

# Mellom stemme og skrift

## En studie i Gunvor Hofmos versifikasjon

---

Sissel Furuseth

Dr.art.-avhandling 2003  
Det historisk-filosofiske fakultet  
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap  
NTNU Trondheim







## Forord

Fra vårt postmodernistiske ståsted skulle den norske litterære modernismen utforskes, den ukjente så vel som den kanoniserte. Dette var hovedmålsettingen med forskningsprosjektet "Norsk litterær modernisme 1930-1960" som ble igangsatt ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap ved NTNU midt på 1990-tallet. Den foreliggende doktoravhandlingen om Gunvor Hofmos lyrikk springer ut av dette prosjektet. Jeg vil framfor alle takke min hovedveileder Petter Aaslestad som i sin rolle som prosjektleder viste meg tillit og støtte til å utarbeide et doktorgradsprosjekt om den kvinnelige etterkrigslyrikken. Petter har i hele prosessen vært en konstruktiv tekstleser som ikke lar kaos skygge for de sammenhenger som måtte finnes, og hans pragmatiske holdning til avhandlings-skriving har vært særlig befriende i slutfasen av arbeidet. Jeg vil også takke de øvrige prosjektdeltakerne; de fleste av dem yter nå en beundringsverdig innsats på ulike nivåer i det norske skolesystemet. Fra kollega Sarah Paulson har jeg gjennom redaksjonelt samarbeid lært mye om blant annet akribiens verdi. Gjerne skulle jeg ha takket tidligere medstipendiat Arne Fredrik Hansen som knapt kom i gang med sin Orvil-avhandling før sykdom stanset det hele. Arne Fredriks fine egenskaper som kritisk og oppmerksom tekstleser savnes. Til stede som prosjektmedarbeider og medleser helt siden studietiden har John Brumo vært. Som en særlig god kollega som bidrar med både faglige og praktiske råd, fortjener John en stor takk. I slutfasen av avhandlingsarbeidet har dette innbefattet verdifull hjelp med redigering av bildestoff.

Professor Eva Lilja ved Göteborgs universitet har som medveileder gjort en enestående innsats for å trene opp mitt metriske gehør. Det er ikke hun som skal klandres om denne avhandlingen kommer metrikkfaglig til kort. Eva, i ferd med å utarbeide en større svensk verslære, har presentert meg for en type faglitteratur jeg neppe ville ha funnet fram til på egen hånd, og gjennom hennes lederskap for forskernettverket *Centrum för Metriska Studier* har jeg hatt gleden av å knytte mange verdifulle nordiske kontakter. Jeg vil særlig takke Jörgen Larsson, Rudolf Rydstedt og Tomas Riad som har bidratt med direkte innspill til mitt avhandlingsarbeid, Mattias Hansson og Lissan Taal-Appelqvist for moralsk støtte når diskusjoner blant varmlodige metrikere har blitt i heftigste laget, samt Christian Janss, Ingrid Falkenberg og Leif Mæhle for hyggelig vertskap da vi i Oslo i høst drøftet metrikkens litteraturvitenskapelige rolle.

Unni Langås og Sigrid Bø Grønstøl skal ha takk for å ha innviet meg og Gunvor Hofmo i et større internasjonalt kjønnsforskningsmiljø. Videre vil jeg gi en honnør til Ole Karlsen som ved flere anledninger har invitert meg til de årlige poesi-seminarene på Flisa, en tradisjonsrik begivenhet som er blitt et viktig insitament for norsk lyrikkforskning. Ellers har jeg i ulike faser av arbeidsprosessen satt pris på hyggelige samtaler med Irene Engelstad og Hanne Lillebo på Gyldendal forlag. En takk skal også rettes til Jan Erik Vold som helt i slutfasen av arbeidet lot meg få innsyn i deler av Gunvor Hofmos etterlatte papirer.

Det historisk-filosofiske fakultet ved NTNU har muliggjort dette avhandlingsprosjektet økonomisk gjennom tildeling av et fireårig universitetsstipend. Jeg vil takke prodekanus Sissel Lie som viser et genuint engasjement for forskerutdanningen ved fakultetet, og som har latt Frederik Tygstrup bli en fast gjest ved litteraturstipendiatenes forskerutdanningsseminarer. Mang en avhandling har vokst på det. Sammen med Petter Aaslestad har Sissel Lie dessuten tatt ansvaret for et tverrfaglig skriveseminar for fakultetets stipendiater. Alle som har deltatt der, skal ha hver sin takk for nyttige faglige og tekstlige innspill. Ingvild Folkvord og Knut Andreas Grimstad fortjener en ekstra takk for at de i tillegg til å være gode tekstlesere har vært de perfekte kolleger å dele både frustrasjoner og gleder med. I fakultetsmiljøet for øvrig vil jeg takke Domhnall Mitchell og andre ansatte ved det tidligere Engelsk institutt, som lot meg presentere deler av dette prosjektet på deres forskningsseminar. Der fikk jeg mange nyttige tilbakemeldinger fra en språkkultur hvor metrikk har hatt en mer selvsagt posisjon enn i den norske. Ellers vil jeg takke Magnar Breivik for kjærkomne presiseringer av musikkteoretiske begreper. Jørn Almberg skal ha en særlig takk for å ha sørget for å få Gunvor Hofmos stemme digitalisert og dermed ha åpnet opp for en annen type 'tekstanalyse' enn det litteraturviteren er vant til å arbeide med.

Ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, som i ti år har vært mitt faglige tilholdssted, har jeg følt en god kollegial trygghet for å gå inn i ulike typer arbeidsoppgaver. Takk til seksjonen 'nordisk litteratur' for nødvendige avbrekk fra avhandlingsskrivingen gjennom undervisnings- og planleggingsarbeid. Instituttleder Frode Helland skal ha en spesiell takk fordi han vet å skape et godt arbeidsmiljø for sine stipendiater og unge medarbeidere. Takk til Britt Andersen for inspirerende samtaler om den elegiske Hofmo, til Knut Ove Eliassen for nyttige avklaringer om Derrida, og til Yngve Sandhei Jacobsen som kommer med sine faglige innsigelser alltid like høflig og diskret. Kristin Ribe skal ha stor takk for å ha bidratt med sine skarpe og konstruktive leseregenskaper helt i slutfasen av arbeidet.

Takk til venner for øvrig, både i og utenfor Trondheim, som har båret over med mitt eremittliv de siste månedene. Janniken Sandnesmo, som i studietiden delte raust sine musikkfaglige kunnskaper med meg, og som gjerne også tok initiativ til de viktige filosofiske samtalene, fortjener en spesiell takk. Avhandlingen ville neppe ha fått en så klar interartiell orientering om det ikke hadde vært for de 'musiske' mennesker. Til slutt vil jeg da også takke mine foreldre Elna og Hans Olav, som uansett de mest jordnære forpliktelser alltid finner tid til og rom for musikken, mine brødre Jakob og Lars som tar et særlig ansvar for den gode stemningen, og min søster Ellen som har gitt meg noen nødvendige leksjoner i livskunst når Gunvor Hofmos tretthet har blitt for overveldende. Hva utfordringen om å bevare sitt hjerte angår, burde ikke poesi være det verste å beskjeftige seg med. Likevel fikk Einar Økland rett: "Det var naudsynt å overvinne Gunvor Hofmos dikt".

Sissel Furueth  
Trondheim mai 2003

# Innhold

<b>FORORD</b> .....	<b>5</b>
<b>INNHold</b> .....	<b>7</b>
<b>KAPITTEL 1. SKRIFTSTEMMEN</b> .....	<b>11</b>
HOFMO OG STEM MEN .....	13
HOFMO OG SKRIFTEN.....	16
DEKONSTRUKSJON AV FONOSENTRISMEN.....	18
DEN POST-GRAMMATOLOGISKE STEM MEN.....	20
MELLOM DET SUBJEKTIVE OG DET OBJEKTIVE.....	23
MELLOM KUNST OG LIV .....	26
HOFMO OG LITTERATURKRITIKKEN .....	29
BLIKK OG ANROP: «VASEN MED RELIEFF AV DANSENDE BARN» (1951).....	35
DIKT SOM HISTORIESKRIVING .....	43
<b>KAPITTEL 2. VERSET HØRT OG SETT</b> .....	<b>46</b>
METRIKK OG LITTERATURVITENSKAP.....	47
VERSIFIKASJON OG LITTERÆR BETYDNING .....	51
VERSBEGREPET .....	56
UT MUSICA POESIS.....	58
DET FRIE VERSETS UTFORDRING AV VERSLÆREN.....	62
DET METRISKE SPØKELSET .....	68
METRISK NYORIENTERING.....	73
HVA SKAL DISIPLINEN HETE?.....	79
HOFMO OM LYRISK FORM .....	80
TEKSTUTVALG.....	82
NOTASJONSAPPARAT .....	83
<b>KAPITTEL 3. KONTRAPUNKT</b> .....	<b>85</b>
DET POLYFONE DIKTET .....	88
«NATTEN».....	91
FORMENS ETOS .....	97

METRIKK SOM DEKONSTRUKSJON .....	99
ET KVINNELIG FORMAT?.....	101
DEN INSTITUSJONELLE NORMEN .....	105
<b>KAPITTEL 4. RIMETS PROBLEM .....</b>	<b>109</b>
RIM SOM RYTME, KLANG OG METAFOR.....	112
«JEG VIL HJEM» .....	116
SORGENS EKKO.....	119
MATERIALTRETTHET OG BESVERGELSE.....	121
NORMER I KONFLIKT .....	123
<b>KAPITTEL 5. SKAMMENS POETIKK .....</b>	<b>126</b>
”DANSEN RUNDT GULLKALVEN” .....	130
”EUROPA BRENNER!” .....	135
«DANSE MACABRE» SOM APOKALYPTISK VISJON .....	141
DET DIONYSISKE OG DET APOLLINISKE.....	144
”SÅNGENS ANDA ÄR KRIGET” .....	147
DEN DIONYSISKE TRUSSEL.....	148
SKAM OG SELVSENSUR .....	150
<b>KAPITTEL 6. BIBELEN SOM RYTMISK-RETORISK IMPULS .....</b>	<b>154</b>
TAKTSKIFTE .....	156
PARALLELLISMEN.....	161
WHITMAN OG ANAFOREN .....	164
«HVA VET DU»: SEMANTISK, SYNTAKTISK OG PROSODISK RYTME .....	168
DET HEBRAISKE MØNSTER: JOBS BOK .....	176
DET BIBELSKE EKSEMPELTS MAKT .....	180
TID FOR NYORIENTERING.....	182
<b>KAPITTEL 7. DET ELEGISKE .....</b>	<b>187</b>
RODINS ”LA PENSÉE” – I MARMOR OG VERS .....	189
ELEGI VS. TRENODI.....	193
FRA VERSTEKNISK FORM TIL STEMNINGSMODUS .....	195
ELEGISKE KVARTETTER.....	197
ELEGISKE DISTIKA .....	201



ELEGIEN MELLOM TRADISJON OG FORNYELSE .....	203
‘STOFF’, ‘ÅND’ OG ARVEN FRA RILKE .....	207
<b>KAPITTEL 8. PROSADIKTET .....</b>	<b>211</b>
LYRISK AVBRUDD.....	212
NY FORM ELLER KONVENSJONER SATT UT AV SPILL?.....	216
ANMELDERNE OG PROSADIKTET .....	219
ANALYSE AV PROSARYTME .....	223
«JEG SKREV TIL DEG....» .....	226
MØTE MELLOM SKRIFT OG TALE .....	234
PROSA SOM DISKURSIVT FRISTED?.....	236
SJANGERSUBJEKTET .....	238
PROSAISERING, PROSADIKTET OG DET FRIE VERSET.....	238
LYRISK NULLSTILLING.....	242
<b>KAPITTEL 9. DEN VISUELLE AKKORD.....</b>	<b>244</b>
COMEBACK I IMAGISMENS TEGN.....	245
DET STORE LILLE DIKTET .....	247
IMAGISME OG VERSIFIKASJON.....	249
Å KONVERTERE PUNKT TIL LINJE.....	250
DET IDEOGRAFISKE IDEAL .....	253
KORTLINJEN .....	255
VINDUET OG VERDEN .....	257
TIDLIGE KORTDIKT .....	261
BILDET PÅ STEMMENS BEKOSTNING?.....	264
DEN VERTIKALE ORDEN .....	266
<b>KAPITTEL 10. CODA.....</b>	<b>269</b>
SKRIFTSTEMMEN OG KROPPSTEMMEN.....	271
<b>BIBLIOGRAFI.....</b>	<b>279</b>
BILDEVEDLEGG	



# Kapittel 1. Skriftstemmen

*skriftstemme*, [...] eit begrep eg hermed  
introduserer, [...] og eg kan berre be om at  
dette ikkje må oppfatast som mystifikasjon  
[...].

Jon Fosse i "Ein bevega bevegelse"

"Mørke, død, ødslig, høst, døv, hjemløs, navnløs, ømhetens tre – bokstaven, lyden Ø; det er fremfor alt hva Hofmo er for meg", skriver Arnstein Bjørkly i *Vagant* nr. 1/96. Når lidelsen, tomheten og sjelenøden i Hofmos dikt blir for overveldende, griper han tak i "en bokstav, en lyd, en grunnstemning, et symbol uten sikker referanse", "som gjør at lesningen bølger videre" (1996: 34). Bjørkly har observert hvordan ø-en opptrer i en rekke semantisk sterkt ladede ord som forekommer ofte i Hofmos diktunivers, og til hans liste ovenfor kunne vi føye til 'tørst', 'drøm', 'røst', 'møte', 'øyne', samt hofmoske neologismer av typen 'rødsprøtt' og 'nøttedrøm'. Ø-en er både klangfarge og ikon, både stemnings- skapende og symboliserende. Den samler flere tekstlige aspekter opp i seg og fungerer som et gravitasjonspunkt i lesningen. Lyden "formår å skape en atmosfære av melankoli og tristesse, som den franske *-eu*", samtidig som det norske skrifttegnet, den delte sirkelen, symboliserer brutt helhet: "splittelse, manikeisme og dikotomi" (ibid.). Man kan legge til at i matematikken er Ø symbolet for 'den tomme mengde'. Mens ødsligheten, mørket og døden er abstraksjoner som er vanskelige å fatte, er ø-en som disse fenomenenes signifikant konkret og overskuelig. Bjørkly har funnet et konsentrat, et destillat, en fetisj om man vil, som gjør det mulig å bære Hofmos dikt med seg.

Mange lesere vil kanskje finne Bjørklys refleksjon omkring Hofmos Ø noe kokett og spekulativ. Hvordan kan man tenke på klangfarge i møte med en diktning som rommer så mye lidelse og sorg? Andre lesere vil derimot oppleve

denne materielle, for ikke å si musikalske, vending i Hofmo-resepsjonen som en befrielse fra den klamme biografiske hånd som hviler over dette forfatterskapet. Også Bjørkly tar riktig nok utgangspunkt i den samme tragiske kontekst av mørke og død som Hofmos lyrikk så ofte plasseres i, men dette får en overraskende vending i det grunnstemningen materialiseres i ø-en som språk tegn. Oppmerksomheten vendes fra stemningsinnhold til selve det poetiske materialet: skrifttegnet og fonemet.<sup>1</sup> Det lyriske kunstproduktet er ikke bare semantikk, men også musikalitet og visualitet. Hofmos Ø er ikke et direkte uttrykk for forfatterstemmen i eksistensiell eller fysiologisk forstand, men kan illustrere det Jon Fosse kaller 'skriftstemmen'; "ei skriftrøyst som søker seg mot ein stad imellom det subjektive og det objektive, mot ein stad som ikkje fanst før diktet, men som finst i og med språkmaterialiteten i diktet" (Fosse 1994: 96). Skriftstemmen blir altså til gjennom poetens overgivelse til språket – der subjektiviteten slår om i objektivitet, for å ty til Adornos formulering (Adorno 1974: 56). Vi skal etter hvert utdype nærmere hva som ligger i begrepet 'skriftstemme'.

Den foreliggende avhandlingen vil utforske skriftstemmen og språkmaterialiteten i Gunvor Hofmos dikt slik dette særlig manifesterer seg i versifikasjonsforholdene, både gjennom konvensjonelle metriske former og som såkalte 'frie' vers. Versifikasjon har vært definert som teknikker for å gjenskape et tonalt supplement i et skrevet medium (C. O. Hartman 1991: 3). I interessen for den språklige stofflighetens auditive og visuelle dynamikk tangerer dermed denne studien Arnstein Bjørklys lesning av assonanskvalitetene i Hofmos lyrikk. Fascinasjonen for diktets materielle grunnvilkår retter seg mot det forhold at diktenes rytme- og klangbilde kognitivt korresponderer med, men også kolliderer med, skriftbilde og meningsinnhold. Den persepsjonsmessige friksjonen mellom lyd, bilde og idéinnhold fungerer betydningsproduserende på

---

<sup>1</sup> Dersom man hadde tatt seg tid til å telle opp ulike vokalføremønstre i Hofmos dikt, ville trolig i-en vise seg å være vel så godt representert som ø-en: 'blind', 'sinn', 'skrik', 'lik', 'ild', 'hviler', 'stillhet', etc. Kognitiv prominens og statistisk prominens er imidlertid ikke nødvendigvis sammenfallende. Uansett vil utfallet av en slik empirisk undersøkelse ikke rokke ved poenget om at språket som fonemisk eller skriftlig materiale er mer enn et transparent tegnsystem.

flere tekstlige nivåer. Avhandlingen vil derfor ikke begrense seg til rent tekniske beskrivelser av metriske forhold i diktene, men innlemme de versifikatoriske observasjoner i mer overordnede lesninger. Ved å gå veien om de sjangerspesifikke grunnvilkår, er ambisjonen å kunne si noe om den hofmoske poetikk i videre forstand.

I et forfatterskap som så å si utlukkende er viet lyrikken,<sup>2</sup> vil det være særlig maktpåliggende å få belyst sjangerens materielle og mediale betingelser. Dette vil vi gjøre ved å studere det vi mener framstår som de mest sentrale bruddflater i Hofmos nesten femti år lange lyriske produksjon, fra debuten *Jeg vil hjem til menneskene* i 1946 til den siste samlingen *Epilog* i 1994. Når vi har valgt å orientere vår poetologiske og vershistoriske undersøkelse ut fra begrepsparet 'stemme' og 'skrift', er det først og fremst fordi vi mener dette konstituerer rammene for den versifiserte teksten. Samtidig er det interessant å registrere hvordan disse begrepene stadig dukker opp også som en del av motivkretsen i Hofmos dikt.

## Hofmo og stemmen

Til tross for at Gunvor Hofmo (1921-95) skriver sine dikt innenfor en moderne bilde- og skriftkultur, framstår hun umiddelbart som en 'stemmens poet', og kanskje også derfor som noe alderdommelig i sin poetiske diksjon. Jan Erik Vold har gitt biografien om henne tittelen *Mørkets sangerske* (2000), og knytter dermed Hofmos liv og diktning an til Orfeus-myten og den tradisjonelle forbindelsen mellom sang og poesi som ligger nedfelt i lyrikkbegrepets etymologi. I Hofmoresepsjonen blir denne "sang fra en orfisk munn" (Langås 2001: 189) ofte konkret relatert til tapet av den jødiske venninnen Ruth Maier (1920-42) som omkom i

---

<sup>2</sup> Et knippe kortprosattekster er publisert posthumt i Volds biografi. Enkelte korte noveller sto på trykk i ukeblad og tidsskrifter på 1940- og 50-tallet, men mesteparten av Hofmos kortprosa har et uferdig preg og var neppe tiltenkt publisering. Under hospitaliseringsprosessen var Hofmo for øvrig svært opptatt av et påstått frastjålet hørespill. Dette er ikke funnet, men refusjonen fra Radioteaterets sjef Hans Heiberg (NRK), datert 30.04.53, dokumenterer i alle fall at det har eksistert et hørespill med tittelen *Besøk på kirkegården* (Vold 2000: 525-526).

Auschwitz under andre verdenskrig. Slik blir 'sangen' en billedlig talemåte forskeren og biografen tyr til for å beskrive Hofmos poetiske og private sorgarbeid.

Men når nettopp 'sang' utkrystalliserer seg som et viktig hermeneutisk nøkkelord, er det fordi det i Hofmos dikt finnes en rekke eksplisitte referanser til sang, hymner og musikk. Disse gjør seg gjeldende gjennom hele forfatterskapet. I titteldiktet fra 1951-samlingen *Blinde nattergaler* heter det: "Å blinde nattergaler som må sone/ at smerten, smerten er den skjønne tone!" (Hofmo 1996: 68). Noen år senere: "kanskje steinene/ modner i en annen høstdag/ og synger" (108); "Med smertens Gudstørst i seg/ synger den havsråe sten" (111); "i denne katedral/ bygget i tonende mørke" (125); "Syng dine klagesanger/ Jeremias" (250); "Jeg er kronen som synger/ paradisets hymner/ over verdens sten" (348); "Og bare Sørgesangen, Profetens/ stemme/ går gjennom Skrekkens gater" (390); "Hva er lovsang fra engler/ og hva er de dødeliges stemmer/ som trenger igjennom meg/ fra alt som lever" (401); "Harpen synger av natt/ av vått gress/ Den er stemt etter dypet" (413); "Og sangeren gjorde sin/ elsker levende igjen" (446). I det siste eksemplet er referansen til Orfeus-myten åpenbar.

Hos Hofmo finnes stemmemotivet også i andre varianter enn i form av sang: "hvem skulle vi hyle mot/ vi som er gjennomhullet av død?" (49). Delvis skjer dette gjennom ulike metaforiske forkledninger, i antropomorferinger som "da kommer skumringen / nynnende" (28) eller "Gi disse stammer røster!" (74), ofte kombinert i oksymoronske sammenstillinger av typen "stillheten hører jeg rope" (45); "Å lidelsens jubel" (89). I Hofmos dikt 'kimer', 'toner', 'synger' og 'roper' det. I det hele tatt påkalles hørselsansen i stor utstrekning; "Hør hvor stille det er" (32). Den lydlige motivkretsen ser dessuten ut til å være knyttet opp mot det kroppslige i form av 'åndedrett', 'pust' og hjerteslag; "Alt vi fornemmer en dag/ er de dreptes åndedrag" (33). Hofmos dikt er sanselige i helt bokstavelig forstand, enten det appelleres til hørsel eller blick, eller også til stemmens og synets negative motsatser: stumhet og blindhet; "Det er bare stumme skrik" (32); "Så tause, tause/ alle fugler er" (29); "som en blind/ gjennomstråles i mørket" (40).

Det finnes mange eksempler på at Hofmos metapoetiske refleksjoner knytter seg til stemme og hørsel. Når det henvises til 'ordet' som motiv, er det ofte det *hørte* ord: "Å bitre skjønnhet i den mørke lytting" (55); "Om natten en hørende slette" (99); "å høre det suse/ av ødet, dødstunge ord" (111); "mennesket går gjennom natten/ som en søvngjenger/ men med himmelens stikkord/ i sitt øre" (383). I det sene diktet «Dikt som beveger» (*Tiden*, 1992) heter det:

Dikt som beveger. Hus og trær  
får stemmer som Gud tolker  
og mennesket åpenbarer  
sine hemmeligheter som  
i musikk  
[...]

(Hofmo 1992: 18; 1996: 475)

Tilværelsen får mening og dikt blir betydningsfulle gjennom tale og musikk. Stillheten er knyttet til død, mens stemmen, og dermed også diktningen, fungerer som en besvergelse av livet. I Hofmos dikt tematiseres både en lengsel mot og en frykt for stillheten. Slik artikuleres dette i «Ensomhet I» (*Jeg vil hjem til menneskene*, 1946):

Og av redsel for mørket  
og for stillheten  
hvis avgrunner ikke kan måles,  
besynger du ensomheten,  
besynger du selve forbannelsen.

Og mørket forstørker ditt ansikt,  
og stillheten forstørker din røst  
[...]

(Hofmo 1946: 53-54; 1996: 38)

Dikteren "besynger" for å overvinne den dødlige stillheten. Stillheten "forstørker" røsten, her forstått som jegets egen stemme, men også forstått som stemmen til den savnede. Det fiktive "du" som jeget etablerer en samtale med, har ofte en tvetydig posisjon i Hofmos dikt. Som regel er det nærliggende å lese

det som et speilvendt "jeg", der diktet iscenesetter en samtale på tvers av to tidsplan. Henvendelsen blir dermed en måte å skape kontinuitet på.

I dette forfatterskapet finner vi en utstrakt bruk av nettopp stemme-fremmede troper som apostrofe og prosopopoeia. Mens apostrofen gestalter jegets stemme ("Gud, hvis du ennå ser"; "Venn, jeg har våket"), gestalter prosopopoeiaen den imaginære samtalepartneren ("Du må forsones med ditt eget hjerte"; "ingen av dem skal dø!"), men disse figurer forutsetter hverandre og er to sider av samme sak. I den grad apostrofen er en retorisk figur som ikke bare identifiserer objektet, men også subjektet (Culler 1981), blir det lyriske jeget hos Hofmo synlig og hørbart som poetisk stemme. Det etableres en jeg-du-relasjon, et imaginært fellesskap der apostrofen som jegets henvendelse til den andre forutsetter den andres ansikt. Ikke sjelden er det Gud som er adressat for dikt-jegets anrop. Gunvor Hofmos lyrikk er med all tydelighet skrevet inn i tiltalens figur, og mange av tekstene dramatiserer en form for ekspressivitet dagens lesere langt på vei er blitt fremmedgjorte overfor.

## Hofmo og skriften

Selv om de orale kvaliteter ved Gunvor Hofmos poesi er særlig iørefallende, finnes det også en rekke dikt i dette forfatterskapet som berører poesiens skriftmessige forutsetninger. Motvillig og ettergivende heter det i diktet "Utslettelse" (1948): "Ja, jeg skal skrive om det du vil:" (Hofmo 1996: 48). Men påfallende nok er det først i prosadiktene fra 1950-tallet at skriftmotivet gjør seg gjeldende for alvor: "Jeg skrev til deg" (112); "Jeg har skrevet over mitt liv med ny skrift" (137); "Jeg har elsket hylsteret, lemmenes skrift i mitt nattlige blod, som en sti til evigheten" (139); "Jeg skriver mitt testamente til en stumhet i høsten som har åpnet seg" (140). Når det gjelder motivet 'å skrive sitt testamente', dukker dette opp også i et av Hofmos seneste dikt, "Og vinden" fra 1990-samlingen *Fuglen*, men her er det vinden som er skrivingens agens og ikke jeget:

Og vinden skriver testamentet  
ditt



(til Gud vil du etterlate  
alt)  
den fører din hånd gjennom  
nakne stjerners vrimmel  
ja, fører din hånd  
gjennom uendelige rum  
av glede  
som du eide et kort  
øyeblikk.

(Hofmo 1990: 35; 1996: 444)

Poeten skriver med påholden penn, i en slags automatskrift. Det er vinden som fører hånden gjennom "stjerners vrimmel" og "uendelige rum". Det formidles en slags passiv tillit til skriften hvor jeget er ledet av høyere makter. Samtidig uttrykkes det glede over en paradoksal frihet og kreative utfoldelsesmuligheter. I dette tilfellet synes skriften å ha positive konnotasjoner, men tidligere i forfatterskapet ser vi at det er et undertrykkende aspekt ved skriften knyttet opp mot den gammeltestamentlige "Loven" (*Gjest på jorden*, 1971):

Vær, under fornedrelsens fallende natt,  
min lov  
vær, under dette blodige bann,  
(isnende vinder i ensomt rum)  
mitt syn.  
Der, mellom tavler, i  
tomme himmelrum synker de,  
blindet, døve for den Ene.  
Der, mellom tavler, hvor Han  
skrev sin lov  
synker de, menneskene med *min* stemme  
mitt legeme  
dette jeg løfter meg fra

(Hofmo 1971: 14; 1996: 146)

Skriftmotivet og stemmemotivet opptrer ofte sammen i Hofmos dikt, og ikke sjelden involverer metaforikken en tematisering av makt og avmakt. I dette tilfellet synes avmakten å være forbundet med den guddommelige inskripsjon, mens individet insisterer på sin egen stemme. Denne stemmen forsvinner imidlertid, sammen med de andre menneskene, ned mellom Guds tavler. Mot de guddommelige steintavler setter det poetiske jeget sin egen lov, sin egen tale.

Det makthierarkiet mellom stemme og skrift som Hofmo antyder i teksten ovenfor, kan man gjenfinne i moderne tekstteori, men der med motsatt fortegn. I "Forfatterens død" framhever Roland Barthes skriften som en mindre autoritær representasjonsform enn talen.

[...] skrift er destruksjon av enhver stemme, enhver opprinnelse. Skriften er dette nøytrale, dette konglomerat, dette skrå rom hvor vårt subjekt forsvinner, dette sort-hvitt-negativet hvor all identitet fortaper seg, og det begynner med selve den skrivende kroppens identitet. (Barthes 1994 [1968]: 49)

I motsetning til den guddommelige inskripsjon hos Hofmo, er ikke Barthes' skrift en fastsettelse av mening én gang for alle, men tvert imot søker skriften "en systematisk utsettelse av mening" (53). Når Barthes proklamerer at "Skriptøren er Forfatterens etterfølger" uttrykker det et ønske om å frigjøre seg fra forfatterens autoritet over teksten. Dette er et demokratisk anliggende i den forstand at leseren slippes til i større grad, samtidig som det innebærer en frigjøring av kroppsligheten i teksten.

Vi skal ikke her konstruere noen tendensiøs polemikk mellom Barthes og Hofmo siden Barthes skriftmetafor har en annen historie enn Hofmos. Den viktigste grunnen til at vi har trukket inn Barthes for å belyse Hofmos 'skriftstemme', er at Barthes mer generelt, sammen med Jacques Derrida, har fått en stor innflytelse på tilnærmingen til stemme-skrift-problematikken i litteraturfaget de siste tiårene, og dermed også indirekte på vår måte å lese Hofmos lyrikk på. Derfor skal vi ta oss tid til kort å resymere hva kritikken av den såkalte 'fonosentrismen' går ut på.

## Dekonstruksjon av fonosentrismen

I sine kritiske gjennomskrivninger av sentrale tekster av blant andre Rousseau, Husserl, Saussure og Heidegger, mener Jacques Derrida å ha avslørt hvordan den vestlige kulturhistorien er preget av en fonosentristisk tankegang. I både filosofien og språkvitenskapen, fra Platon via Rousseau til Saussure, observeres en tendens til at det talte ord har vært betraktet som primært i forhold til skriften,

mens skriften på sin side er blitt sett på som utvendig og sekundær, eller derivativ, i forhold til stemmen. Denne 'fonosentrismen' blir tolket som et symptom på den vestlige tenkningens privilegering av det levende nærværet. Nærværsmetafysiske forutsetninger ligger til grunn for framhevingen av den menneskelige stemmen. "Metafysikkens historie er den absolutte villen-høre-sig-selv-tale", skriver Derrida i sin fortolkning av Husserls fenomenologi (Derrida 1997b: 132). Fonosentrismen gjennomsyrrer vår tenkning som en usynlig ideologi, men opp mot denne ideologien fungerer skriften som subversiv. Barthes fortrenkning av forfatteren til fordel for skriptøren kan ses i sammenheng med dette.

I *De la grammatologie* (1967) gjør Derrida rede for Saussures bekymring over hvordan skriftbildet tilraner seg hovedrollen i forhold til det talte ordet. Lingvisten Saussure har observert hvordan talen besmittes av skriften, og hvordan dermed representasjonen blander seg med det det representerer. Resultatet er at det blir vanskelig å snakke om opprinnelse og originalitet. Bildet splitter det det dobler (Derrida 1997a: 36). Men der hvor Saussure betrakter denne skriftens vold mot talen med stor bekymring, vurderer Derrida de representasjonshistoriske observasjonene på en helt annen måte. Hvis det er slik at skriften tilraner seg hovedrollen, bunner det rett og slett i at språket fra først av er skrift. Tilranelsen har alltid allerede begynt, som det heter hos Derrida (37). Det Saussure påpekte uten egentlig å ville innse, var at en viss skriftmodell nødvendigvis var utnyttet som instrument og representasjons-teknikk for språkssystemet. Der Saussure betoner språkssystemet som muntlig i sitt vesen, er Derridas poeng at det muntlige språket allerede i utgangspunktet tilhører skriften. Det er i tilknytning til denne observasjonen at han innfører begrepet 'arke-skrift' (56).

I Derridas kritikk av fonosentrismen gjenkjenner man sentrale sider ved imagistenes poetikk. I likhet med Ezra Pound refererer Derrida til Ernest Fenollosas essay "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry" hvor det gjøres rede for det ideografiske skriftsystemets særskilte poetiske kvaliteter (Derrida 1997a: 92). Som vi vil komme nærmere inn på i kapittel 9, hadde Pound

en opplevelse av at vårt alfabet som et fonetisk representasjonssystem hadde sine begrensninger som redskap for poetisk tenkning. I sin beundring av det østlige Andre er det likevel mye som tyder på at både Fenollosa og Pound overdimensjonerte den kinesiske skriftens ikke-fonetiske aspekter. Selv om kinesiske tegn rent historisk er ideogram for virkelige objekter eller 'ideas in action', er det få brukere av moderne kinesisk som er seg bevisst den billedmessige opprinnelsen til disse tegnene. Også slike tegn 'konverteres til lyd' (Gross 1964: 162). At det finnes to skriftsystemer, "one based on sound and the other on sight" (Pound 1960a: 20), er altså en unyansert oppfatning av de reelle forhold. Denne misforståelsen har imidlertid vært en viktig katalysator for utformingen av imagismens poetikk, og dermed har det ideografiske skriftsystemet indirekte fått stor betydning for den sen-modernistiske tenkemåten. At Derrida foretar en liknende romantisering av kinesisk skriftkultur, har langt på vei bidratt til å universalisere imagismens synspunkter innenfor litteraturkritikken.<sup>3</sup> Likevel er Derridas anliggende et annet enn Pounds. Grammatologien er først og fremst en grunnlagsfilosofi som viser hvordan skriften har sin egen økonomi som innebærer at den ikke enkelt kan formidle det talte uten å sette spor i det som tales.

## Den post-grammatologiske stemmen

For Derrida har det aldri vært noen målsetting å erstatte fonosentrismen med en 'grafosentrisme'. Kritikken av fonosentrismen rettet seg mot en oppfatning av stemme som opprinnelse og ikke mot stemme som medialitet. Derridas egne litteraturkritiske arbeider om blant andre Mallarmé og Joyce vitner om at gehøret for tekst er like godt bevart som blikket for tekst. Likevel har kritikken av fonosentrismen og den påfølgende skriftfokuseringen i poststrukturalistisk teori

---

<sup>3</sup> Som Gayatri Chakravorty Spivak antyder i forordet til den engelske utgaven, *Of Grammatology*, fungerer det kinesiske som det signifikante Andre i Derridas teoretiske prosjekt, men innsikten i dette Andre er langt fra like nyansert som innsikten i det Egne: «[...] almost by a reverse ethnocentrism, Derrida insists that logocentrism is a property of the West [...] the East is never seriously studied or deconstructed in the Derridean text» (Derrida 1997: lxxxii).

vanskeliggjort anvendelsen av stemmebegrepet i moderne litteraturkritikk. Etter litteraturvitenskapens lingvistiske vending og etter "forfatterens død" er det i alle fall problematisk å benytte stemmebegrepet som henvisning til forfatterens nærvær i teksten. Også de perseptuelle forhold omkring moderne diktlesning skulle tilsi at stemme-begrepet var blitt mindre aktuelt. Den vanligste form for tilegnelse av lyrikk har de siste tiårene funnet sted som et taust møte mellom leserens blick og bokens skrift, og diktet er tilsynelatende derfor ikke avhengig av mediering gjennom den menneskelige stemmen.

Likevel har det oppstått et vakuum i kjølvannet av grammatologien. Post-derridianske kritikere, og i og for seg Derrida selv, har i løpet av de siste tiårene kommet med viktige bidrag for å revitalisere stemme-begrepet i litteraturteorien ut fra grammatologisk nytenkning. Disse restaureringsforsøkene må forstås som uttrykk for at stemme-begrepet eier en betydelig teoretisk forklaringskraft som litteraturviteren ikke er villig til å gi slipp på uten videre. Verken endringer i det lyriske formspråket, som anonymisering av det lyriske subjektet og brudd med det metriske formparadigmet, eller teoretisk nytenkning, som kritikken mot intensjonale feilslutninger (Wimsatt & Beardsley) og dekonstruksjonen av fonosentrismen, synes å hindre oss i å snakke om poetisk eller litterær stemme. At begrepet 'poetisk stemme' sirkulerer i litteraturkritikken også etter Derridas kritikk av fonosentrismen, er ikke nødvendigvis uttrykk for manglende modernisering av det lyrikkteoretiske begrepsapparatet. Sågar dekonstruksjonisten Paul de Man hevder at selve forståelsen av lyrikk avhenger av fenomenaliseringen av den poetiske stemmen, og framhever tiltalens troper apostrofe og prosopopoeia som lyrikkens grunnfigur(er):

Our claim to understand a lyric text coincides with the actualization of a speaking voice, be it (monologically) that of the poet or (dialogically) that of the exchange that takes place between author and reader in the process of comprehension. (De Man 1985: 55)

Paul de Man har dermed løst det nærværsmetafysiske dilemmaet ved å behandle den lyriske stemmen som retoriske figurer. Slik har han hvitvasket 'stemmen' for

bruk i diktanalysen, samtidig som en behørig analytisk distanse til fenomenet opprettholdes.

I *Literary Voice* vil Donald Wesling & Tadeusz Ślawek gjeninnføre stemmebegrepet for å gi subjektiviteten oppreisning i teksten. De er imidlertid helt på det rene med at man ikke kan sette seg tilbake til en før-derridiansk uskyld. En moderne konseptualisering av stemme må nødvendigvis innreflektere en økt bevissthet omkring skrift. Likevel mener de at 'stemme' ('voice') vil være det begrep som igjen skal gjøre det mulig å snakke om subjektivitet i litteraturteoretisk sammenheng. For dem er litterær stemme ('literary voice') det ubestemmelige fenomenet som befinner seg imellom skrift og tale ("the indeterminate between writing and speaking"). Stemme er altså en metafor for både skrift og tale, forstått som henholdsvis en passiv og en aktiv stemme (Wesling & Ślawek 1995: 14). Med henvisning til blant andre Henri Meschonnic framholdes det at oraliteten framviser subjektet som noe samfunnsmessig og kulturelt (168). Likeledes blir konseptualiseringen av den Andre viktig for forståelsen av dette stemmebegrepet, og dermed også for stemmens moralfilosofiske implikasjoner.

I *Reading Voices. Literature and the Phonotext* er Garrett Stewart langt mindre polemisk mot Derrida og formulerer i praksis sin teori om 'fonoteksten' helt i tråd med grammatologien. Stewart framhever hvordan Derrida gjennom termer som 'spor' og 'forskjell' faktisk skaper rom for den litterære stemmen i form av et opposisjonelt spill mellom tale og skrift. I likhet med Geoffrey H. Hartmans *Saving the Text*, skriver Stewart seg inn i Derridas argumentasjon snarere enn å polemisere fra utsiden. De grammatologiske innsikter gjør det mulig å ikke bare dekonstruere stemme ved hjelp av skrift, men også skrift ved hjelp av stemme. Stewarts 'fonemiske' lese måte er, slik den er forankret i det somatiske, likevel radikal som litteraturkritisk metode. Han inntar nemlig en kroppslig-fenomenologisk posisjon til 'stemmen' som tekstfenomen, og er særlig opptatt av leserens somatiske aktivitet under leseakten. Stewart tenker seg litteraturens stemme som leserens indre lydliggjøring av den tekst han leser; leserkroppen blir det stedet der tekstens stemme oppstår. Dermed gjør han seg uavhengig av

forfattersubjektet som stemmegiver og meningsgaranterende instans i teksten; "inner audition need not in any sense subscribe to a myth of an originary Voice before the letter" (Stewart 1990: 3).<sup>4</sup> Utgangspunktet er det banale faktum at vårt skriftsystem, alfabetet, er en form for fonetisk transkripsjon, samtidig som det ikke er noe 1:1 forhold mellom grafem og fonem. Selv om denne diskrepansen mellom lydbilde og skriftbilde nok er mer prekær i engelsk (og fransk) enn i norsk, finnes det i alle språk muligheter for spenninger og tvetydigheter i persepsjonen av teksten, forårsaket av at vi 'hører med øynene', som Stewart formulerer det med henvisning til Shakespeares sonett nr. 23 (Stewart 1990: 38). Litt forenklet kan man hevde at mens Derrida har påvist grafemenes innskrivning i fonemene, har Stewart pekt på hvordan fonemene framkaller en slags feedback i forhold til grafemene. Stewart deler altså Derridas interesse for spillet mellom grafem og fonem i teksten – det innebærer et felles blikk og gehør for ordspill, rim, orddelinger og homofoniske flertydigheter.

Arnstein Bjørklys analyse av Hofmos Ø kan ses i lys av en slik lesepraksis; han hører lyden av storby-spleen i den franske 'eu', og siterer Verlaines linjer "Il pleur dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville / Quelle est cette longueur / Qui pénètre mon cœur?", samtidig som han ser den brutte sirkelen, splittelsens bokstav, i det norske skriftbildet (Bjørkly 1996: 34). Språket persiperes synestetisk som bestående av både grafemer og fonemer. Det synestetiske tema skal vi få rik anledning til å forfølge i de kommende analysene i denne avhandlingen.

## Mellom det subjektive og det objektive

Når Jon Fosse hevder at 'skriftstemmen' oppstår i og med språkmaterialiteten i diktet, har han lansert et post-grammatologisk stemmebegrep, for også Fosse dekonstruerer det tradisjonelle stil-begrepet ved å gå veien om skriften:

---

<sup>4</sup> Det er interessant å legge merke til at subjektets 'atskillelse' fra teksten ser ut til å ha blitt kompensert med en kroppsliggjøring av teksten. Det gir det seg utslag gjennom en oppblomstring av ulike kroppsmetaforer, for ikke å si erotiske bilder, i den litteraturkritiske diskursen (jf. uttrykk som «lysten ved teksten», «narrativt begjær», etc.).

Når ein, i alle fall eit stykke på veg, forsøker å føre romanens og diktets bevega bevegelse attende til kroppens skrift eller til kroppens stemme, for å seie det slik – eller til det ein kan kalle for skriftstemma – så kan det lett oppfattast på den måten at ein er tilbake til det gamle, til at *stilen er mannen*, som det eingong blei sagt og sidan ofte gjentatt. Der vil eg vere ueinig. Det ein kallar for *mannen* er ein personleg og sosial identitet, medan språkets kroppslighet peikar like mykje eller meir mot det som dekonstruerer denne sosioøkonomiske identiteten, som mot det som konstruerer den. [...] Det eg prøver å seie er at det frå restane av det gamle identiske subjektet, no oppstår ei ny og langt meir ekstrem form for ikkje-identisk subjektivitet – og denne subjektivitetens lengsler, innbillar meg, lar seg kanskje metonymisk skimtast gjennom begrepet skriftstemme. (Fosse 1990: 124-125)

Selv om det finnes en metonymisk forbindelse mellom skriftstemmen og "subjektivitetens lengsler", er det ikke en personlig eller sosial identitet stemmen peker tilbake på. I sin subjektorientering synes Fosse her vel så påvirket av Roland Barthes og Julia Kristeva som av Derrida. På en annen side er Fosse mer tro mot skriften enn det f.eks. Wesling & Ślaweks litterære stemme "between writing and speaking" framstår som. Når man skal beskrive litterær stemme, eller 'skriftstemme', må man nødvendigvis innreflektere både subjektiviteten og objektiviteten. Nå kan man ikke uten videre si at stemmen tilhører det subjektive mens skriften tilhører det objektive, men tradisjonen har vent oss til å kople disse begrepsparene sammen, noe som merkes både når man leser Derrida og de stemmens talsmenn som følger i kjølvannet av grammatologien. I sin mest banale form kan stemmeproblematikken arte seg som en strid for eller imot subjektet.

Den post-grammatologiske stemmen synes å være mer objektivert enn den tradisjonelle oppfatningen av stemmen som subjektivitetens uttrykk. Fosse trekker veksler på Adornos estetikk når han hevder at skriftstemmen søker seg et sted imellom det subjektive og det objektive (Fosse 1994: 96). I sin estetiske teori skriver Adorno blant annet:

For kunstverket, og derfor teorien, er subjekt og objekt verkets egne dialektiske momenter, uansett hvordan verket måtte sette dem sammen: materiale, uttrykk, form, slik er begge alltid fordoblet. Materialene er preget av den hånd kunstverkene fikk dem fra; uttrykket, som er objektivert i verket og objektivt an sich, trenger inn som subjektiv impuls; formen må bli frambrakt subjektivt i henhold til det som er nødvendig for objektet, så sant den ikke skal ha et mekanisk forhold til det som er formet. Analogt med det erkjennelsesteorien



konstruerer som noe gitt, er materialet på mange måter objektivt ugjennomtrengelig når det presenterer seg for kunstnerne, men samtidig er det sedimentert subjekt; det som fortøner seg som det mest subjektive, uttrykket, er også objektivt i den forstand at kunstverket legger det bak seg, tar det opp i seg; til sist en subjektiv holdning med objektivitetens avtrykk. (Adorno 1998 [1970] : 290)

For Adorno er det naturlig å inntenke det historiske i denne dialektikken mellom subjektivt og objektivt. At det kunstneriske materialet allerede er preget, blir en viktig erkjennelse i vår analyse av versifikasjonen hos Hofmo. Det poetiske uttrykkets anvendelse av metriske former kan nettopp forstås i lys av spenningen mellom det subjektive og det objektive. Hofmo hevdes ofte å være en ekstremt subjektiv lyriker, men prinsipielt er det ingen forskjell mellom Hofmos mest ekspressive tekster og for eksempel Olav H. Hauges ting-lyrikk. Begge er avhengige av det språklige materialet som står til rådighet. Fra og med skrivingens øyeblikk går subjektet med på å være 'en posisjon i det skrevne', som Horace Engdahl skriver i *Stilen och lyckan*, men på det vilkår at språket påtvinges en effekt som går ut over dets symboliserende funksjon (Engdahl 1992: 42). Det snakkes om stil som en 'mental koreografi'. For vårt vedkommende kunne vi snakke om versifikasjon som en gestaltning av skriftstemmen.

Det er interessant å legge merke til hvordan stemme-skrift-dikotomien, og til en viss grad også polariteten mellom subjektivt og objektivt, benyttes som kriterium for distinksjoner mellom de ulike sjangrene. Fosse forstår de rytmiske bevegelsene i både diktet og romanen ved hjelp av begrepet skriftstemme, men tyngdepunktet befinner seg på litt ulike steder i romanen og diktet. Romanen oppfattes som en ekstremt skriftlig sjanger, som den skrivende kroppens bevegelser: "I romanen blir bevegelsen både *produsert* og *konservert* i skrifa" (Fosse 1990: 122). Diktets bevegelser, derimot, lar seg bedre forstå gjennom stemmens kroppslighet. I begge tilfeller handler det om kropp og bevegelse, men diktet ligger altså i stemmen, mens romanen ligger i skriften (123). Og ser vi tilbake på vår nære litteraturhistorie, synes Fosse å ha et poeng.

Derridas grammatologi, men også Stewarts, Fosses og andres rekonseptualiseringer av den litterære stemmen, utfordrer den tradisjonelle

dikotomien mellom 'indre' og 'ytre'. Samtidig har denne måten å tenke 'stemme'/'skrift' på naturlig nok også konsekvenser for andre begrepspar, som 'temporalt'/'spatialt' og 'auditivt'/'visuelt'. Opplevelsen av at det finnes både en visuell tekst og en auditiv tekst er trolig særlig påtrengende for lyrikkmediets del, og interferensen mellom skriftbilde og lydbilde vil være det sentrale fokus i den følgende framstillingen. Selv om stemmen har en mer fremskutt rolle enn skriften i Hofmos dikt rent motivmessig, skal vi ikke forlate skriftproblematikken. Indirekte aktualiseres nemlig skriften ved at Hofmo har valgt verset som medium. Gjennom diktenes versifikatoriske forhold konfronteres man med poesien som et møte mellom stemme og skrift. Dette vil vi forsøke å vise i de følgende analysekapitlene.

## Mellom kunst og liv

Kanskje er det nettopp på grunn av det metodisk problematiske i å identifisere liv med diktning, biografi med tekst, at man ønsker å ty til 'skriftstemmen' som analytisk begrep, ikke som henvisning til forfatterintensjonen, men som metafor for en ubestemmelig instans, eller et sted, imellom kunst og liv. Problemstillinger knyttet til subjektivitet og tekst ser ut til å kunne forankres i stemmebegrepet uten at man dermed bringer inn forfatterpersonen som meningsgarantist. Stemmebegrepet er fleksibelt i den forstand at det kan anvendes mer eller mindre konkret fysiologisk, og det kan anvendes mer eller mindre abstrakt og metaforisk. Denne muligheten for referensielle glidninger gjør 'stemme' til et svært produktivt begrep i diktanalysen, samtidig som det av den grunn naturligvis også vil være metodisk problematisk.

I denne avhandlingen om Gunvor Hofmos poesi utgjør stemmebegrepet et viktig skjæringspunkt, fordi der krysses en rekke estetiske, litteraturhistoriske og forskningshistoriske problemstillinger som dette forfatterskapet reiser, riktig nok på noe ulike abstraksjonsnivåer. Når det gjelder Hofmos forfatterskap er diskusjonen omkring den poetiske stemmen særlig aktuell fordi det i Hofmo-forskningen er knyttet så tette bånd mellom biografi og tekstanalyse. Dette ble

senest aktualisert med Jan Erik Volds Hofmo-biografi, men også en tekstteoretisk bevisst forsker som Unni Langås har lagt opp til tette koplinger mellom biografi og tekst når hun skriver at man kan sammenlikne Hofmos lyriske jeg med det narrative jeg i en selvbiografi (Langås 1996a: 214). Riktig nok presiseres det at både selvbiografien og det lyriske jeg er tekstlige iscenesettelser, men sammensmeltningen av sjangerssubjekter er likevel ikke uproblematisk. Den utadvendte ekspressiviteten ved Hofmos dikt synes å invitere leseren til å lese liv og diktning sammen. Ikke desto mindre er den profesjonelle leseren forpliktet til å forsøke å styre unna den biografiske fristelsen. Her tror vi at begrepet 'skriftstemme' vil kunne fungere som en disiplinering av leseren i så måte.<sup>5</sup>

Noen vil kanskje innvende at en rent stilistisk og formhistorisk tilnærming til Hofmos forfatterskap er uttrykk for en overdreven redsel for intensjonale feilslutninger. Med 'skriftstemmen' som det sentrale fokus for avhandlingen, vil det likevel være rom for å foreta prinsipielle overveielser omkring tekst og subjektivitet. Ikke minst vil belysningen av Hofmos ekspresjonisme kreve at stilforhold og subjektivitet drøftes sammen. Selv om vi tar utgangspunkt i hvordan det frie verset utfordrer en konvensjonell rytmeforståelse, kan det rytmiske aspektet vanskelig analyseres uten å drøfte jeg-gestaltningen i diktene. Når diktene så åpenbart skriver seg inn i en ekspresjonistisk tradisjon, må også stilanalysen ta stilling til den poetiske stemmens problem og graden av subjektivt nærvær i diktet, det vil si til den subjektivistiske fiksjonen, diktets evne til å skape illusjon av subjektivt nærvær. Maurice Blanchot skriver at en teksts tonefall ikke er forfatterens røst "utan den intima tystnad han påtvingar ordet" (Blanchot 1990 [1955]: 50) Uten at vi skal kople dette direkte til Fosses 'skriftstemme', synes de ulike forestillinger om en 'stemme i skriften' vi har referert så langt, å peke mot et menneskelig, eller i alle fall et kroppslig, nærvær i en eller annen forstand. Med

---

<sup>5</sup> Med begrepet 'skriftstemme' er Fosses anliggende å forklare det postmoderne subjektet og den postmodernistiske litteraturen, men snarere enn å beskrive det postmoderne som sådan, synes Fosse først og fremst å formulere en postmoderne (les: poststrukturalistisk) lese- og skrivemåte. Lesemåtene framprovoseres imidlertid ofte av litteraturen selv, og modernismens utforskning av nye skrivemåter er derfor kanskje den viktigste impulsen til litteraturteoretisk nytenkning.

henvisning til Roland Barthes, kan vi si at subjektet finnes utspredd i teksten som avtrykk av det individuelle (Engdahl 1992: 185).

Den moderne leserens tilkortkommenhet overfor Hofmos lyrikk gir seg utslag i en viss forlegenhet i møte med hennes ekspressive uttrykk. Det er noe gammelmodig ved den patos og affekt som er så karakteristisk for Hofmos retorikk, men nettopp derfor er det underlig at man i så liten grad har festet seg ved de stilistiske og retoriske aspektene ved diktene. Trolig kan denne mangelen på retorisk lesning ses i lys av en allmenn privatiserende og intimiserende holdning som rammer kvinnelige lyrikere spesielt hardt; med utgangspunkt i en biografisk lese måte er man mer opptatt av hva poeten har følt og opplevd enn hva som faktisk står skrevet. I Hofmos tilfelle har man ofte lest tekstene som direkte uttrykk for en personlig smerte, og i svært liten grad innreflektert at ekspresjonismen, som andre lyriske 'ismer', har sine særegne språklige koder og konvensjoner. Det ekspresjonistiske programmet proklamerer riktig nok at diktet skal leses som umediert affekt, men det fører galt av sted å betrakte Hofmos dikt som umiddelbare skrik. Her kan man trekke en parallell til den tidlige Södergran-forskningen. Erttertiden har hevdet at litteraturforskningens store synd overfor Edith Södergran var at man ikke innrømmet henne kontroll over eget talent. Diktene ble sett på som inspirasjonsprodukt forfatterinnen ikke var seg selv bevisst i skaperakten.<sup>6</sup> Om ikke i samme grad som sin finlandsvenske forgjenger, har også Hofmo vært rammet av liknende avvæpnende lese måter. Når Ragnvald Skrede lar seg imponere over "hvor høyt Gunvor Hofmo kan nå når ånden er over henne" (VG 14.12.51), er dette bare ett uttrykk for manglende forståelse for hva det poetiske arbeidet består i. Som vi vil vise i denne avhandlingen, handler Hofmos lyrikk om atskillig mer enn å 'få ånden over seg'. Selv de mest dityrambiske av hennes dikt vil kunne vise seg å være møysommelig gjennomkomponerte. Før vi presenterer et eksempel på Hofmos versifikatoriske håndverk, vil vi gi et kort riss av Hofmo-forskningen så langt.

---

<sup>6</sup> Ebba Witt-Brattström er en av de mest kritiske til en slik affektiv lese måte (jf. Witt-Brattström 1997), men mange feministiske forskere før henne har påpekt ulike former for litteraturhistoriografiske hersketeknikker som har gjort seg gjeldende overfor Södergran.

## Hofmo og litteraturkritikken

Det innledningsvis siterte essayet "Nattemørke, nøttedrøm" av Arnstein Bjørkly inngikk i litteraturtidsskriftet *Vagants* temanummer om Gunvor Hofmo våren 1996. Dette året skulle være et jubileumsår for Hofmo i dobbel forstand. Den 21. juni ville hun ha fylt 75 år, og på senhøsten var det 50 år siden hun debuterte som lyriker på Gyldendal Norsk Forlag med samlingen *Jeg vil hjem til menneskene* (1946). Den 14. oktober 1995 døde imidlertid Hofmo etter lengre tids sviktende helse, og det planlagte jubileumsnummeret ble et minneskrift. Som redaktørene Arve Kleiva og Terje Holtet Larsen proklamerer i lederartikkelen, er det på tide å skissere et kritisk rom for en samtale om Hofmos dikt, en samtale som har vært så å si fraværende i den litterære offentligheten, og de påpeker videre det paradoksale i at lite er skrevet om Hofmos forfatterskap, til tross for at det har vakt oppsikt og anerkjennelse helt siden debuten i 1946. Forklaringen de gir angående dette misforholdet, er at Hofmos lyrikk markerer en "terskel for lesbarhet" (Kleiva og Larsen 1996: 4). Redaktørene vil likevel opponere mot den alminnelige oppfatning at Hofmos tekster skal operere i et slags kroppsløst univers:

Hofmos styrke ligger [...] i det anstøtelige, nærmest obskøne koblinger mellom guden, poeten og verden. [...] Hun er meget sanselig, full av nytelse, grusomhet og fall – det hinsidige fremtrer konsekvent i de spenninger det danner med det dennesidige, en slags permanent asymmetri som alltid lar det ene fremtre i relasjon til det andre, [...]. (Kleiva & Larsen 1996: 4)

Kleiva og Holtet Larsen skisserer et spenningsforhold mellom sanselighet og mystikk, mellom det dennesidige og det hinsidige, men åpner opp for å i større grad lese Hofmos dikt i sanselighetens favør. I dette har de svært mange moderne lesere med seg. På en annen side demonstrerer Torunn Borge og Henning Hagerups essay "Amor Mundi" i det samme *Vagant*-nummeret at det er vanskelig å komme utenom den metafysiske dimensjonen og "det sterkt religiøst influerte vokabularet som går igjen i forfatterskapet" (Borge & Hagerup 1996: 11).

Selv om det ene ikke utelukker det andre (religionshistorien viser at mystikke erfaringer alltid har hatt en sanselig dimensjon ved seg), ser vi her omrisset av en interessekonflikt som har preget Hofmo-resepsjonen helt siden slutten av 1940-årene (noe vi vil komme tilbake til i kapittel 6). Noen kritikere ønsker å fastholde det konkrete og dennesidige ved diktene, mens andre framholder mystikken, metafysikken og de moralfilosofiske implikasjonene ved Hofmos lyrikk. Fra 1990-tallet av har vridningen mot det konkrete vært påfallende. Unni Langås' fokus på kroppen og barnet som smertebærer hos Hofmo er ett uttrykk for dette (Langås 1996a; 1996b; 2001). Jan Erik Volds biografi med vektlegging av steder, reiser, relasjoner og sykdom er et annet (Vold 2000). Vold var for øvrig tidlig ute med å framheve Hofmo som imagist og Oslo-dikter (Vold 1984). I en noe annen forstand kan Astrid Utnes' og Frode Hellands undersøkelser av ekfrasen, i henholdsvis det sene og det tidlige forfatterskapet (Utnes 1998; Helland 1999), også betraktes som forsøk på å lese Hofmo i favør av det dennesidige. Helland viser eksplisitt til Adornos krav om å 'lese bokstavelig' for å motvirke "tendensene til nivellerende ufarliggjøring av kunstverket" (Helland 1999: 58). I dette ligger det også en polemikk mot Jan Erik Vold som hevdes å underbetone det billedmessige i Hofmos tidligste dikt.

Ser man de siste 50 årene i sammenheng, registreres det at Gunvor Hofmo og hennes dikt hele tiden er blitt høyt verdsatt, men at hun for ulike generasjoner og grupperinger har vært betydningsfull i ulike henseende. Samtidige kolleger betraktet henne som en etterkrigsstemme og som talskvinne for sin generasjon. Paal Brekke, som langt på vei delte Hofmos virkelighetsfortolkning, karakteriserte hennes debutsamling *Jeg vil hjem til menneskene* (1946) som "den første boken her hjemme som helt klart sto på *denne* siden av krigen" (*Verdens Gang* 17.11.54):

Krigen har vært, og allting har *hendt*. Vi kommer aldri bort fra det. Avgrunnen som åpnet seg foran oss, den *er* der. Og broen som vi prøver å bygge over den, har ennå ikke nådd fast grunn på den andre siden. Vi balanserer over et tomrom, [...]. Og hver av oss er alene med sin angst, [...]. (ibid.)

Gunvor Hofmo er med andre ord fortolker av Holocaust som det store mentalitetshistoriske skisma. Vi registrerer hvordan Brekkes lesning av Hofmos dikt glir over i hans egen erfaring av de samme historiske kjensgjerninger. Spenningen mellom den personlige angsten og det kollektive traumet utgjør fokus i Brekkes Hofmo-lesning, som det også gjorde hos flere andre av etterkrigstidens kritikere. Der den konkrete historiske erfaringen er felles, blir på mange måter også vokabularet felles. Når vi ser tilbake på resepsjonshistorien, er det likevel påfallende hvordan litteraturkritikere ser ut til å ha manglet språk for en distansert samtale om Hofmos dikt. Samtidige kolleger og anmeldere som Inger Hagerup, Tarjei Vesaas, Paal Brekke, Erling Christie, Carl Keilhau og Carl Fredrik Prytz fanget opp karakteristiske aspekter ved Hofmos stemme, men disse lesningene bar også preg av en slags underkastelse for Hofmos autoritet, og omtalene begrenset seg ofte til avisspaltens format.

Selv om litteraturhistoriske framstillinger helt fram til vår egen tid har knyttet Hofmo til det store 'kvinnelyriske gjennombruddet' i Norge etter krigen (Rottem 1995: 350), ser det ut til at feminister lenge ikke har vært oppmerksomme på de kjønnspolitiske aspekter ved hennes dikt. At Hofmos lyrikk med fordel kan leses ut fra et kjønnsperspektiv demonstreres for alvor først med Unni Langås' bidrag til *Nordisk kvindelitteraturhistorie* midt på 1990-tallet (Langås 1996b). Noe av årsaken til at det har tatt så mange år før kvinnelitteraturforskningen har fattet interesse for Hofmos lyrikk, kan være at diktene i liten grad diskuterer tradisjonelle kvinnetemaer som ekteskap og barneoppdragelse, eller at de fortøner seg som lite følelsesmessig oppbyggende. Hofmo ble aldri noen sentral figur i tidsskriftet *Kvinnen og tiden* (1945-55) som ble etablert i etterkrigsårene, og hvor Inger Hagerup og Halldis Moren Vesaas var aktive som litteraturkritikere. I deres litteraturkritikk ble det framhevet gang på gang at god litteratur burde kjennetegnes av livskraft, og at kvinnelitteraturens oppgave var å gi kvinner positive livsbilder. Slik satte de føringene for mye av kvinnelitteraturen på 1940- og 50-tallet. Gunvor Hofmo, og andre modernister som Astrid Hjertenæs Andersen og Astrid Tollefsen, skrev poesi som ikke umiddelbart fulgte opp dette gjenreisningsprogrammet. Inger Hagerups litteraturkritiske praksis i kommunist-

avisen *Friheten* røper i og for seg et mer nyansert poesisyn enn det hun setter opp som program i *Kvinnen og tiden*. Hennes anmeldelse av Hofmos debutsamling *Jeg vil hjem til menneskene* (1946) er preget av stor begeistring over ildkraften i tekstene, til tross for lidelsestematikken (jf. kapittel 4). Likevel oppfattet mange kvinnelige intellektuelle Hofmos tekster som mer destruktive enn konstruktive. De aller seneste årene har man imidlertid sett hvordan Hofmo har fått en kjønnspolitisk betydning i kampen for synliggjøring av lesbiske og homofile (Bjørheim 2001; Lindstad 2001). I den akademiske litteraturkritikken har Hofmos homoseksualitet likevel bare unntaksvis vært et eget tema (B. Andersen 2002).

Utenfor litterære kretser ser vi ikke sjelden at Hofmos forfatterskap fungerer som et moralfilosofisk forråds-kammer i den forstand at diktene kan artikulere en etisk standard i møte med eksistensielle dilemmaer. Dette kommer til uttrykk hos Borge & Hagerup som viser til de moralfilosofiske implikasjonene ved Hofmos dikt blant annet ved å jamføre disse med Hanna Arendts filosofi i en diskusjon av verdighetsbegrepet (Borge & Hagerup 1996). Men først og fremst er det i teologisk sammenheng at Hofmos dikt benyttes som grunnlag for utformingen av en moderne etikk, men altså ikke mer moderne enn at Gud fortsatt vil være til stede som dialogpartner. I Odd Gaares essay om lidelsens betydning for det Kierkegaard kaller "å velge seg selv", synes den religiøse overbygningen hos Hofmo å spille en avgjørende rolle for hans resonnement (Gaare 2000). Trygve Wyller ser ut til å operere med et mer pragmatisk gudsbegrep når han leser Hofmos lyrikk i lys av Skjervheims deltakerlogiske tenkning for å komme til klarhet i subjektrollen, verdighetsbegrepet og forutsetningen for "en ære uten skam" (Wyller 2002).

At kritikere stadig hevder at Hofmos lyrikk markerer grensen for det lesbare, har trolig ikke bare med tekstenes vanskelighetsgrad å gjøre. I mange tilfeller sier denne avstandstaken vel så mye om kritikernes redsel for å gjøre seg til latter som om tilgjengeligheten ved diktene. Det er noe fryktinngytende over en poet som kaster ut anklager mot "Tolkeres frekkhet! Tolkeres tyveri!" (Hofmo 1955: 47; 1996: 137). Når Hofmo i 1958 av Paal Brekke blir bedt om å presentere egne dikt i en lyrikkantologi, parerer hun med følgende introduksjon:



Det finnes alltid noen som ikke vet hva de ber om. Å kommentere egne dikt er et parallell-vitnesbyrd, en sirkel av fornuft omkring et sentrum av ånd. Et stuelys, en uforutsett skarp tending i et tussmørke hvor ånden er seende. (Hofmo 1958: 61)

Slik vil enhver som ønsker å fortolke Hofmos dikt måtte finne seg i å bli henvist til fornuftssirkelen som aldri når fram til tekstenes kjerne. Gunvor Hofmo insisterer på at hennes dikt befinner seg i tussmørket hvor ikke fornuften men ånden er seende. Ikke mange har våget å argumentere mot en slik autoritet, og selv om hun i dette tilfellet er (selv)kritisk til poetens eget "parallell-vitnesbyrd", signaliserer utsagnet en generell forakt for den fornuftsmessige utlegning av poesien.<sup>7</sup> Hennes tilbaketrakkethet fra offentligheten gjennom flere tiår ser heller ikke ut til å ha satt større mot i kritikerne, kanskje heller tvert imot. Selv Jan Erik Vold, som skulle bli hennes biograf, var redd for å komme inn på henne: "Jeg traff aldri Gunvor Hofmo, våget aldri å ta en telefon" (Vold 2000: 10). Hun framsto som skremmende selv for den etablerte dikterkollega.

Vi konstaterer at interessen omkring forfatterskapet har fått en renessanse i årene etter Gunvor Hofmos bortgang. Dødsfall framkaller imidlertid en særegen form for retorikk, og det er forhold ved Hofmos diktning som åpenbart gjør det vanskelig å frigjøre seg fra nekrologen som diskursform. Tapet av poeten synes å få en ekstra dimensjon på grunn av hennes mangeårige eksiltilværelse på psykiatrisk sykehus, og fordi man aldri rakk å kjenne henne som person: "For meg var Gunvor Hofmo død lenge før ho døydde" (Økland 1996: 8); "Som leser kunne man iblant gripe seg i å undre om Gunvor Hofmo overhodet fantes, annet enn som en snakkende stemme" (Vold 1997: 240); "Hofmo var en stemme uten kropp, en poesi uten biografi" (Langås 2002: 53). Forfatterens egen død blir en slags hermeneutisk drivkraft for lesningen av den tapstematikk som går som en

---

<sup>7</sup> Det bør her nevnes at Hofmo skrev dette mens hun var innlagt på Gaustad psykiatriske sykehus. I samme essay skriver hun om sin egen schizofreni: "Fornuften sier: Schizofreni! Men ånden sier: Da bevises det ondes eksistens ved schizofreni. Djevlens eksistens bevises ved schizofreni. Djevlens vil tilrane seg Guds identitet" (Hofmo 1958: 63). Hofmos utsagn om fornuft og ånd må naturligvis ses i lys av den behandlingssituasjonen hun befant seg i. På en annen side har Hofmo også i mange andre sammenhenger, både tidligere og senere, framhevet det åndeliges betydning i den skapende virksomheten. Dette vil vi komme særlig tilbake til i kapittel 7.

rød tråd gjennom forfatterskapet. Litteraturkritikeren identifiserer seg et stykke på vei med Hofmos dikterprosjekt der selvbebreidelsen inngår som en bestanddel i sorgen.

Det siste tiårets forsøk på å få i stand en kritisk samtale om Hofmos lyrikk, har i hovedsak utspilt seg på tre forskjellige arenaer innenfor den litterære institusjonen. Vi har allerede nevnt det litterære tidsskriftet *Vagant* og den krets av yngre kritikere og forfattere som knytter seg til dette. *Vagants* Hofmo-nummer har vært viktig for forfatterskapets renessanse fordi det har satt i sirkulasjon noen nye synsmåter og begrepsapparat som har bidratt til en frigjøring fra samtidskritikkens talemåter. For øvrig kan Jan Erik Volds redaktørvirksomhet og den dagsorden han har satt i media i forbindelse med utgivelsen av Hofmos etterlatte og samlede skrifter, beskrives som en annen arena. Volds arbeid startet med utgivelsen av *Samlede dikt* i 1996. Året etter fulgte *Etterlatte dikt* (Hofmo 1997), og deretter en tredje diktsamling illustrert med akvareller av venninnen Ruth Maier (Hofmo 1999). Utgivelsesprosjektet ble foreløpig avsluttet med den biografiske skissen *Mørkets sangerske. En bok om Gunvor Hofmo* (Vold 2000) som inneholder ytterligere upubliserte tekster av Hofmo. Snart vil også en utgivelse av Ruth Maiers dagbøker foreligge.<sup>8</sup>

Akademia utgjør en tredje arena for Hofmo-kritikk, men lenge har forskningsaktiviteten manifestert seg kun som spredte artikler. Med unntak av et knippe hovedoppgaver foreligger det inntil nå ingen større avhandlinger om Gunvor Hofmos lyrikk.<sup>9</sup> I 2002 kom imidlertid den første bokutgivelsen med artikler konsentrert omkring Hofmos forfatterskap (Karlsen, red.), og det er først nå man kan si at det er i ferd med å etablere seg en bred forskningsinteresse for hennes dikt. Melankoliperspektivet har stått sentralt i flere av de litteraturvitenskapelige lesningene som nå foreligger (Helland 1999; B. Andersen 2002; Langås 2002). Melankolien refererer ikke først og fremst til depresjonen som en

---

<sup>8</sup> Dette ble senest bekreftet av Vold i en telefonsamtale 12.03.03.

<sup>9</sup> De seks hovedoppgavene vi har registrert, er skrevet av: Nerol (Oslo 1975); Gauperaa (Bergen 1977); Viem (Trondheim 1997); Austberg (Oslo 1998); Brøndbo (Oslo 2000); Storjord (Trondheim 2001).

underliggende mental tilstand, men snarere til en slags kreativ modus. Den lange kunsttradisjonen som knytter seg til melankoli-fenomenet har således inspirert til en økt interesse for Hofmos ekfraser (Utnes 1998; Helland 1999; Karlsen 2002b). Det finnes enkelte bidrag som fokuserer på retoriske forhold (L. P. Wærp 2002), men påfallende mange Hofmo-lesninger omhandler lyrikkens *opsis*, dens visuelle aspekt, i mindre grad dens *melos*, de auditive forhold. En interartiell lesning som imidlertid inndrar musikkperspektiver, er Per Thomas Andersens essay om trenodien (P. T. Andersen 2002). Der 'samleses' Hofmos klagesanger med verker av Schönberg og Penderecki. Med et utvidet tekstbegrep kunne vi også framheve Magnar Åms oratorium "Ømhetens tre" (2000) som en sterk musikalsk 'lesning' av Hofmos lyrikk.

### Blikk og anrop: «Vasen med relieff av dansende barn» (1951)

Det er i ferd med å utkrystallisere seg en eksklusiv kanon av Hofmo-tekster som synes å fungere særlig produktive for etableringen av en forskningstradisjon. Dette er dikt som kan karakteriseres som 'skrivbare' i Barthes' forstand. "Fra en annen virkelighet" (1948) er ett eksempel, "Jeg har våket" (1954) et annet, men diktsuiten «Vasen med relieff av dansende barn» (1951) er kanskje den enkeltteksten som har generert de sterkeste Hofmo-lesningene så langt: Haugen 1969; Helland 1999; Langås 2001. Jeg skal her gjøre rede for noen av de resonnementene som har vært knyttet til denne teksten så langt i Hofmo-forskningen. De komplekse versifikatoriske forholdene i diktet behandles imidlertid svært skjematisk i de lesningene som allerede foreligger, og jeg vil derfor antyde noen tolkningsmuligheter som er tilslørt i disse mer billedorienterte analysene. "Vasen..." er et av Hofmos lengre dikt, bestående av fire deler, i originalutgaven fordelt over seks sider. Det skriver seg inn i en ekfrasetradisjon i forlengelsen av blant andre Keats' "Ode on a Grecian Urn" (1820) og Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840), og i likhet med disse er også Hofmos tekst en refleksjon omkring døden, livet og kunsten. Hofmos dikt apostroferer en vase, og som kunstverksbeskrivelse har det et klart definert

fokus, men variasjon i diksjon og strofeformer bidrar til å skape et spenningsfylt uttrykk.<sup>10</sup>

I

Grønt skimrende vase! Du gravsten	OOooOo / oOo	Ø
over et liv uten svar	oooOOoO	a
på hvorfor de dødnes marker	oOooOoOo	Ø
vokser i alt en har . .	OooOoO	a

Vokser i bristende knopper, en duft	OooOooOooO	Ø
av ubotelig avgrunn	ooOooOo	a
henger ved skyenes mørke	OooOooOo	Ø
og ved min søkende munn,	oOoOooO	a

presset mot alt som er sunket	OooOooOo	Ø
i higen ingen kan stille.	oOoOooOo	A
På regnlyse sletter og veier	oOooOooOo	Ø
begynner kvelden å spille	oOoOooOo	A

tidløshet over skumrende	OooOoOoo	Ø
stammer som døden rører	OooOoOo	A
slik at all blekhet rummer	OooOoOo [ooOOoOo]	Ø
det veldiges øyne og ører.	oOooOooOo	A

II

Blikket mitt vekker dem opp!	OooOooO
Det som drakk skjønnhet	OooOo
av vasens grønt skimrende former:	oOoOOooOo
de nakne barnekropper –	oOoOoòo
det treffer mørke vann,	oOoOoO
det treffer regnvåte sletter	oOoOòoOo
og under dem: barneansikter,	oOooOooòo
døde med lukkede øyne!	OooOooOo

Blikket mitt vekker dem opp!	OooOooO
Smertelig ufullbyrdet, halvkvått	OooOoòo / Oò
og dunkelt, demrer en lengsel	oOoOooOo
i dem, går de den tørst i møte . . .	oO / OooOoOo

<sup>10</sup> Vi vil gjøre rede for notasjonsapparat og metrisk terminologi i neste kapittel. Her skal det bare kort orienteres om at betont stavelse markeres som stor O og ubetont som liten o. Sterkt bitrykk er markert med tegnet for grav aksent: ò. Fraseskille noteres ved hjelp av enkel skråstrek: /. Enderim merkes på vanlig måte, med liten bokstav for mannlige rim og stor bokstav for kvinnelige rim. Fravær av rim markeres med Ø.

## III

En deilig vase! sier menneskeblippet og blir en kallen og en åpen port til skjønnheten for disse små som næres av lengsel etter liv de blindt gav bort.	oOoOoòoOooòo oOoOoOoOoO oOooooOoOoOo oOoòoOoOoO	Ø a Ø a
Med blåst og havsdyp I de mørke øyne og gjennomtrengt av noe ødslig vilt kommer barn som luftning inn i rummet i bitter tørst som aldri er blitt stilt	oOoOòooOoOo oOoòoOoOoO OoOoOoOoOo oOoOoOoOoO	Ø a Ø a
og ser på vassen: sånne kroppes dans og sånne panner har de engang eiet. Å ville under i de nakne knær som skrubbet seg, som tøyde seg og neiet!	oOoOo/ OoOoO oOoOoOoOoOo oOoOoOoOoO oOoòoOoòoOo	Ø A Ø A
"Gi oss vårt blod tilbake, du liv som vi elsker, elsker sånn at i nattkaldt øde, vi hvisker ditt brennende navn. Gi oss vår kropp tilbake! Se, våre tårer renner over en vases skjønnhet som speiler vårt hjemløse savn.	OooOoOo/ oOooOoOo OooOòOooOooOooO OooOoOo/ OooOoOo OooOoOooOooOooO	Ø a Ø a
Gi oss vårt lys tilbake! Og frels oss fra mordets hån: Disse dansende lemmer, å liv, din dypeste kilde skimrende gjennom et mørke som skulle fortæres av dem valgtes isteden til gravsten og er blitt dødens bilde . . ."	OooOoOo/ oOooOoO OoOooOo/ oOoOooOo OooOooOooOooOooO OooOooOòooooOoOo	Ø A Ø A

## IV

Men hellig, hellig, hellig er levende barns rop som bølger som stemorsblomster i jordens isnende sprekker, vergeløst voktende inngangen til det stivnede intet der oppbrente lik og krater dypt ned i døde marker stirrer som straffende øyne, Guds forsinkede dom!	oOoOoOo oOooOO oOooOoòooOo OooOo OooOooOoo ooOooOo oOooOoOo OooOoOo OooOooOo OoOooO
Ja, hellig, hellig, hellig er levende barns rop!	oOoOoOo oOooOO
Men ikke de skjendedes gråt som blander mitt ensomme lys med dette forbannede mørke,  ikke de skjendedes gråt!	oOooOooO oOooOooO oOooOooOo  OooOooO

(Hofmo 1951: 20-25; 1996: 71-73)

Kunstens betingelser, slik dette både tematiseres og demonstreres i diktet, utgjør et sentralt fokus i lesningene til både Haugen, Helland og Langås. I Arne Kjell Haugens temafokuserte essay om 'blekheten' i Hofmos poesi fra 1969 beskrives skumringen som den privilegerte tilstand for erkjennelse, og 'blekheten' tillegges i den forbindelse nærmest substansiell karakter. Haugen forsøker å illustrere noen fenomenologiske og epistemologiske poenger knyttet til den kreative bevissthetsakten slik han ser den utspille seg i Hofmos dikt. Det kunstneriske blikket gjenskaper det svunne, og i dette tilfellet er det den grønne vasen som fungerer som katalysator for erindringen. Blikket er den sentrale sans som "det gjenskapende organ". Erkjennelsen av væren og mening er avhengig av en gjensidig utveksling mellom ting og subjekt. Så vel jeget som verden konstitueres i denne dynamikken.

Dette synes å være et underliggende poeng også i Hellands lesning hvor ekfrasen blir illustrerende for den vanskelige balansegang mellom grensedragning og grenseløshet som tematiseres så ofte i Hofmos forfatterskap; kunstverksbeskrivelsen tolkes som "del i et prosjekt om å opprette en grense, mellom indre og ytre, mellom subjekt og objekt" (Helland 1999: 58). Det er likevel ikke individuasjonsprosessen som er det primære fokus hos Helland. I en grundig gjennomgang av diktet drøfter han sammenhengen mellom melankoli og billedskapning, og spørsmålet som reises, er i hvilken grad kunsten kan virke forsonende i møte med døden. "Vasen med relieff av dansende barn" viser at kunsten som monument over de døde ikke er i stand til å lindre sorgen og tapet. Tvert imot kan det stivnede relieffet bli delaktig i "mordets hån". Helland argumenterer for at Hofmos ekfrase bryter med romantikkens harmoniserende prosjekt der kunsten forstås som en form for gjenoppliving av de døde; "mens ekfrasen tradisjonelt har som grunnprosjekt å transformere det døde, passive objektet til en levende skapning, blir dette prosjektet framvist som noe umulig hos Hofmo" (Helland 1999: 66). I forlengelsen av dette framsettes en viktig

kunstteoretisk problemstilling med utgangspunkt i Lessings arbeidsdeling mellom diktekunsten som tidens kunst og billedkunsten som rommets kunst. Er det slik at barnas historie blir bedre ivaretatt av diktets stemme(r) enn av vasens relieff? Det gis ikke noe entydig svar på dette, men man kan konstatere at diktet ikke ender i estetisk forsoning med døden. Det insisterer tvert i mot på det hellige ved *levende* barns rop. Det hellige finnes i de vergeløses rop, i "den uartikulerte menneskelige lyd, det som ikke kan holdes fast, som ikke kan stivne, verken i relieff eller poesi" (Helland 1999: 67).

Et av argumentene Helland benytter for å vise at Hofmos dikt ikke er noe forsoningsprosjekt, er tekstens veksling mellom ulike stemmer. Han fester seg særlig ved den formoppløsning som finner sted i det fjerde diktet hvor den rytmiske og typografiske variasjonen signaliserer at teksten "ikke synes å nærme seg noen avsluttende ro" (67). Disse rytmiske transformasjonene vies noe større oppmerksomhet av Unni Langås.<sup>11</sup> Hun peker på tekstens rapsodiske preg og betoner særlig pendlingen mellom "løs" og "bunden" form:

[Diktet] er rapsodisk, idet et fast metrum ikke er gjennomført; strofe [sic] I og III har likevel både en temmelig jevn rytmikk og dessuten enderim i to av fire vers. Disse to diktene i noenlunde bunden form har også det til felles at de fører et reflekterende, fortellende og mediterende språk, mens dikt II og IV svinger emosjonelt mellom ekspressivitet og resignasjon. Uten å tøye formtolkningen for langt, kan det antydes at de formstramme diktene oppviser et behersket måtehold i utsagnsmodusen, mens diktene med løsere form tenderer mer mot det affektive utbrudd. Diktet som helhet pendler derfor ikke bare mellom løs og bunden form, men beveger seg også fram og tilbake langs hele skalaen av temperament forankret i det poetiske subjekt. I de affektive passasjene kan det altså også se ut som om formen må sprenges for at følelsen skal kunne materialiseres i språk. (Langås 2001: 174)

Dette framstår umiddelbart som en rimelig lesning; en rekke moduleringer i stemmen gjenspeiles i skifte av metrisk gangart. Ikke desto mindre fordrer Langås' resonnement flere nyanseringer og presiseringer. Dikt I framviser, til

---

<sup>11</sup> Langås kommenterer diktet allerede i "Det talende fravær. Kroppen og barnet i Gunvor Hofmos tidlige dikt" hvor hun setter fokus på barnet som smertebærer (Langås 1996). Men først fem år senere foretar hun en systematisk lesning av "Vasen..." hvor også stilistikk og diksjon drøftes (Langås 2001).

tross for sitt konvensjonelle strofiske format, en dristig bruk av enjambement. Ved første øyekast kan formspråket fortone seg enkelt og tilforlatelig, men vi ser at strofenes enkelhet og avsluttethet kolliderer med en innfløkt og ekspanderende syntaks. Etter det innledende utbruddet i første vers, settes det ikke punktum før midtveis i tredje strofe. Enjambement utspiller seg ikke bare på tvers av versgrenser, men også på tvers av strofegrenser. Tydeligst er dette i overgangen mellom tredje og fjerde strofe: "På regnlyse sletter og veier/ begynner kvelden å spille// tidløshet over skumrende/ stammer som døden rører/ [...]". I den grad man forventer at formen skal tilpasses innholdet, kan man si at det er noe bedragerisk over disse små strofenes lukkethet. Skanderingen viser for øvrig at heller ikke noe fast metrum er gjennomført, til tross for at fast enderim mellom andre og fjerde vers gir signaler om 'bundethet'.

Når det gjelder dikt II, mangler dette riktig nok enderim og kan således sies å ha en "løs" form. Like fullt er det preget av en sterk rytmiseringstendens. Først og fremst ved de anafore gjentakelsene i andre strofe, men også gjennom sirkelstrukturen: "Blikket mitt vekker dem opp!". Til tross for at dikt II er utformet i frie vers, er strukturen her kanskje vel så tett som i dikt I. Tydeligst metriserende er dikt III, men dette faller i to deler og kan versifikasjonsmessig ikke behandles som en enhet. Jambisk pentameter-kvartett er grunnformen i de tre første strofene, også ofte kalt elegisk kvartett eller elegisk strofe. "Vasen..." er med andre ord ikke bare skrevet inn i en ekfrase-tradisjon, men også formelt og tematisk innskrevet i en elegi-tradisjon.<sup>12</sup> De to siste strofene, derimot, er komponert i heksametervers. Slik jeg vurderer teksten, uttrykker ikke dikt III først og fremst kontroll og bundethet i emosjonell forstand, men det signaliserer hvordan diktet som helhet er forankret i en lyrikkhistorisk tradisjon. Når de døde barnas stemme er utformet i heksametervers, kan dette være et uttrykk for at barna representerer noe mer enn seg selv. Poeten ønsker å gi stemme til historien, og versformen signaliserer således et tidsaspekt i dobbel forstand.

---

<sup>12</sup> Britt Andersen har framholdt det elegiske perspektivet som et vesentlig forhold ved Hofmos lyrikk i artikkelen "Jeg har talt med tusen struper gjennom nettene" (B. Andersen 2002). Hofmo og det elegiske blir tatt opp til egen drøfting senere i denne avhandlingen (jf. kapittel 7).



“Vasen...” er karakterisert ved en alternering mellom takterende strofer og mer dityrambisk pregede vers. Den dialogiske formen kan gi visse minnelser om pindarisk korlyrikk, selv om Hofmos tekst riktig nok ikke framviser den samme strenge metriske ekkovirkning som Pindars klassiske oder. Men ved at de pindariske oder var bestemt for både korsang og dans, og skrevet for framføring i et dionysisk teater, gjenspeiles de ulike kunstformene i odenes tema og oppbygning; i dialogen mellom strofe og antistrofe, og i de plutselige skifter i tema og den tilsynelatende formelle uorden. Også i Hofmos dikt synes elementene av dialogisk korsang og dans å sette sitt preg på diktets struktur.

Langås tolker diktets uensartede struktur som uttrykk for “subjektets drift mellom forsvinnen og tilsynekomst som språk”, og hun fortsetter:

Utsagnsposisjonen glir mellom det subjektive (poetiske) jeg og dets inderlige forhold til tingene, et episk jeg som betrakter og reflekterer fra et mer distansert hold, og en iscenesettelse av *dramatis personae*, nemlig barna på vasen. Også de intertekstuelle sitater ‘hellig, hellig, hellig’ samt helvetesmetaforikken i dikt IV kan i denne sammenhengen leses som maksimerte uttrykk for at det tales flere steder fra. Subjektets fragmentering og tematiske bevegelse mellom liv og død spilles med andre ord ut som den talendes distribuering av seg selv ut i diktets alderdommelige syntaks. (Langås 2001: 179)

Fra et psykologisk perspektiv er det nok mulig å oppfatte barna på vasen som “tofasede utspaltninger av subjektet selv”, slik Langås gjør (178). Det som imidlertid tilsløres i en slik ‘synkron’ lesning, er spenningen mellom de ulike historiske nivåer i teksten. Riktig nok ligger det visse arkeologiske føringer i påpekningen av “diktets alderdommelige syntaks”. Også ekfrasen er noe mer enn en her-og-nå-opplevelse av kunsten. I en analyse av Keats’ “Ode on a Grecian Urn” skriver Cleanth Brooks blant annet at urnen spiller historikerens funksjon (Brooks 1949: 142). Slik jeg leser Hofmos dikt, ligger historien nedfelt som arkeologiske lag ikke bare i det taktile kunstobjektet men også i versformen. Teksten setter i spill ulike sjangermessige koder, der ekfrasediktningen (Keats, Wergeland, m.fl.) er bare én nøkkel til fortolkning. Elegien og oden vil kunne representere en annen inngang til diktet. Mens ekfrasen er objektfokusert, er oden og elegien preget av noe prosessuelt og polyfonisk. Disse klassiske

diktformenens versifikatoriske særtrekk leder vårt fokus fra det visuelle over mot det rytmiske og klanglige.

Litteraturteoriene har i de siste årene vunnet mye på å innreflektere forholdet til de visuelle kunstarter. Men i skyggen av denne utviklingen har man forsømt de musikalske og versifikatoriske aspekter, noe som har rammet lyrikkforskningen i særlig grad. Både Helland og Langås innreflekterer riktig nok flerstemmigheten i sine lesninger av Hofmos "Vasen med relieff av dansende barn", men det er like fullt påfallende hvordan de visuelle aspekter behandles med et langt mer nyansert og finjustert begrepsapparat enn det som er tilfellet med diktets 'diksjon'. Diktet tar utgangspunkt i et "blikk på og et anrop til", skriver Langås (175), men vi må fastslå at det i dagens litteraturforskning finnes en ubalanse mellom 'diktet sett' og 'diktet hørt'. På grunn av denne slagsiden mot det visuelle, er det nå nødvendig å anspore til økt teoriutvikling omkring versifikasjon og litterær stemme.

Jeg håper at den foreliggende avhandlingen kan være et viktig bidrag når det gjelder å vekke det lesende øret og gjenerobre metrikken som litteraturvitenskapelig hjelpedisiplin. Avhandlingen har ingen systembyggende ambisjoner, og det handler ikke om å skrive noen ny norsk verslære – til det danner både lyrikken og litteraturteoriene et for ulendt terreng. Denne studien er strukturert omkring nærlesninger av en rekke Hofmo-tekster. Men samtidig som hvert enkelt dikt er unikt, er det også visse forhold det er mulig å generalisere over. Det gjelder ikke minst det spenningsforholdet mellom spatialitet og temporalitet som aktualiseres i "Vasen med relieff av dansende barn". Dette vil være underliggende i avhandlingens drøfting av stemme-skrift-problematikken, for disse to begrepsparene synes å henge nært sammen. Det kryssende spenningsforholdet mellom temporalitet, spatialitet, stemme og skrift blir særlig prekært i forbindelse med imagismen, noe vi vil komme tilbake til i kapittel 9. Vi så i Vase-eksemplet hvordan versifikasjonsformer dessuten er kodet med historisk betydning. Metriske strukturer er ikke kulturelt og ideologisk uskyldige. Dette vil vi se flere eksempler på i de følgende kapitlene.

## Dikt som historieskriving

Hofmos forfatterskap representerer et viktig formhistorisk normskifte i norsk lyrikk, og hennes diktning gjennomgår i løpet av 1940- og 50-årene en relativt typisk vershistorisk utvikling. Da Hofmo debuterte midt på 1940-tallet, var det metriske og rimende verset fortsatt dominerende i Norge, noe som gjenspeiler seg tydelig i hennes første samling *Jeg vil hjem til menneskene* (1946). I overgangen til 1950-tallet ser vi imidlertid at hun i større grad velger frie versformer i kombinasjon med en ekspresjonistisk og til dels høystemt stil. Ut over på 1970- og 80-tallet blir det lyriske jeget mindre framtrædende og diksjonen langt mer stillferdig. Det kommer det til syne et mer talemålsnært formspråk, og formatet er ofte enkeltstående imagistisk pregede kortstrofer. I tillegg finner man i Hofmos diktsamlinger (først og fremst i 1955-samlingen *Testamente til en evighet* og 1971-samlingen *Gjest på jorden*) flere prosadikt som utnytter både prosa- og lyrikkidiomer. Dermed dekker forfatterskapet hele det versifikatoriske spekteret fra strengt bundne strofiske dikt til ikke-versifiserte poesiformer. Man kan øyne en historisk utvikling fra bundne til frie vers, men en kan også se at ulike versformer eksisterer side om side i én og samme diktsamling og i ett og samme dikt (jf. "Vasen..."). Den metriske koden blir med andre ord ikke fortrent selv om friere rytmeformer tas i bruk. Med dette utgangspunkt blir vår oppgave å undersøke hvordan versifikasjonen virker betydningsproduserende i Hofmos dikt.

I "Rede über Lyrik und Gesellschaft" (1958) karakteriserer Adorno diktet som et 'historiefilosofisk solur' (Adorno 1974: 60). De historiefilosofiske forhold manifesterer seg både som 'stoff' og 'form', og dermed også gjennom tilsynelatende utvendigheter som versifikasjon og retorikk. Som vi så vidt var inne på tidligere, er kunstverkets plassering mellom subjektivitet og objektivitet for Adorno ikke minst et historisk forhold. Roland Barthes uttrykker noe tilsvarende når han i *Litteraturens nullpunkt* ser stilen/skrivemåten i sammenheng med forfatterens historiske bundethet.

Forfatteren kan ikke fritt velge sin skrivemåte i et slags reservoar av litterære former som står utenfor tiden. Det er under trykket av historien og tradisjonen at de skrivemåter som er mulige for en bestemt forfatter, blir til. Det finnes en skrivemåtenes historie, men den har to sider. Samtidig som den generelle historie innbyr til – eller fremtvinger – en ny problematikk for det litterære språk, er skrivemåten fremdeles full av minnelser fra tidligere tider, for språket er aldri i en uskyldighetstilstand. Ordene har en slags etterdønninger som på mystisk vis gjør seg gjeldende innenfor nye betydninger. (Barthes 1996 [1953]: 19)

Skrivemåten representerer både tvang og frihet; den viser tradisjonens linje bakover såvel som mulighetenes linje framover. Som et aspekt ved skrivemåten er versifikasjonen i Hofmos dikt nettopp uttrykk for både historisk bundethet og artistiske muligheter. Barthes' refleksjoner omkring litterær form vil derfor kunne tjene som resonansbunn for den følgende drøftingen av skriftstemmen og versifikasjonsforholdene i Hofmos forfatterskap.

Denne avhandlingens ambisjon om å gjenerobre metrikken som litteraturvitenskapelig hjelpedisiplin (noe som skal utdypes i neste kapittel) må gjerne ses i sammenheng med den nyfilologiske og nyhistoristiske tendensen i litteraturfaget, men som vi har sett, er slike tanker langt fra 'nye'. Når Helge Jordheim i sitt utkast til en ny filologi skriver at samspillet mellom språk og historie, mellom tekst og kontekst, vil kunne forfølges "ned i den minste semantiske, syntaktiske eller stilistiske detalj", kan dette leses i forlengelse av resonnementene til Adorno og Barthes.

Som språket er *i* historien, er også historien *i* språket. Til sammen utgjør de lesningens oppgave. Målet [...] er å anspore til en klarere filologisk bevissthet om lesningens muligheter og begrensninger, og å vise hvordan nettopp den filologiske lesningen kan kaste et kritisk lys over det vi tror vi vet om en forfatter, et verk eller en epoke. (Jordheim 2001: 8)

Filologens viktigste oppgave er å lese grundig, systematisk, nært og langsomt for å forstå hvordan historien kommer til syne i språket. I et slikt perspektiv er den metrisk orienterte litteraturforsker ikke annet enn en spesialisert filolog. Systematikk, grundighet, langsomhet og tekstnærhet er de viktigste dyder en profesjonell leser kan ha, nettopp for å kunne "kaste et kritisk lys over det vi tror vi vet". Når det gjelder Hofmo-forskningen er det en stor utfordring å nullstille

seg i forhold til det metafysiske og psykoanalytiske vokabularet som preger mye av resepsjonen. Fokuset på versifikasjonsforhold kan kanskje fortone seg som en tung og unødig omvei til forståelsen av Hofmos lyrikk, men den foreliggende avhandlingen er ikke et forsøk på å flykte fra det historiske og biografiske, men nettopp et ønske om å lese kritisk og historisk med utgangspunkt i det lyriske materialet; skriftstemmen, versifikasjonen.

## Kapittel 2. Verset hørt og sett

A poem is the language of an act of attention.

Charles O. Hartman

Den foreliggende studien av skriftstemme og versifikasjonsforhold i Hofmos lyrikk impliserer en lesemetode som, i den grad skrift tilegnes visuelt og stemmen oppfattes gjennom øret, mobiliserer både blikk og hørsel. Hvor bokstavelig man skal tolke 'hørsel' i denne sammenhengen avhenger naturligvis av i hvilken utstrekning man faktisk forholder seg til en fysiologisk stemme når man leser. Følger man Garrett Stewart, vil den somatiske faktoren alltid være til stede i leseakten, også når man leser innenat, nemlig i form av leserens egen indre artikulasjon. Med utgangspunkt i tekstproduksjonens to subjekter, diktjeget og leseren, kan vi dermed analysere diktet som en dobbel synestetisk erfaring, det vil si som en kryssende utveksling mellom blikk og hørsel mellom diktsubjekt og leser. Disse persepsjonsmessige grunnforutsetningene, 'det lyttende øyets fenomenologi' (Stewart 1990: 125), må også versteorien innreflektere. På den ene siden kan *vers* defineres ut fra sin estetiske form, det vil si ut fra en kombinasjon av lingvistiske, musikalske og optiske kriterier, og på en annen side må en slik definisjon ta høyde for at dette kan vurderes fra minst to ulike aktører. Et dikts versifikasjonsforhold spiller opp mot konvensjoner som deles, eller eventuelt ikke deles, av diktersubjektet og leseren.

I dette kapitlet skal jeg klargjøre og utdype noen sentrale versteoretiske og metodiske problemstillinger som vil være av betydning for de følgende analysene av Hofmos dikt. Først skal det imidlertid gis et kort faghistorisk riss fra det forskningsfeltet som tradisjonelt har beskjeftiget seg med versifikasjonsforhold, nemlig metrikken. Samtidig må det gjøres opp status når det gjelder

forholdet mellom metrikk og moderne litteraturvitenskap, et forhold som i de seneste årene har vært preget av en viss interessekonflikt.

## Metrikk og litteraturvitenskap

Noen vil kanskje hevde at metrikken i dag har utspilt sin rolle som litteraturvitenskapelig hjelpedisiplin. Etter at det metriske diktet oppga sin dominans innenfor lyrikksjangeren til fordel for friere versformer, og etter at strukturalistiske tilnæringsmåter til litteraturen nå er dekonstruert av skriftorientert tekstteori, synes metrikken å ha blitt henvist til en skyggetilværelse innenfor litteraturkritikk og -vitenskap. Man kan fortsatt registrere et visst behov for å klassifisere dikt ut fra versmål og strofeformer, men i de siste tiårene har vi sett en tendens til at såkalt 'formanalyse' spiller en stadig mer marginal rolle i lyrikkinterpretasjonen, og i mange tilfeller faller den helt bort. I sine spesialiserte avarter lever metrikken riktig nok videre innenfor språkvitenskapelige disipliner som fonetikk, lingvistik, stilistikk og retorikk.<sup>13</sup> Samtidig har filosofiske, metapoetiske og sågar metafysiske tolkningsperspektiver fått større spillerom i diktanalysene. Paradoksalt nok synes litteraturvitenskapens lingvistiske vending å ha resultert i en orientering bort fra lingvistik og retorikk henimot filosofi og idéhistorie i den akademiske diktkritikken. Mens narratologien har latt seg modernisere i takt med romanens framvekst, har en tilsvarende teoriutvikling omkring det lyriske uttrykket stått i stampe. Dette kan fortelle oss noe om de litterære sjangrenes skiftende status og innbyrdes maktforhold, men dikttolkerens vegring mot det tekniske og metodiske kan også være et symptom på at man oppfatter det poetiske som et teoretisk fristed i prosaens tidsalder.

Mens man i Sverige og Danmark har publisert en rekke bøker om metrikk gjennom flere hundre år, har det aldri eksistert noen stor versteoretisk tradisjon i

---

<sup>13</sup> Christoph Küper m.fl. foretok en statusrapport av den moderne metrikkens stilling i tidsskriftet *Poetics Today* midt på 1990-tallet gjennom to temanumre *Metrics Today I* (Vol. 16:3, Fall 1995) og *Metrics Today II* (Vol. 17:1; Spring 1996). Her får man innblikk i hele det metriske panorama fra fonetikk til litteraturvitenskap. Av ennå nyere dato er konferanserapporten fra Vechta 1999: *Meter, Rhythm and Performance* (Küper, ed. 2002).

Norge. Dette har naturligvis sammenheng med den politiske og kulturelle historien i sin alminnelighet, mangelen på akademiske institusjoner og da særlig de dårlige kår for den klassiske retorikken. Det er symptomatisk for den norske situasjonen at det som ble skrevet om metrikk under første halvdel av 1900-tallet, hadde en klar nasjonal slagside. I artikkelen "Norske vers", trykt i tidsskriftet *Maal og Minne* 1930, beklager Ivar Alnæs at det i Norge er skrevet "meget lite om vers" (Alnæs 1930: 18). Han konstaterer at han må ty til danske metrikere når han trenger råd og veiledning om rytmiske forhold, men dette duger ikke i beskrivelsen av norske vers så lenge norsk og dansk talerytme er "så vidt forskjellige" (29). At vi på en annen side trolig skulle kunne ha nytte av svensk prosodisk forskning, blir imidlertid fortiet. Alnæs taler varmt for verslæren som et nasjonalt anliggende og ser sågar for seg en fagdisiplin som forener bokmålsdiktere med nynorskdiktere. Det finnes ingen målstrid når det gjelder norske vers: "rytmen er den samme enten de er skrevet på riksmål eller landsmål, vi leser dem på samme måte, på hvilken side vi enn står i striden" (18). Så inkluderende er ikke Idar Handagard som i 1932 skrev den første verslæren på norsk, det vil si på nynorsk Aasen-normal. I forordet til *Norsk verslæra* heter det: "Dette er fyrste verslæra paa nynorsk og um norsk diktetekunst" (Handagard 1932: 5). Bokmålslyrikken er imidlertid utdefinert fra Handagards 'norske' diktkorpus; de "dansk-skrivande nordmenner" er bare nevnt der de er spesielt relevante for å få belyst et emne. Et større norsk metrikkverk som inkluderte bokmålsdiktningen og den dansk-norske felleslyrikken, fikk vi først i 1967 med Hallvard Lies omfattende strofekatalog *Norsk verslære*. André Bjerke utga riktig nok *Rim og rytme: en liten verslære* i 1956 (jf. Bjerke 1980), men dette er en mindre håndbok av det mer populariserende slaget.

Idar Handagards *Norsk verslæra* (1932) ser ut til å ha hatt liten betydning som lyrikkteoretisk verk, og i dag har nok boken primært språkhistorisk interesse. Hallvard Lies *Norsk verslære* (1967) har fått en noe større innflytelse i litteraturfaget, men Lie synes likevel bare i liten grad å ha inspirert til lyrikklesning ut fra et metrisk perspektiv. Av hans elever bør likevel nevnes Leif Mæhle som alt i 1955 utga avhandlingen *Ibsens rimteknikk* og Åse Hiorth Lervik



som i 1969 kom med *Ibsens verskunst i Brand*. Lervik utga dessuten en innføringsbok i metrikk, *Elementær verslære*, i 1972. Det finnes ellers enkeltstående artikler å vise til, som for eksempel Francis Bulls "Små metriske iakttagelser i klassisk norsk lyrikk" (*Maal og Minne*, 1954) og Trampe Bødtkers Gyldenlakanalyse (*Edda*, 1943), men versifikasjonsforhold har spilt en relativt beskjeden rolle i norsk lyrikkforskning. Derimot har metrikkens kritikere markert seg med desto mer tyngde.

Alt i 1943, i kjølvannet av at Idar Handagard kom med andreutgaven av sin verslære (1942), foretok Carl Fredrik Prytz et tilbakeblikk på mellomkrigstidens nordiske versdebatt, og han var langt fra stolt over det norske bidraget: "Handagard [tykkjest] vera mest ustørd av det nordiske ordskiftet etter von der Reckes tid" (Prytz 1943b: 269). Sammenliknet med den metriske debatten i nabolandene Sverige og Danmark, har man i Norge manglet utsyn og versteoretisk tradisjon:

Det er mest ingen her i landet som bryr seg om metrikk. Det finst to utvegar. Anten vil metriken døy av seg sjølv på grunn av støv og vanstell, eller han kan verta ein levande lut av stilgranskinga! Dersom vi ikkje kan gjera metriken levande, så ynskjer eg at han må døy så snart som råd er! (Prytz 1943b: 275)

I et metrisk debattklima preget av flisespikkeri i forhold til versfotbegrepet, opptaktsbegrepet og spørsmål om den teoretiske forklaringsverdien av dikotomien dalende/stigende rytme, samt diskusjonen om i hvilken grad vers skulle leses stiliserende eller som dagligtale, er det kanskje forståelig at Prytz ønsket å ta livet av metriken. Men Prytz' utsagn er dobbelt: Metriken er død, leve metriken! I den grad man kan integrere fagdisiplinen i stilistikken vil han tilrå gjenoppliving, men et studium som isolerer det metriske fra tekstens øvrige aspekter, er verdiløst.

Prytz' hjertesukk fra 60 år tilbake kan man fortsatt slutte seg til, og man skal ikke se bort fra at mangelen på metrisk tradisjon i Norge innebærer at vi har vært forskånet for de verste ørkesløse debattene, og langt på vei har unngått å gjøre metriken til en selvtilstrekkelig fagdisiplin. Atle Kittangs og Asbjørn Aarseths innføringsbok i diktanalyse, *Lyriske strukturer*, første gang utgitt i 1968,

er symptomatisk for den skepsis mot metrikk som kom til å prege det litteraturvitenskapelige miljøet fra etterkrigstiden og fram til i dag.<sup>14</sup> I kapitlet som omhandler diktets 'formelle elementer', etterlyser Kittang "en verslære som er i pakt med moderne litteraturteori", og man kan ane et snev av polemikk mot Hallvard Lies verslære som utkom bare ett år tidligere. Kritikken retter seg særlig mot en metrikk som mangler følsomhet og forståelse for hva som er semantisk virksomt og ikke i diktet, men det advares ikke bare mot perspektivløse skanderinger men også mot subjektive overfortolkninger:

Det finnes nok av eksempler som viser hvordan versemål og vokalklanger blir tillagt de forskjelligste betydninger, hvordan man hører lydimitasjoner og føler meningsfylte rytmer overalt. Like ofte ser man at pendelen slår over i motsatt retning: Kritikeren teller mannlige og kvinnelige rim uten å ta det minste hensyn til deres funksjon eller betydning, han skanderer jamber og trokéer for skanderingens egen skyld. I våre dager har man derfor lenge kunnet merke en forståelig reaksjon både mot de rent subjektive tolkningsforsøkene og mot versifikasjonspedanteriet. (Kittang & Aarseth 1968: 104-105).

Formanalysens *Skylla* og *Karybdis* er fortolkningsdeliriumet på den ene siden og versifikasjonspedanteriet på den andre. Diktleseren må manøvrere analysen slik at han unngår begge disse farene. Men hvordan skal man da forstå forholdet mellom versifikasjon og betydningsdannelse, eller relasjonen mellom de såkalte 'formelle' og 'innholdsmessige' nivåene i diktet? Kittang avviser ikke at diktets versifikasjon har betydning, og han beklager at de formelle elementene har blitt neglisjert i nyere diktkritikk. Ikke desto mindre er han påfallende ambivalent i sin framstilling av metriken. Vil han oppfordre til såkalt formanalyse, eller vil han advare studenter og andre mot å beskjeftige seg med metrikk? Han fastholder i alle fall det nøkterne standpunkt at "grunnprinsippet til enhver tid [må] være å orientere seg ut fra det semantiske planet i diktet" (Kittang & Aarseth 1968: 106). Spørsmålene vi imidlertid vil stille fra et poststrukturalistisk perspektiv, er: Hvordan vet vi hva som er semantisk virksomt i diktet? Når, på

---

<sup>14</sup> Christian Janss og Christian Refsum gir rytmeperspektivet en mer framskutt plass i sin nye innføringsbok i diktanalyse (Janss & Refsum 2003). Det er gledelig at de inntar en mer inkluderende og mindre polemisk holdning til metriken enn Kittang og Aarseth gjør, men fortsatt savnes en større autoritet i henvisningen til den metriske faglitteraturen.

hvilket tidspunkt i analyseprosessen, er vi i stand til å avgjøre dette? Og avhenger ikke vurderingen av hva som er poetisk relevant for analysen av kunnskaper og gehør hos den enkelte diktleser? Er det virkelig mulig å opprettholde dikotomien 'det formelle' versus 'det semantiske'? Legger vi ikke unødvendige begrensninger på diktanalysen om vi slutter oss til nykritikkens credo om at "de formelle elementene er bare relevante i den utstrekning de integreres i diktets totalmening" (Kittang & Aarseth 1968: 106)? Og er det i så fall nødvendigvis slik at semantikken er det primære? Kan man ikke tvert imot, slik Amittai Aviram hevder, lese diktets meningsinnhold som referanse til dets rytme, i stedet for å forstå rytmen som understøttelse av meningen?

Poems are allegories of the sublime power of their rhythm. Their images and themes represent the power of rhythm, while the very words that convey us these images and themes physically manifest that rhythm. Yet at the same time, the power of rhythm is not a meaning effect; it does not participate in the process of signification. It is a power without rational meaning – a sublime force. The images and themes of poetry are ways of telling rhythm and thus of representing the unrepresentable, [...]. (Aviram 1994: 223)

Med fare for å havne for langt inn i det spekulative skal vi ikke her gå nærmere inn på Avirams resonnement, dessuten er Avirams rytmebegrep atskillig mer omfattende enn Kittangs formelle kategori, og således er ikke de to teoretiske posisjonene helt kompatible. Poenget med å trekke inn dette alternative synspunktet er likevel å vise at den form-innhold-dikotomi som *Lyriske strukturer* antyder, slett ikke er selvsagt. Mange lyrikere vil protestere mot metodebøkens prioritering av tema og motiv framfor form og rytme, og ikke minst mot tanken om at det formelle og tematiske kan holdes atskilt. Spørsmålet blir da: Hvordan kan man på en metodisk forsvarlig måte håndtere de versifikatoriske observasjonene i litteraturkritisk lesning av poesi?

## Versifikasjon og litterær betydning

Det er vanskelig å si noe generelt om sammenhengen mellom versform og betydningsdannelse. Når man tar utgangspunkt i den metodiske, for ikke å si

pedagogiske, tommelfingerregelen at formanalysen skal underbygge innholdsanalysen, tenker de fleste på den type likhet mellom lydbilde og meningsinnhold som i moderne metrisk teori ofte betegnes som 'ikonisitet'. Begrepet er lånt fra semiotikken og peker på at det er en likhet mellom tegn og referent, det vil si at vi har med et motivert tegn å gjøre (jf. Pierce, se Lilja 1999: 94). Etymologisk er ikonisitet (av gr. eikon = bilde) knyttet til noe visuelt, men i metrikken er begrepet tatt i bruk om de tilfeller der språkets rytmer og klanger oppfattes som en mimetisk gjengivelse av tekstens innhold; det kan for eksempel være et tog i fart, et hjerte som slår, eller regn som drypper. Det språklige lyd materialet fungerer med andre ord som ekko av tekstens motiv eller tema. Onomatopoetika er det mest opplagte eksempel på ikonisk relasjon mellom lydbilde og betydning. Et slikt samsvar mellom form og innhold er imidlertid sjelden så naturgitt eller motivert som betegnelsen tilsier. Også en såkalt ikonisk forbindelse mellom tegn og referent er avhengig av leserens fantasi og assosiasjoner, og dermed av en viss tolkningsaktivitet. Det gjelder særlig i de tilfeller der rytme og klang hevdes å gjengi affekter. Eva Lilja påpeker imidlertid at leserens assosiasjonsdannelse ofte kan forklares ut fra konkrete fysiologiske forhold:

Ljudbilden liknar i någon bemärkelse en affekt, en likhet som har sin grund i erfarenhet av kroppsrytmer, fonemkvaliteter, affektiva rörelser och synestesier. [...] Läsaren identifierar affektiva kvaliteter utifrån sin kunskap om den egna kroppen och det egna affektivet. Synestetiska överföringar förser ljuden med visuella och taktila innebörder. (Lilja 1999: 118)

Leserens egne affekter og kroppsrytmer kan altså finne gjenklang i et dikts formspråk, og i den forstand kan man snakke om en ikonisk forbindelse mellom tegn og betydning, men spørsmålet er da om det referensielle innholdet bare kan lokaliseres hos leseren, eller om det også kan motiveres i noe utenfor teksten og leseren. Uansett grunnlaget for en slik betydningstilskrivning, synes nettopp det ikoniske argumentet, som har god støtte i nykritikkens tekstsyn, å være det som oftest dukker opp i lyrikkanalyser både i og utenfor academia.

I den akademiske tradisjonen har man for øvrig sett mange eksempler på at utlegninger om et dikts meningsinnhold baserer seg på argumenter om metrisk intertekstualitet. Mens ikonisitet peker på forbindelser mellom formspråk og virkelighet, vil intertekstuelle lesninger rette seg mot forbindelser tekster i mellom og se på hvordan enkelte versformer bærer med seg merbetydning farget av konvensjoner og bruk opp gjennom lyrikkhistorien.<sup>15</sup> Ved metrisk intertekstualitet er meningsdannelsen av diakron karakter og basert på litteraturhistoriske påvirkningslinjer, mens ikonisitet er betydningsskapende i mer synkron forstand. Sonetten er et eksempel på en strofeform som har tiltrukket seg poeter gjennom flere hundre år, og som på grunn av sine formelle krav er forbundet med en viss prestisje. Tematisk er sonettformen ofte knyttet til opphøyd kjærlighet, reflektert gjennom en intellektuell og metapoetisk distanse. Tradisjon og konvensjoner har skapt denne sjangermessige forbindelsen mellom form og innhold. Mange studier av metrisk intertekstualitet har imidlertid ofte rettet seg mot helt konkrete og identifiserbare forbindelser mellom enkelt-dikt, som for eksempel når Hallvard Lie påpeker hvordan strofeformen i Ibsens "Bergmanden" er benyttet i flere norske 'bergdikt' som Wergelands "Norges Fjelde" og Welhavens gravsang over "Bergmester H. C. Strøm" (Lie 1967: 481). Intertekstuell betydningsoverføring blir ofte utnyttet i satiriske sammenhenger. Diktet "Dei hyller sin herre" fra Garborgs *Haugtussa* er et godt eksempel; i skildringen av satandyrkelsen på Skarekula benyttes samme strofeform som i kongesalmen "God Save Our Lord the King", og denne subtile maskeringen skjerper tekstens politiske kritikk.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> I "Diktets ljudbild" anvender Eva Lilja termen 'tillskriven likhet' som betegnelse på slike traderte formdrag: "Textelement liknar andra, äldre texter, det är traditionens likhet med sig själv. Dikten upprepar element från äldre dikter. Detta innebär även sådan likhet mellan formdrag och affekt, vilken är tillskriven av traditionen" (Lilja 1999: 129).

<sup>16</sup> Arild Linneberg analyserer dette grepet hos Garborg i lys av fenomenet 'underliggjøring' og strukturalistisk tegnteori: "Diktet syner korleis underleggjeringa er eit *språkleg* fenomen òg når det gjeld samfunnskritikken. Garborg har nemleg tatt eit *teikn* med eit særskilt *sosialt og politisk innhald*. Gjennom underleggjering har han gitt teiknet *nytt innhald* som degraderer den opprinnelige tydinga og den sosiale personen, gruppa, institusjonen teiknet står for" (Linneberg 1981: 1987).

Versifikasjon kan altså tilføre dikt en egen betydningsdimensjon ved å påkalle intertekstuelle minnelser. Slik konvensjonsbasert betydningsdannelse forutsetter imidlertid beleste mottakere med et visst kunnskapsnivå og gehør. Den svenske litteraturhistorikeren Fredrik Bööks essay "Rytmska påverkningar" har åpenbart inspirert norsk lyrikkforskning når det gjelder å undersøke hvordan ethos overføres rytmisk fra dikt til dikt. Ikke bare er påvirkningstanken synlig i Hallvard Lies utlegninger om ulike strofeformers ethos i *Norsk verslære*. Allerede i 1937 redegjorde Sigmund Skard for dette i et festskrift til Francis Bull hvor han avslutter sitt essay "Litt um rytmisk påverknad" med følgende visjon for verslæren og litteraturstudiet:

Bööks syn opnar ein ny veg inn til den poetiske skapingsakt, løyser til en viss grad rytmen frå dei fysiologiske irrasjonalfaktorar og dreg han over i dei artistisk-historiske, jamsides med stil og språk. Det lèt oss skyna på djupare måte framvoksteren åt dei einskilde diktverk; det skapar ein meir intim samanheng millom diktarar og dikt-skular, og gjev indre rikdom til saga um dei poetiske kunst-formene, som før altfor ofte vart turre namneramser; og det peikar fram til eit heilare bilete av dei breidare åndsstraumane òg. Teorien um rytmisk påverknad blir dermed ein av dei viktige bindelekkane som knyter saman formhistorie og litteraturhistorie, – to vitskapsgreiner som altfor ofte har gått kvar sine vegar, men som burde vera like uløyseleg samanknytte i granskinga som dei er det i livet. (Skard 1937: 265-266)

Både Bull og Skard selv publiserte arbeider med en litteraturhistorisk og intertekstuell tilnærming til rytmisk betydning, hvor form- og innholdsanalyse framsto som en integrert virksomhet.

Når det gjelder sonett, elegiske distika, haiku og andre velkjente strofeformer, ligger formens betydning ikke bare i det litteraturhistoriske faktum at ett dikt kan være påvirket av et tidligere, men versifikasjonen fungerer også som sjangermarkør i mer overordnet forstand. Allerede typografien gir oss signaler om hva slags tekst vi har med å gjøre, lenge før vi gir oss i kast med å skandere versene stavelse for stavelse. Hermeneutisk er dette interessant i den forstand at vi bare ved å skanne tekstbildet mobiliserer visse forventninger til uttrykket, som i neste instans påvirker fortolkningen av det vi leser. Versifikasjonen hjelper oss til å kategorisere diktene, og det er ikke bare metriske

diktformer som kan grovsorteres på denne måten. De frie versformene har også sine varianter, og det viser seg ofte at det er klare sammenhenger mellom visse former for poetisk diksjon eller stemningsinnhold og måten versene er organisert på. For eksempel vil et ekspresjonistisk dikt ofte ha en annen type versdeling enn et imagistisk dikt. Dette vil jeg komme tilbake til i de følgende analysekapitlene.

Vi er nå i ferd med å kretse oss inn mot versifikasjonens mer fundamentale persepsjonsmessige implikasjoner for betydningsdannelsen. Charles O. Hartman definerer versifikasjon (eg. 'prosody') som et sett av normer for rytmisk organisering som styrer både produksjonen og lesningen av lyrikk, eller mer spesifikt: "The prosody of a poem is the poet's method of controlling the reader's temporal experience of the poem, especially his attention to that experience" (C. O. Hartman 1980: 13). Versifikasjon kan altså, fra et håndverksmessig ståsted, forstås som et virkemiddel poeten benytter seg av for å regissere leserens oppmerksomhet henimot diktet. At erfaringen er temporal innebærer først og fremst at den rytmiske og prosodiske realiseringen av diktet er en dynamisk begivenhet, men i formuleringen 'temporal experience' ligger det også en tanke om at diktet har en viss tidsmessig utstrekning. Lesningen tar tid og den fordrer ro og konsentrasjon. En versifisert tekst setter med andre ord leseren i en spesiell form for beredskap.

Hartman definerer diktet som en oppmerksomhetsakt (12), og således antydes det at det finnes et moment av metapoetisk refleksjon knyttet til den temporale diktopplevelsen. Vers framtvinger en bevisstgjøring om lyrisk form i en mer prinsipiell forstand. Dette kan relateres til det Viktor Sjklovskij kaller 'underliggjøring', 'desautomatisering' eller 'vanskeliggjort' form. Som den russiske formalisten skriver i "Kunsten som grep", har kunstens virkemidler til hensikt å øke "vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges" (Sjklovskij 1991 [1916]: 16). Sjklovskijs eksempler omfatter metaforer og visuelle gestaltninger i de litterære tekstene, men det vil være like naturlig å relatere underliggjøringsbegrepet til versifikatoriske forhold (jf. Linneberg 1981). Rytme, frasering, og ikke minst enjambement, er eksemplariske bidrag med hensyn til å forlenge

persepsjonsprosessen og dermed også til å fokusere på den poetiske framstillingsmåten som sådan.

Forhold knyttet til den persepsjonsmessige tilegnelsen av diktet er gjerne så automatiserte at de sjelden blir gjort til gjenstand for teoretisk refleksjon. Unntak er fenomenologisk orienterte reader-response-kritikere som Wolfgang Iser og Stanley Fish. Garrett Stewart, som ble presentert i innledningskapitlet, kan på sett og vis forstås som en poststrukturalistisk arvtaker etter Fish. I den senere tid har vi dessuten sett en kognitiv litteraturkritikk på stadig frammarsj. Reuven Tsur, Richard Cureton og Jörgen Larsson har bidratt til å fornye metrikken ut fra et kognitivt perspektiv. Vi vil komme tilbake til disse etter hvert, men fordi nettopp versifikasjonens kognitive implikasjoner viser seg å være av stor betydning for diktforståelsen i denne studien, skal vi i dette kapitlet ta oss tid til en grundig versteoretisk drøfting.

## Versbegrepet

Det latinske substantivet *versus* kan oversettes med 'vending, dansetrinn' eller 'rekke, rad, fure'. Litteraturens *vers* har 'rad' eller 'linje' som sin primære betydning. Når Terry V. F. Brogan i *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* definerer *versification*, gjør han et poeng ut av den etymologiske sammenhengen mellom plogfure og diktlinje. Poetens arbeid sammenliknes med plogmannen som vender sine furer: "significantly, it is the ending of the furrow that creates, by demarcation, the furrow itself, and not vice versa. So the poet becomes a turner of lines" (1354). I teknisk forstand er poeten en som vender linjer, og enjambementet, pausen, selve snuoperasjonen, er det som gir diktet sitt karakteristiske uttrykk. Verset kan slik tjene som sjangermarkør mellom lyrikk og prosa; mens linjeskiftet i prosaen er arbitrært, er lyrikkens vers en motivert enhet. Jon Fosse har definert 'verset' simpelt hen som "ei skriven linje som ikkje blir avslutta tilfeldig, ved at den har nådd kanten på arket, men blir avslutta før – av ein eller annan grunn" (Fosse 1990: 123). Diktet kan da forstås som en sammenhengende rekke av for tidlig avsluttede linjer.



Giorgio Agamben framhever også enjambementet for å forklare poesiens særpreg i forhold til prosaen, men det interessante er at han gjør dette uten å betone det skriftlige aspektet i nevneverdig grad. Agamben synes å forstå spenningen mellom metrisk segmentering og syntaktisk segmentering først og fremst som en friksjon mellom lyd og mening. I *Idea of Prose* skriver han:

The versura, the turning-point which displays itself as enjambement, though unspoken-of in treatises on metrics, constitutes the core of verse. It is an ambiguous gesture, that turns in two opposed directions at once: backwards (versus), and forwards (pro-versa). This hanging-back, this sublime hesitation between meaning and sound is the poetic inheritance with which thought must come to terms. (Agamben 1995: 41)

Det er nølingen mellom lyd og mening, forårsaket av enjambementet, som er diktets kjerneegenskap, og linjedelingens tvetydige gest peker altså både framover og bakover på samme tid. Dette er en sentral observasjon som vi skal få rikelig anledning til å forfølge i de neste kapitlene. Det faktum at enjambementet vanskelig lar seg oppfatte med mindre diktet medieres gjennom skrift, synes imidlertid å være av underordnet betydning for Agamben. At dikt realiseres som lyd, framstår som en selvfølge, og i så måte skriver Agamben seg inn i en lang metrisk tradisjon hvor versifikasjon er blitt forklart i temporale og auditive termer, og der det ofte er blitt satt likhetstegn mellom vers og metrisk rytme.

*The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* nevner tre hovedbetydninger under oppslagsordet "verse": a) en linje metrisk skrift, b) en strofe, eller c) poesi i sin alminnelighet. Denne utleggingen representerer den folkelige anvendelsen av begrepet slik den har utviklet seg opp gjennom litteraturhistorien, og de to siste forklaringene tilfredsstillers neppe et akademisk presisjonsnivå. Når det gjelder primærbetydningen (en linje metrisk skrift), legger vi merke til at det metriske tas for gitt som et attributt ved verset.

I *Norsk verslære* definerer Hallvard Lie 'vers' som "det av *takten* bundne språkstoff" (Lie 1967: 30). Innenfor det germanske språkområdet er det *takten* som konstituerer verset, og dette synspunktet er trolig inspirert av den tyske metrikeren Andreas Heusler som holdt taktbegrepet som det sentrale i sin

versforståelse. Både Heusler og Lie tilhører den store gruppen metrikere som finner vesentlige likhetstrekk mellom versrytme og musikkrytme.<sup>17</sup> Lie forstår verset som en rekke vekslinger mellom trykksterke og trykksvake stavelser stilisert i ordnede tidsintervaller. Det er åpenbart forestillingen om isokroni som ligger til grunn for Lies versforståelse uten at han nevner begrepet eksplisitt. Han hevder at takten kommer til uttrykk i språkstoffet

på den måte at det blir en merkbar likhet i avstandene mellom de trykksterke stavelser i teksten. Takten inndeler med andre ord den tid vi bruker på å fremsi en språktekst, i stort sett like tidsintervaller, og skaper derved følelsen av plan og orden i den strømmende ordmassen. Og det er denne spesielle 'plan og orden' som for oss utgjør *versets* grunnegenskap. (Lie 1967: 30)

Lie er selv oppmerksom på at verken antikkens vers eller vår egen nordiske stavrimdiktning var bundet av takten, og at det finnes ulike versbygningssprinsipper i de ulike språk, men av "praktiske grunner" velger han å la nordisk og germansk poesi fra 1600-tallet og fram til midten av 1900-tallet være bestemmende for sin versdefinisjon. Framveksten av frie versifiseringsformer tas det ikke hensyn til. De praktiske grunnene Lie hentyder til, synes først og fremst å være problemet med å systematisere og generalisere disse diktformene innenfor strofekatalogens format. Men også på prinsipielt grunnlag hevder Lie at poesien, som musikkens søsterkunst (begge utgått fra "ursangen"), med selvfølge kan analyseres ut fra "musikkteoretiske betraktningmåter" (31).

## Ut musica poesis

Hallvard Lie representerer en lang metrisk tradisjon for å benytte musikkanalytiske notasjonsmetoder i beskrivelsen av lyriske tekster. I Norden i mellomkrigstiden finner vi dette i arbeidene til så vidt ulike forskere som Ivar Alnæs, Arthur Arnholtz og Nils Svanberg. I sin avhandling om norsk setningsmelodi fra 1916 gjengir Alnæs intonasjon og trykkforhold i dagligtalen

---

<sup>17</sup> Som Eva Lilja påpeker, forsømmer likevel ikke Heusler det frie verset av den grunn, noe hun forklarer ut fra at "den fria versformen på tysk mark har gamla anor och hög status, till skillnad från förhållandet i andra länder" (Lilja Norrlind 1981: 43).

ved hjelp av "de almindelige musikalske notetegn" og "den sedvanlige musikalske takt-inndeling" (Alnæs 1930: 24). Noen år senere, i artikkelen "Norske vers" i *Maal og Minne*, benytter han de samme musikkanalytiske redskaper for å rette skyts mot den klassiske versfotmetrikken og det forvirrende skillet mellom såkalt 'stigende' og 'fallende' rytme som han mener er dårlig tilpasset norske versbyggingssprinsipper. Han ønsker å forenkle inndelingen og forklaringen av diktene ved å dele versene inn i aksentgrupper der "gruppen, enheten, begynner med det tunge taktslag, som i musikken" (31). De antikke versfotbetegnelsene forkastes, og jamber og anapæster blir innenfor Alnæs' taktmodell så å si ikke-eksisterende. For å hanskles med de tilfeller der innledende ubetonte stavelser faktisk forekommer, må Alnæs introdusere opptaktsbegrepet i versanalysen; "som i musikken forekommer *opptakten* meget ofte" (ibid.).<sup>18</sup>

Ivar Alnæs møtte motforestillinger mot sin versforståelse allerede tidlig på 1930-tallet. I Idar Handagards første utgave av *Norsk Verslæra* fra 1932 hevdes det at det er "misvisande og kunstigt" å operere med opptaktsbegrepet i analysen av norsk versrytme (Handagard 1932: 47).<sup>19</sup> A. Trampe Bødtker mener det er andre forhold enn takten som er av betydning for versanalysen. Han skriver i *Maal og Minne* direkte adressert til Alnæs:

I motsetning til den mekaniske takt, vil jeg definere rytmen som det levende bølgeslag i verset. Rytmen tar takt og versføtter i sin tjeneste og oppløser eller forbinder dem til større enheter efter mening, fantasi, kunstnerisk innhold. Linjene vil falle i et visst antall av rytmiske segmenter. (Bødtker 1932: 104)

---

<sup>18</sup> Det er nettopp prinsippene om at "rytmen begynner ved den første topp" og at tidsavstanden mellom trykk-toppene er "omtrent like regelmessige som i musikkens takter" Hallvard Lie bygger videre på i *Norsk verslære*, men problemet er at dette trolig har vanskeliggjort snarere enn forenklet det metriske beskrivelsesapparatet. Teorien stemmer ikke alltid overens med vår umiddelbare diktforståelse.

<sup>19</sup> Handagard nevner ikke Alnæs eksplisitt, men viser til et generelt problem: "Sume versgranskarar [...] reiknar takti fraa den tyngde luten av versfoten. Og dei ser daa i jambiske og anapæstiske linor rytmar med 'upptakt' [dvs.] den fyrste utyngde versfot-luten. Men dette er misvisande og kunstigt. Um versrytmen byrjar med baaredalen ([dvs.] utyngd lut], so treng ein difor ikkje tala um 'upptakt' som i musiken. Liksom ein ikkje helder av den grunn tarv tala um 'stigande' rytme. (Handagard 1932: 47)

Selv om også Bødtker forholder seg til metrisk stiliserte dikt, hevder han at det å analysere dikt ut fra et strengt musikalsk taktbegrep, er å øve vold mot diktet. "Takten er en ophugning av verset; rytmen er en glidende bølge" (Bødtker 1932: 105).<sup>20</sup> I stedet for 'takt', snakker Bødtker om 'gruppering', 'segmenter', 'hovedledd', 'halvvers', 'bølge', 'balanse' og 'likevekt'.

Bødtkers utvidede versforståelse, hvor rytmen er overordnet takten, kan ses i sammenheng med Valdemar Vedels resonnement omkring 'meningsrytme'. Et drøyt tiår forut for Bødtkers artikkel hadde nemlig Vedel kritisert metrikerne for å behandle vers som mekanisk lyd uten å ta hensyn til at det er viktige vesensforskjeller mellom språket og et tikkende ur (Vedel 1919: 272). Hos Vedel er nettopp 'gruppering' et sentralt begrep, og kanskje enda mer sentralt i hans versforståelse står tanken om at språkets rytmiske segmentering ikke kan løsrives fra det semantiske planet i diktet:

[Der] findes en regelmæssig Gruppering af Meningssammenhængen, en Gruppering, der er uafhængig og ofte gaar på tværs af det rytmiske Skema. Meningen leddeler sig – for Forstanden eller Følelsen – i Grupper, der er lige store eller staar i et letopfatteligt Længdeforhold til hinanden, [...]. Og for den uheldede Opfattelse faar Verset sin lydlige Karakter af disse Grupperinger og betoning, meget mere end af den tværs gennem dem fortløbende metriske Bevægelse. (Vedel 1919: 269-270)

I Vedels essay fra 1919 foregripes en rekke sentrale problemstillinger som kommer til å artikuleres hyppig i teoriutviklingen omkring frie vers ut over på 1900-tallet. Blant annet inndrar han gestaltpsykologiske innsikter og reflekterer omkring rytme ved hjelp av spatiale termer; meningsrytme består av 'balansefigurer', 'likevektfigurer', 'celler', 'hvilepunkter' og 'motiver'. Han antyder sågar en viktig persepsjonshistorisk forutsetning for en versforståelse hvor rytmen oppfattes som en slags indre mentale 'bilder': "naar vi læser Vers, ikke hører dem, – og det er jo Reglen nuomstunder –, grupperes og betones

---

<sup>20</sup> Bødtkers misnøye med takten påminner om Ezra Pounds kritikk av det jambiske pentameterets dominans i den engelskspråklige lyrikken; «Don't chop your stuff into separate iambs» (Pound 1954 [1917]: 6). At Bødtkers fagfelt er fransk og engelsk, og ikke først og fremst nordisk eller tysk, er ellers trolig en viktig årsak til at han vil prioritere det bølgende framfor det isokront takterende.

Stavelserne for vort indre Øre ikke forud for, men i og efter den sjælelige Tilegnelse af Betydningen" (273). Den erindrede tekst, og de erindrede rytmefigurer, framstår for bevisstheten som spatiale former. Også den hørte talens deler erindres i en samtidig oppfattet enhet:

Afsnittet er jo i Virkeligheden for Opfattelsen ikke blot Succession, Erindringen bevarer Begyndelsen og alt det forbigangne lige til Slutningen, Bevidstheden sammenfatter Ordene, Ordforbindelserne, Sætningerne til Helheder i Samtidighedens Tegn. Og overfor disse Helheder kommer der det samme Behov frem som overfor et Rumsbillede til en i sig selv hvilende Ordning, tilnærmelsesvis symmetrisk om et Midtpunkt eller tilnærmelsesvis i Balanse mellem Yderpunkterne. Ligesom enhver hel Aandsfrembringelse – en Afhandling, et Drama, et Musikstykke, en arkitektonisk Facade – søger at ordne sig omkring et Midtpunkt eller i Forhold til de to Grænsepunkter, saaledes vil ogsaa de enkelte Afsnitt i Talen have en vis Tilbøjelighed til at ordne sig i en i sig selv bestemt lydlig Ligevægt, samtidig med at en Kæderytme – om man tør betegne den saaledes – gaar tvers igennem dem og binder dem til det større Hele: Perioden, Strofen er saadanne større rytmiske Enheder, de enkelte Ord og Ordforbindelser danner ogsaa gjerne mindre saadanne. (Vedel 1919: 276-277)

En tale eller et dikt kan altså ikke bare forstås som et temporalt uttrykk, som suksesjon, men også som en spatial form; det ordner seg for leseren i en lydlig likevekt som kan sammenliknes med et "Rumsbillede". Vedel forklarer poetisk rytme, dvs. meningsrytme, i både tidens og rommets kategorier, og han avslutter sitt resonnement med å antyde at frie vers (som i 1919 kun er "i sin Vorden") i særlig grad fordrer en slik helhetlig rytmeforståelse.<sup>21</sup>

I avhandlingen *Studier i poetisk og musikalsk rytmik* (København 1938) skisserer Arthur Arnholz, med blant annet utgangspunkt i Valdemar Vedels arbeider om 'meningsrytme', en inndeling mellom to hovedformer for rytme: proporsjonsrytme og serierytme, men i motsetning til Vedel vurderer ikke Arnholtz disse som likeverdige i det poetiske uttrykket. Det innrømmes at proporsjonsrytmen kan gjøre seg gjeldende i poesi, men det er først den auditive serierytmen som er av interesse. Når han likevel har valgt å sidestille proporsjonsrytme og serierytme som to rytmiske hovedformer, skyldes det til dels en

---

<sup>21</sup> Vedels perspektiv, særlig betoningen av balanse, artikuleres for så vidt allerede av Aristoteles i *Retorikken*. Vi kommer tilbake til dette i kapittel 8.

erkendelse af det skæbnesvangre i at ville tvinge den samlede germanske versmasse ind under et enkelt, rytmisk synspunkt [...], dels hensynet til den rolle, proportionsrytmiken kan spille for udfyldningen af de serierytmiske rammer. (Arnholtz 1938: 66)

Arnholtz ser poenget med at proporsjonsrytmiske betraktningmåter har relevans for prosanære vers, dvs. frie vers, men for den sentrale versmasse er det serierytmen som er av betydning. Han er ikke enig med Vedel i at det har vært en "historisk fortløbende konflikt mellom disse ekstremer af vor versmasse" (Arnholtz 1938: 91). Arnholtz kommer Vedel i møte i bare liten grad. Det er og blir musikken som fungerer som referanseramme for Arthur Arnholtz' poesiforståelse og metriske arbeider (jf. tittelen på hans avhandling).

Tatt i betraktning lyrikkens etymologiske forbindelse med musikken, er det nærliggende å ty til musikkteoretiske beskrivelseskategorier i diktanalysen. På en annen side er det forhold ved språket som tilsier at man bør være forsiktig med å sette likhetstegn mellom musikk og lyrikk. Språket har en semantisk side som man ikke kommer utenom, uansett om man mener å kunne destillere ut en 'ren form'. Dessuten må man spørre seg om den historiske tilknytningen mellom lyrikk og sang er formelt relevant for det modernistiske frie verset i samme grad som det var for det klassiske strofiske diktet; "det er jo Undtagelsen nu til dags, at Verset bruges til Sang" (Vedel 1919: 282).

## Det frie versets utfordring av verslæren

Oppløsningen av konvensjonelle strofeformer har utvilsomt satt gamle beskrivelseskategorier på prøve. Noen metrikere har ganske enkelt valgt å ignorere den lyrikkhistoriske utviklingen og konsentrert seg om de tradisjonelle strofiske formatene, mens andre har grepet det nye som en utfordring. I artikkelen "De frie vers" fra 1959 forsøker Arthur Arnholtz å formulere en versteori som inkluderer nettopp frie versformer. Arnholtz' studie har fått en betydelig innflytelse på nordisk metrikkforskning utover på 1960-, 70- og 80-tallet, men i dag framstår det kanskje mer tydelig hvordan den tette koplingen

mellom musikk og lyrikk har sine problematiske sider. Arnholtz' taksonomi tar utgangspunkt i at taktmessighet representerer versets nullform: "Jeg beder da, om vi uden diskussion må betrakte taktmæssigheden, talens regulering af en slagrække i fatteligt tempo, som det karakteristikum, der normalt skiller vers fra prosa i germanske sprog" (Arnholtz 1959: 6). Det tas riktig nok to forbehold her ("normalt" og "germanske sprog"), men Arnholtz framstår likevel som påfallende kategorisk. Han skisserer tre 'prosodisk-artikulatoriske' hovedgrupper av vers: 'prosanære', 'sentrale' og 'musikknære'. Inndelingen er foretatt ut fra hvordan ulike dikt spiller ut forholdet "mellem takt og sprogstof, mellem mønster og medium", og de tre gruppene skjematiseres slik:

	<b>Prosanære vers</b>	<b>Sentrale vers</b>	<b>Musikknære vers</b>
Prosodiforhold	Taktfremmed Talerett	Taktrett Talerett	Taktrett Talefremmed
Artikulasjon	Naturlig	Syntetisk	Artifisiell
Struktur	Taktfri	Taktskapende	Takttvungen

Arnholtz legger ikke skjul på at den versformen han vurderer høyest er de *sentrale* vers hvor det er en "gensidig imødekommenhed", en birytmisk syntese, mellom takt og tale (8). I poesiens utkantområder finner vi på den ene siden de *musikknære* vers hvor det såkalte "sprogstoffet" er underordnet taktrammen, og dette kommer til uttrykk gjennom en artifisiell talefremmed artikulasjon. På den andre siden kan man plassere de *prosanære* vers som artikuleres med normalspråkets prosodi, og som mangler en takterende struktur. Det er denne siste gruppen, de prosanære vers, som tilsvarer det som fra modernismen av har gått under betegnelsen *frie vers*. Av Arnholtz' premiss om at forholdet mellom takt og språkstoff er det sentrale spenningsfeltet i versifikasjonen, følger det at betegnelsen 'frie vers' blir en selvmotsigelse. Siden takten suspenderes, vegrer han seg for å snakke om 'vers' i disse tilfellene. I stedet foretrekker han betegnelsen 'lyrisk prosa' eller 'rytmisk prosa'.

Så sent som i 1959 vil altså ikke Arnholtz uforbeholdent benytte versbegrepet på det vi i dag benevner som 'frie vers'. Når det er sagt, er det ingen tvil om at Arnholtz har et godt gehør for ulike rytmiske stiliseringsmåter og retoriske karakteristika innenfor det feltet han kaller 'lyrisk prosa', og som altså omfatter 'frie vers'. Ut fra de premissene som er satt, redegjør han så godt det lar seg gjøre omkring ulike stiliseringsformer som forekommer i den rytmiske prosa. Igjen skilles det grovt mellom tre typer: periodestilisering, motivstilisering og buestilisering. Når det gjelder periodestilisering er det imidlertid interessant å konstatere at Arnholtz henter sine eksempler fra prosa og ikke fra versifisert diktning. Hele avsnitt analyseres som en rytmisk struktur karakterisert ved spenning og avspenning, og her er det først og fremst de klassiske retoriske figurer som kommer til anvendelse. Periodestilisering synes altså å ha lite med vers som sådan å gjøre, og dermed gjenstår motivstilisering og buestilisering som de relevante kategorier innenfor de prosanære vers. Spørsmålet er imidlertid om ikke Arnholtz gjør det unødvendig vanskelig for seg når han klassifiserer vers bare ut fra det han hører og ikke ut fra det han ser.

Skriftbilde og typografi får aldri spille noen avgjørende rolle i Arnholtz' taksonomi for frie vers, men i punktet som angår motivstilisering, kommer han inn på enjambementets betydning.

Motivstiliseringen forekommer især, hvor 'frie vers' oppstilles af ulige lange prosalinier. [...] stiliseringen af talens kortled til karakteristiske, genkendelige motiver når her sit højdepunkt ved, at motiverne nu får hver sin linie og således demonstreres klart ved at blive stillet mellem pauser. (Arnholtz 1959: 13)

Først her kommer altså Arnholtz inn på det faktum at dikt stilles opp som ulike lange linjer. Ikke desto mindre insisterer han på å kalle det prosa, eller rettere sagt "prosalinier". Han anerkjenner typografiens funksjon som tydeliggjøring av de rytmiske motiver, men skriftbildet er likevel underordnet. Det rytmiske motivet er for Arnholtz først og fremst en prosodisk enhet, om den så støttes av linjedeling eller ikke. Noe av det samme beskrivelsesmønsteret dukker opp også når det gjelder buestilisering. Denne formen er karakterisert som variert gjentakelse av en meningsenhet, et formtrekk som er særlig kjent fra de bibelske



salmene og fra Walt Whitmans poesi (jf. avhandlingens kapittel 6). I dette tilfellet kommer skriftbildet inn som et moment for å beskrive buerytmens underkategorier; det finnes en uenjambert langlinjetype og en enjambert kortlinjetype, men i begge tilfeller er det den lange språkmelodiske buen som danner den rytmiske enheten, enten ved at hele linjen intoneres som en helhet, eller at meningsenheten splitter seg opp i svakere småbuer over flere linjer, men som samlet likevel intoneres som en storbue. Skriftbildet har ingen selvstendig status, men det bidrar til å tydeliggjøre prosodien.

Inspirert av Arnholtz har senere metrikere gjort andre typologiseringsforsøk. I avhandlingen *Svensk vers 1901-1945* (Göteborg 1974) opererer Kristian Wåhlin med 6-9 ulike verskategorier i en finjustert inndeling som i en viss forstand overskrider dikotomien 'bundne'/'frie' vers. Dikt beskrives ut fra parametere som rimet/urimet, strofisk/ustrofisk, skjematisk/uskjematisk. I tillegg bestemmes de frieste versformene som enten 'poesinære' med normal verslengde, som 'poesinære' med kort verslengde, eller som 'prosanære'. Rytmsk og metrisk sett, laborerer han med tre hovedkategorier: 'skjematiske', 'uskjematiske' og 'frie' vers.<sup>22</sup> Disse distinksjonene gjøres blant annet for å gi en oversikt over forekomsten av, og grader av, frie vers i svensk lyrikk i første halvdel av 1900-tallet. Selv om den statistiske interessen er underordnet i vår sammenheng, og selv om man neppe kommer mye lenger med termer som 'poesinære' og 'prosanære', fungerer Wåhlins parametere bevisstgjørende når det gjelder å forstå hvordan vers kan ha ulike former for og grader av frihet og ulike former for og grader av bundethet. Med andre ord vil dikt gjerne være bundne i ett henseende, men frie i et annet. For eksempel finner vi i mye av poesien utgitt i

---

<sup>22</sup> Wåhlin innfører termen 'uskjematiske vers' for å unngå begrepsammenblanding av den eldre 'fri vers'-termen og den moderne anvendelsen av 'frie vers'. Han regner likevel moderne 'frie vers' som en underart av 'uskjematiske' vers: «Schematisk vers följer regelbundet ett versschema, som i sin friaste form består av att antalet höjningar är samma i varje vers medan sänkningsantalet kan variera. I *oschematisk vers* saknas sådant regelbundet system för antal höjningar i verserna. Verserna består antingen av ett varierande antal takter utan regelbundenhet (om dikten är metrisk) eller också kan ingen taktindelning göras (om dikten är på fri vers). Termen *oschematisk vers* omspannar alltså *alla* de versformer som benämns 'fri vers' eller 'fria rytmer' i tidigare forskning, medan termen *fri vers* inskränks till oregelbunden icke metrisk vers. Den fria versen är den viktigaste underavdelningen av den oschematiska versen.» (Wåhlin 1974: 30).

mellomkrigsårene (og etterkrigsårene) en tendens til bruk av enderim, samtidig som diktene for øvrig er frie, i den forstand at de både er ustrofiske og uskjematiske. Dette vil jeg komme særlig tilbake til i kapittel 4.

I *Studier i svensk fri vers* (Göteborg 1981) bygger Eva Lilja videre på Arnholtz' og Wåhlins taksonomier, men hun vektlegger samtidig det litteraturhistoriske aspektet i langt større grad enn de ovennevnte. I tillegg baserer Lilja seg på Sten Malmström som har framholdt betoningsstruktur som et sentralt kriterium for en fri-vers-typologi. Ut fra dette skisseres tre hovedkategorier frie versformer: Goethe-typen, Heine-typen og Whitman-typen. Goethe-typen er kjennetegnet av korte vers, gjerne ettordsvers, høy betoningsfrekvens, hvilket ofte innebærer spondéer.<sup>23</sup> Goethe-typen er for øvrig kjennetegnet av enjambement og tett og nyansert pausering (Lilja Norrlind 1981: 146). Disse karakteristika stemmer i grove trekk overens med det Arnholtz kaller motivstilisering. Heine-typens vers er noe lengre enn Goethe-typens. Den syntaktiske frasen faller som oftest sammen med verset, og betoningsstrukturen og ordrekkefølgen følger talespråkets normale diksjon. Den tredje formen, Whitman-typen, utmerker seg med sine lange vers, hvilket betyr at flere fraser koples til hverandre i samme linje. Ved versslutt finner man et karakteristisk intonasjonsfall (kadens), ofte markert med skilletegn av en eller annen form. Enjambement forekommer svært sjelden. Betoningsstrukturen kan variere, men som regel finner vi lav betoningsfrekvens og opphopninger av ubetonte stavelser. Denne versformen kan jamføres med Arnholtz' buestilisering (Lilja Norrlind 1981: 147). Disse lyrikkhistoriske prototypene finner Lilja anvendbare for sitt svenske materiale som er konsentrert omkring Vilhelm Ekelunds og Edith Södergrans forfatterskap. Hun presiserer imidlertid at hennes typologi ikke gjør krav på å være dekkende, men at den kanskje kan hjelpe leseren til å se bedre, til å oppdage nye utviklingslinjer og forandringer i versene som vi ellers ville hatt

---

<sup>23</sup> Høy betoningsfrekvens vil si at de betonte stavelser faller tett. Lilja selv snakker om 'lave relasjonstall'. Lave relasjonstall betyr altså høy betoningsfrekvens, mens høye relasjonstall er det samme som lav betoningsfrekvens, dvs. at det er mange ubetonte stavelser i forhold til betonte. Disse forskjellene har sine tempomessige implikasjoner. Høye relasjonstall, eller lav betoningsfrekvens, gir som regel en fornemmelse av høyt tempo.

problemer med å få øye på. I tillegg pekes det på at en slik typologi kan være godt å ha som utgangspunkt i framtidige undersøkelser av nyere fri-vers-former, for å kunne gjøre rede for hvordan frie vers har utviklet seg etter pionertiden (ibid.). Som vi ser, er alle de tre fri-vers-typerne Lilja laborerer med, etablert før 1900. Av dette vil man kunne tenke seg at ytterligere noen kategorier må etableres for å kunne fange inn det tjuende århundres ekspresjonistiske og imagistiske diktformer.

Man skal vokte seg for å begi seg ut i det Roland Barthes kaller 'den taksonomiske galskap',<sup>24</sup> og det er opplagt noe paradoksalt ved det å skulle lage en typologi over versformer som faktisk påberoper seg en fundamental frihet i forhold til ethvert normsystem. Det frie versets individualisme kan nettopp ses som en utfordring av metrikkens systembyggende virksomhet, et hint om å fraholde seg fra å teoretisere og generalisere over disse diktformene. Som også Arnholtz poengterer, er de frie vers engangsformer, mens de bundne, strofiske vers er gjentakelsesformer (1959: 6). Ikke desto mindre kan man, etter flere decenniers fortrolighet med frie vers, utskille visse prototyper, tilbakevendende formdrag og tilløp til stiliseringer, og mye tyder på at den postulerte 'friheten' langt på vei må betraktes som en ny type konvensjoner. For å dekonstruere modernismens frihetsbegrep, og for å forstå de strukturelle trekkene som stadig dukker opp i de frie versformene, kan det faktisk vise seg fruktbart å gjeninnføre et visst klassifiseringssystem.

Vi vil i de følgende analysene ikke binde oss til noen av typologiseringsmodellene nevnt ovenfor, men refererer til aktuelle kategorier alt etter hvilken forklaringskraft de har i forståelsen av Hofmos dikt. Likevel vil de intertekstuelle og historiske implikasjoner ved Liljas modell være retningsgivende også i den foreliggende avhandlingens tilnærming til versifikasjonsspørsmålet. Lilja, og til dels også Wåhlin, synes dessuten å være mer oppmerksom på skriftbildet (eller verslengden, mer presist) enn Arnholtz er i sin modell. Imidlertid kan deres jakt

---

<sup>24</sup> I en oversiktsartikkel om den gamle retorikken ("L' ancienne rhétorique") fra 1970 stilles spørsmålet: "Hvorfor denne frenetiske segmenteringen, benevningen, denne deliriske aktivitet med språk over språk?" (Barthes 1998: 83).

på betoningsfrekvens (eg. "höjningsfrekvens"), etter vår mening, i noen grad overskygge dette visuelle aspektet ved versifikasjonen. Dette ser for øvrig ut til å være et generelt trekk ved de første studiene av frie vers. Det synes i det hele tatt å være vanskelig å frigjøre seg fra det metriske paradigmet både for forskere og lyrikere.

### Det metriske spøkelset

"Don't chop your stuff into separate iambs", lød et av Ezra Pounds imperativer (1954 [1917]: 6), men som vi vil komme tilbake til i kapittel 9, var de anglo-amerikanske imagistenes kamp mot metret langt fra absolutt. Det handlet om et overordnet frihetsprinsipp forankret i tanken om poeten som skapende individualitet, og denne friheten kunne benyttes til å skrive metriske vers så vel som ikke-metriske vers. Det frie versets første talsmenn og -kvinner artikulerte teorier om poetisk formgivning som var påfallende ambivalente når det gjaldt ønsket om frihet på den ene siden og behovet for et metrisk ideal som styrende på den andre. I imagistenes programerklæring var kravet når det gjaldt rytme å komponere "in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of a metronome" (Pound 1968b: 3). Frasen ble framholdt som en langt viktigere rytmisk enhet enn metret. I T. S. Eliot's versteori ser vi imidlertid at det metriske faktisk spiller en hovedrolle. I essayet "Reflections on Vers Libre" skriver han:

[...] the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the 'freest' verse; to advance menacingly as we doze, and withdraw as we rouse. Or, freedom is only true freedom when it appears against the background of an artificial limitation. (Eliot 1975 [1917]: 34-35)

Det finnes et metrisk spøkelse som hjemsøker dikteren når han komponerer sine vers, og det er denne kontrapunktiske effekten som skaper gode dikt. Poetisk frihet er avhengig av faste sjangermessige rammer å spille opp mot, i følge den unge Eliot. Det metriske fungerer både skjerpene og disiplinerende; "There is no escape from metre; there is only mastery" (ibid.). Også Amy Lowell fastholdt at det som skiller poesi, det være seg frie eller bundne vers, fra prosa, er dens

musikalske 'beat'. Hun allierte seg med den nye teknologien for å vise dette. Med utgangspunkt i egne diktlesninger fikk hun utarbeidet spektrogrammer, fotografiske representasjoner av lyd, og mente med det å kunne bevise at også frie vers var grunnleggende isokrone i sin oppbygning.<sup>25</sup> Det kan synes som om imagistene hadde et behov for å vise at frie vers var noe kvalitativt annet enn prosa, og for å legitimere de nye formenes plass innad i poesisjangeren tydde de til metrikk og prosodiske argumenter.

T. S. Eliots programuttalelser og litteraturkritiske essays har hatt en sterk påvirkning på det som er blitt skrevet om metrikk utover på 1900-tallet. Hans tvetydige holdning til tradisjonen har vært kjærkomment utnyttet av både tilhengere og motstandere av frie vers, men hans resonnementer har også sysselsatt akademikere som mener å stille seg mer nøytralt undersøkende til fenomenet. Harvey Gross, en sentral overgangsfigur i nyere anglo-amerikansk metrisk forskning, skriver i boken *Sound and Form in Modern Poetry* (1964) at "few trust their own ears sufficiently to quarrel with Eliot's judgements" (131). Selv forsøker imidlertid Gross å bestride Eliots vurdering av Ezra Pounds "celebrated metric" som han konsekvent henviser til i anførselstegn. På en annen side våger ikke Gross å dekonstruere Eliots egne versifikatoriske evner i samme grad. Mens Gross mener å avsløre Pounds umusikalitet, er Eliots rytmer, preget av "such variety in movement and sonority", i stand til å bringe oss tilbake til prosodiens grunnleggende musikalske funksjon (Gross 1964: 169). Gross vektlegger lyrikkens temporale aspekter og er altså tro mot den Lessingske arbeidsdelingen mellom poesi og billedkunst, eller kanskje enda mer presist: mot Hopkins skille mellom prosa og poesi.<sup>26</sup> Eliot fungerer i denne sammenhengen som

---

<sup>25</sup> Charles O. Hartman har imidlertid pekt på at Lowels konklusjoner bygger både på en musikalsk feilslutning og på en moderne form for performativ feilslutning, dvs. en overdreven tiltro til at akustiske målinger og de nye mulighetene for å vise fotografiske representasjoner av lyd, kunne avdekke de prosodiske egenskapene ved det frie verset (C. O. Hartman 1980: 41).

<sup>26</sup> Det henvises ikke eksplisitt til Lessing når Harvey Gross drøfter 'poesiens musikk' hos Eliot, men forbindelsen synes å være etablert indirekte gjennom Gerard Manley Hopkins (1844-1889) som er en viktig referanse hos Gross. I essayet "Poetic Diction" skriver Hopkins seg direkte inn i den lessingske argumentasjonen: "The diction of poetry could not then be the same with that of prose, [...]. For the necessities or conditions of every art are as Lessing shews the rules by which to try it" (Hopkins 1959: 85).

sannhetsvitne og autoritet i argumentasjonen overfor mer spatialt-visuelt orienterte poeter som Pound og Hulme; "Pound more and more forgets that significant rhythms must have an aural shape in time"(Gross 1964: 163). Såvel Gross som Eliot synes å hevde at lyrikkens auditivt-temporale dimensjon ikke lar seg fortrenge ustraffet.

En liknende argumentasjon kom til syne i den norske 'tungetaledebatten' da André Bjerke i 1954 kritiserte den modernistiske "form-nevrose" hos den unge debuterende Erling Christie. Når rim og metrum forkastes, kan man "iaktta hvordan denne strengt forbudte effekten lister seg inn bakveien" i Christies dikt, hevdes det sarkastisk fra Bjerke (1979 [1954]: 119). Vi legger merke til de psykoanalytiske undertonene i dette resonnementet:

Det er som når en asket fortrenger en drift, og den dukker opp igjen i form av nevrotisk vasketvang. *Driften mot rimet* lar seg ikke ustraffet fortrenge i lyrikken: den ytrer seg da i andre former for klang-gjentagelse, som faktisk er langt mer manierte og utvendige. Hos Christie kommer dette fram i en tvangsaktig forkjærlighet for to grammatikalske former: presens partisipp og genitiv. (ibid.)

Bjerke fokuserer her først og fremst på fortrenghningen av rim, men i det tidlige 1950-tallets norske kontekst må dette ses i lys av et overordnet metrisk paradigme, eller rettere sagt et strofisk lyrikkparadigme der rim og metrum er to sider av samme sak. Innenfor en slik forståelseshorisont tas det for gitt at en eller annen form for klang-gjentakelse med nødvendighet må finne sted i et dikt. Bjerke kan for så vidt ha rett i sine observasjoner angående forekomsten av partisipper og genitivformer i Christies poesi, men hans premisser som legges til grunn for analysen og vurderingen, er mer diskutabile. Gross og Bjerke deler altså noe av den samme indignasjon overfor lyrikere som suspenderer de rytmiske 'regler'.

Tanken om at frie vers fungerer best når de får utfolde seg mot en bakgrunn av et metrisk mønster, har levd videre i versteoretisk litteratur helt fram til i dag. Eliots utsagn om det metriske spøkelset som lurer bak i rekkene i selv de frieste vers, har gitt tittel til Annie Finch's bok *The Ghost of Meter. Culture and Prosody in American Free Verse* (1993). Inspirert ikke bare av Eliot's "Reflections

on Vers Libre" men også av John Hollanders "The Metrical Emblem" (1959), gjør Finch rede for hvordan lyrikere og lesere er bundet av en metrisk kontrakt. Hennes 'metrical code theory' baserer seg på den type intertekstualitetstanke som vi allerede har vært inne på tidligere i dette kapitlet. Hun forestiller seg at et gitt meter konstituerer en meningsfull kontrakt med leseren ved å framkalle tidligere dikt som er skrevet i samme meter. Meteret fungerer altså som et slags kulturelt artefakt som kaller fram tidligere litterære erfaringer og dermed relaterer et dikt til en lyrikkhistorisk tradisjon. Det som imidlertid skiller Finch fra for eksempel Fredrik Böök, er hennes hovedpoeng om at den metriske koden kan være like relevant for analysen av frie vers som for konvensjonell metrisk diktning. Hun gjør nedslag i poesien til Emily Dickinson, Walt Whitman, Stephen Crane og T. S. Eliot, men også i samtidig amerikansk lyrikk. De metriserende tendensene forfølges fra verslinje til verslinje, og det pekes på hvordan ekko av gamle metra bidrar i betydningsdannelsen i de nye versformene.

En av dem som har gått hardt ut mot Finch og versfotmetrikken, er Alan Holder. I boken *Rethinking Meter. A New Approach to the Verse Line* fra 1995 retter Holder to hovedinnvendinger mot Finch's teori om metrisk kode. Det ene er nettopp dette at hun finner versfötter i det som åpenbart er ikke-metrisk poesi, og dernest at hun overbetoner og overtolker den kulturhistoriske betydningen av slike funn. Holder innser at T. S. Eliot og andre modernister har sin del av ansvaret for at metrikken i for stor grad har fokusert på det metriske spøkelset i frie vers, men dette er ikke grunn til å fortsette skjevheten. Det faktum at både Eliot og Williams så på frie vers som ufullstendige, kun et interimregime på veien mot en ny form, er ett av tegnene på at de utforsket det frie verset med metriske briller, og at de dermed ikke var i stand til å se rekkevidden av sine egne prosjekter. Holder hevder at Eliots henvisning til 'det metriske spøkelset' trolig er en av de mest skjebnesvangre erklæringer for det frie versets del, ikke minst fordi senere metrikere i så stor grad har akseptert Eliots analyse og vurdering det frie verset.

Som alternativ til den tradisjonelle metrikkens interesse for metrum og versfötter, framsetter Holder 'fraseteorien', eller 'phrasalism'. Det vil si at for ham

er frasen og verslinjen diktets viktigste prosodiske enheter, og ved å sette frasen i fokus kan man endelig unngå å analysere frie vers på det metriske versets premisser. Som vi allerede har fått se i dette kapitlet er imidlertid ikke 'frasalistens' polemikk mot versfotmetrikken av ny dato. Vi så en tilsvarende konflikt mellom Bødtker og Alnæs på 1930-tallet, vi har sett det i programerklæringene til den unge Pound, og nå altså i 1990-tallets internasjonale versteoretiske diskusjon, hvor for øvrig Richard Cureton har vært mer toneangivende enn Alan Holder. (Vi skal straks komme tilbake til Curetons rekonseptualisering av metrikken.) I Gunvor Hofmos samtid, under 'tungetaledebatten' på 1950-tallet, refererte Erling Christie til *åndedrettet* som diktets dominerende formelement (Christie 1955b: 116). Også Claes Gill opererte med begrepet 'åndedrettsrytme', og var dessuten påpasselig med å sondere mellom rytme og metrum (Ustvedt 1974: 195), et skille som har klare paralleller til den moderne metrikkens skille mellom frase og takt.

Mange moderne lesere deler nok Alan Holders frustrasjon over at det skal være så vanskelig å løsrive seg fra versfotmetrikken. Samtidig må vi innse at Finch har bevart et gehør for metriske mønstre som gjør henne til en svært observant leser. At vi i dag ikke legger merke til metriske strukturer, betyr ikke nødvendigvis at de ikke finnes, men det kan bero på at vi mangler kunnskaper og gehør for tekstens rytmiske aspekter, blant annet på grunn av at poesi de siste tiårene har vært persipert som skrift. I vår sammenheng må vi ikke minst ta høyde for at Gunvor Hofmo og de norske etterkrigslyrikerne lenge faktisk var mest fortrolige med det metriske paradigmet, og at mye av lyrikken som ble produsert på 1940- og 50-tallet nettopp var 'hjemsoekt' av det metriske spøkelset. På en annen side må vi ta modernismens intensjon om å søke nye rytmeprinsipper på alvor. I denne sammenhengen bør det være mulig å samtidig ivareta både fraseperspektivet og det metriske perspektivet.<sup>27</sup>

Jørgen Fafner har forsøkt å håndtere de varierende versformer ved å skissere en tredelt stiliseringsmodell (Fafner 1989: 202; 2000: 466). Det primære er

---

<sup>27</sup> Når det gjelder spenningen mellom syntaks og metrum, se Donald Wesling i *The Scissors of Meter* (Wesling 1996).



(1) rytmisk stilisering, det vil si *frasering* som korresponderer med rytmisk-syntaktiske enheter i språket, for eksempel anaforer, isokolon og andre typer parallellismer. Denne grunnleggende formen for rytme er basert på språkets vanlige syntaktiske regler, og finnes i både 'bundne' og 'frie' vers. De såkalt bundne vers er i tillegg kjennetegnet av (2) metrisk stilisering. Det er dette man tradisjonelt sikter til med begrepet 'versifikasjon', og metrisk stilisering innebærer regulering av *stavelsenes* aksenter, kvantiteter og antall. Endelig er versifisert diktning kjennetegnet av (3) optisk stilisering. Det vil si at teksten er oppdelt i *visuelt* atskilte verslinjer, der versdelingen ikke er arbitrær som i prosaen, men motivert ut fra litterære og estetiske hensyn. Den optiske stiliseringen er bundet til skriften som medium, og den er blitt stadig viktigere for moderne lyrikkpersepsjon. Fafner framholder likevel den rytmiske stiliseringen som den primære både i bundne vers og i frie vers, og vi kunne kanskje føye til *den eneste* stiliseringsmåten i prosadiktet, hvor den optiske stilisering er fraværende.

Som alternativ til Fafners prioritering av rytmen, kunne man tenke seg at i lyriske vers, frie eller metriske, vil den optiske stiliseringen være overordnet den rytmiske. Det moderne diktet har reaktualisert etymologien som ligger til grunn for versbegrepet ('vending'; 'rekke'), ikke minst ved at man i våre dager er blitt mer oppmerksom på verset som et typografisk og optisk fenomen. Det er nettopp her lyrikken skiller seg fra prosaen. Denne avhandlingen vil fokusere på 'verset' som en fundamental størrelse både i diktet og i den analytiske virksomheten. Verset vil ikke alltid kunne høres (slik Holder krever). Derimot fatter vi verset som en visuell enhet, uten at denne altså nødvendigvis faller sammen med den 'hørte' frasen.

## Metrisk nyorientering

I essayet "Spatial Form in Modern Literature" fra 1945 skriver Joseph Frank at den moderne poesiers estetiske form er basert på en 'rom-logikk' som krever en gjennomgripende reorientering hos leseren i holdningen til språket (Frank 1991

[1945]: 15). Med sin interesse for det spasialt-visuelle ved den modernistiske litteraturen behandlet Frank en rekke sentrale moderne lyrikkteoretiske problemstillinger som først de siste 10-20 årene har funnet veien til metrikken. Det vil si de mest spatiale tilnæringsmåter har vel stort sett fokusert på helt andre ting enn versifikasjonsforhold. Derimot har den spatiale vending i litteraturen, som særlig Hulme og Pound representerer, hatt en indirekte innflytelse på metrikken ved at den har framprovosert en interessant motreaksjon hvor målet er å skape ny bevissthet om poesien som temporal form.

Harvey Gross er av dem som har ment at den spatiale reorienteringen i lyrikken allerede har funnet sted i en slik grad at det vil være behov for å gjeninnføre den temporale logikken i lesningen av poesi, og i den forbindelse knytter han an til blant annet kognitiv psykologi. Gross' *Sound and Form in Modern Poetry* (1964) kan på den ene siden vurderes som en etterdønning etter den tradisjonelle versfotmetrikken, men på en annen side kan hans tilslutning til moderne kognitiv forskning ses på som en særdeles årvåkenhet overfor samtidslyrikken og en betimelig korrigerende av de billedorienterte tendenser i litteraturkritikken i etterkrigsårene. Innledningskapitlet i boken bærer overskriften "Prosody as Rhythmic Cognition", og Gross legitimerer sitt analytiske fokus ved å vise til den basale rolle rytme spiller for all menneskelig utfoldelse. Det rytmiske gir mennesket følelsen av å inngå i en tidsmessig meningsfull sammenheng.

It is rhythm that gives time a meaningful definition, a 'form'. [...] In the arts of time, music and literature, rhythmic forms transmit certain kinds of information about the nature of our inner life. This is the life of feeling which includes physiological response as well as what psychologists term affect. (Gross 1964: 11)

Den kognitive forskningen Gross resonerte ut fra på 1960-tallet var nok mer ekspressivt (og øyensynlig også mer mytologisk og antropologisk) orientert enn den moderne varianten som på sin side synes å ha en sterkere fysiologisk slagside. Samtidig ser man klart at Gross' argumentasjon også er forankret i moderne nevrologi, som for eksempel når han redegjør for hvordan prosodiens rytmiske strukturer "reveal the mind and nerves as they grow tense in

expectation and stimulation and relax in fulfillment and quiet" (14). Poetisk rytme er ikke stilistisk ornamentikk, men er uttrykk for grunnleggende menneskelige prosesser og fysiske funksjoner. I dette resonnementet ser Gross ut til å trekke veksler på så vel romantikkens ekspressivitetsteori som moderne kognitiv psykologi og nevro-vitenskap.

På 1990-tallet fikk den kognitive poetikken sin fremste eksponent i Reuven Tsur. I bøker som *Poetic Rhythm* (1998) og *What Makes Sound Patterns Expressive?* (1992) forsøker Tsur å gjøre rede for det fonetiske og psykologiske grunnlaget for de emosjonelle assosiasjonene vi knytter til bestemte lydmønstre. Tsur baserer sine iakttagelser først og fremst på empiriske diktlesninger for å utlede noe generelt om lyd og mening. Han mener å kunne dokumentere at det finnes en intersubjektiv enighet (og dermed en kognitiv 'sannhet') om at for eksempel bakre vokaler assosieres med mørke stemninger, mens de fremre 'lyse' vokaler har et tilsvarende lyst stemningsinnhold. Videre gjør han rede for hvordan sibilanter kan knyttes både til støy og til "a tender, hushing quality", avhengig av parametere som 'kontinuitet' og 'stemthet' (Tsur 1992: 44). Ved å spalte ned språket til dets fonetiske minstedeler, og ved å trekke veksler på lingvistisk og psykologisk forskning, arbeider Tsur for å gjøre den poetiske analysen til det han oppfatter som en mer konsistent og mindre spekulativ vitenskap.

Minst like stor innflytelse innenfor den kognitive poetikken, i alle fall i nordisk sammenheng, har imidlertid Richard Curetons *Rhythmic Phrasing in English Verse* (1992) fått. Curetons vei til kognisjonsvitenskapen går først og fremst via Lerdahl og Jackendoffs generative musikkteori hvor 'gruppering' står som det sentrale begrep. Som de sistnevnte påpeker, går grupperingsprosesser igjen i mange områder av den menneskelige kognisjon. En person som konfronteres med en serie elementer eller en sekvens av begivenheter, segmenterer eller bunter sammen spontant disse elementene eller begivenhetene til grupper av et eller annet slag (Lerdahl og Jackendoff 1983: 13). Det er i og for seg ikke noe oppsiktsvekkende ved en slik konstatering, men ikke desto mindre er den viktig for å anskueliggjøre hvordan rytme primært må forstås som kognitive, mentale mønstre. Når vi reagerer rytmisk på et gitt medium, skjer

dette ved at vi segmenterer, organiserer mediet i deler ved at vi gjentatte ganger grupperer et mindre antall sidestilte og strukturelt likeverdige deler rundt en overordnet del som har en sterkere kognitiv framtrøden enn de øvrige delene. Men det som kanskje er den viktigste grunnsetningen hos Cureton, og som han også har arvet fra Lerdahl og Jackendoff, er at rytme ikke er noen endimensjonal størrelse, men tvert i mot består av flere komponenter som interagerer med hverandre i den poetiske teksten (eller i musikkstykket). Curetons fler-komponentielle forståelse av rytme stilles opp mot den tradisjonelle metrikkens ensidige fokusering på metrisk takt. Han opererer i første omgang med tre rytmiske komponenter: metrum (meter), gruppering (grouping) og forlenging (prolongation). Disse utgjør de tre hovedmønstrene for rytmisk persepsjon. Nylig er for øvrig tema-rytme inkludert i Curetons modell (Larsson 1999; Cureton 2001). Komponentenes ulike funksjoner beskriver han på følgende måte:

In rhythmic experiences that contain all three components, grouping seems to be the most basic and central; prolongation the most embracing and cognitively advanced; and meter the most primitive and physically controlled. [...], I call grouping and prolongation the *phrasal* components. (Cureton 1992: 123)

Ved hjelp av termene 'gruppering' og 'prolongering' har man skaffet til veie et begrepsapparat som muliggjør rytmisk analyse på andre tekstlige/språklige nivåer enn det metriske stavelsesnivået. I følge Cureton representerer de ulike komponentene ulike former for tidsoppfatning. Metrisk rytme peker mot en syklisk tid; gruppering representerer en strukturell tid og er sentrerende/fokuserende i sin orientering; prolongering, som har en mer koherensskapende effekt, står for en subjektiv tid i den forstand at den baserer seg på leserens forventninger, og den er derfor framoverskuende og linjær i sin orientering (Cureton 1992: 124). Grupperings-komponenten spiller den mest sentrale teoretiske rollen i forståelsen av de kognitive rytmiske strukturer fordi den influerer så sterkt både rytmisk *segmentering* og rytmisk *retning* (125). Disse begrepene, 'gruppering' og 'prolongering', vil vi særlig komme tilbake til i kapittel 6.

Jörgen Larssons avhandling *Poesi som rörelse i tiden* fra 1999 er så langt det største nordiske bidraget til den kognitive poetikken. Larsson utdyper Curetons flerkomponentielle rytmeteori og gjør den mer anvendbar for litterær analyse i det den utprøves på Elmer Diktonius' lyrikk. Rytmen fungerer som en formidling mellom form og betydning i Larssons reflekterte nærlesninger, og om mulig i enda større grad enn Cureton betoner Larsson at poesi må forstås som en grunnleggende temporal form. Når Cureton og Larsson ennå ikke har fått videre innpass i litteraturfaget, kan det blant annet skyldes denne avvisningen av det spatiale. Til tross for de åpenbare kvalitetene ved Larssons studie fungerer polariseringen mellom temporale og spatiale perspektiver, etter vår mening uheldig. Den kategoriske definisjonen av diktet som "rörelse i tiden", virker ikke bare produktivt. Den spatiale og visuelle orientering som Joseph Frank viste til, har tross alt tilført lyrikanalysen verdifulle innsikter som man kan ta med seg videre. En annen grunn til at diktkritikken ikke umiddelbart har omfavnet Cureton, Tsur og Larsson, har nok å gjøre med kognisjonsvitenskapens naturvitenskapelige forankring som lett kan utarte til essensialisme.<sup>28</sup>

Mens Kittang & Aarseth advarte mot versifikasjonspedanteriet på den ene siden og fortolkningsdeliriumet på den andre, kan man observere liknende tendenser til faglig polarisering innen moderne rytmestudier. I den post-strukturalistiske tradisjonen finnes det kritikere som i forlengelsen av Julia Kristevas *La Révolution du langage poétique* (1974), utvikler mer spekulative teorier om rytme. Blant annet er Henri Meschonnic's *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (1982) en rytmefilosofi som omfatter langt mer enn metrikk som litteraturanalytisk redskap. Meschonnic utarbeider en subjekt- og språk-filosofi med utgangspunkt i 'rytme' og 'oralitet' som de sentrale begreper. Denne eksistensielle og fenomenologiske tilnæringsmåten til rytmebegrepet danner grunnlag for blant annet Wesling & Ślaweks stemmebegrep som vi presenterte i innledningskapitlet. Også Amittai Aviram's *Telling Rhythm* plasserer seg innenfor

---

<sup>28</sup> Om forholdet mellom kognitiv vitenskap og litteraturkritikk, se f.eks. Tony Jackson i *Poetics Today* (Jackson 2000).

denne poststrukturalistiske tradisjonen. Der er de sentrale referanser, foruten Kristeva og Meschonnic, Nietzsche, Lacan og Lacoue-Labarthe (Aviram 1994).

Selv om Kristevas psykolingvistik først og fremst gjør seg gjeldende i den poststrukturalistiske tekstkritikken, dukker hun også opp hos 'ny-formalisten' Annie Finch. Finch hevder for eksempel at en viktig legitimering av hennes teori er at metriske mønstre ser ut til å bringe oss i kontakt med noe førspråklig og dermed demonstrerer poesiens eksistensberettigelse som litterært uttrykk.

Perhaps most importantly, the metrical code also sheds light on what is to me the essence and *raison d'être* of poetry: the mysterious connections between speech patterns, the body's memory of rhythm, and the individual and cultural unconscious. (Finch 1993: 12)

For Finch representerer meteret en slags kollektiv kulturell ubevissthet, som altså kan vise seg i frie vers så vel som i metriske vers. Liknende synspunkter formuleres av Meschonnic som likevel legger vekt på det historiske og antropologiske framfor det biologiske. Her skiller hans standpunkt seg fra Kristevas. Et metrisk skjema uttrykker et forhold mellom kulturen og språket, og er ikke et uttrykk for noe før-bevisst (Meschonnic 1988: 101). Rytme er for Meschonnic først og fremst noe sosialt og historisk.

Det ser ut til at de mest intense debattene omkring versifikasjonsspørsmål, ikke minst om hvordan man skal forstå rytmisk-prosodiske forhold i frie vers, i dag utspiller seg innenfor anglo-amerikansk metrisk teori. Den fornyede interessen for metrisk teori har i USA delvis sammenheng med en lyrisk trend hvor det er blitt stadig vanligere å skrive dikt i metrisk form; Annie Finch tilhører selv den såkalte 'ny-formalistiske' skolen ('New Formalism'). I hennes tilfelle går altså den teoretiske interessen for metrisk hånd i hånd med eget poetisk håndverk. Men som vi har forsøkt å gjøre rede for i dette metodekapitlet, er teoriutviklingen innenfor feltet metrisk/versifikasjonsstudier/rytmekritikk langt fra ensartet og kan slett ikke sies å lede i samme retning. Likevel ser det ut til å være en utbredt enighet om at det frie verset har blitt urettmessig forsømt i den metriske faglitteraturen. Mens man i Norge etter utgivelsen av Hallvard Lies verslære har vært vitne til en betydelig handlingslammelse når det gjelder

metrisk teoriutvikling, ser man ellers i Norden at brytningen mellom lyrisk praksis og analytisk metode har ført til mye fruktbar nytenkning omkring poetisk formgivning. I Sverige har Eva Lilja og Jörgen Larsson demonstrert hvordan metrikken kan ha sin berettigelse også i forhold til frie vers, og i Danmark har Jørgen Fafner stadig utvidet verslærers begrepsapparat i henhold til de nye diktformene som gjør seg gjeldende. Nylig har dessuten Dan Ringgaard kommet med kjærkomne bidrag til en moderne rytmeanalyse, ikke primært for å modernisere det metriske analyseverktøyet, men for å skrive det rytmiske perspektivet inn i en større litteraturvitenskapelig sammenheng hvor det lenge har vært stemoderlig behandlet.

### Hva skal disiplinen hete?

Vi har så langt sjonglert relativt ubekymret med begreper som 'metrikk', 'prosody' (eng.) og 'versifikasjon'. Det er imidlertid ofte slik at disse fagbetegnelsene vektlegger noe ulike forhold ved diktet, og de er derfor ikke fullt ut kompatible med hverandre. Da Gunvor Hofmo debuterte i 1946 skrev hun seg inn i et metrisk formparadigme. Det som skiller dagens litterære situasjon fra 1940-tallets, er at det frie verset er blitt så å si enerådende innen lyrikksjangeren, og det tvinger fram en vurdering av hensiktsmessigheten ved selve metrikkbegrepet. De som i dag arbeider for å oppdatere metrikken som fagdisiplin i henhold til moderne lyrikkutvikling, orienterer seg i hovedsak mot et mer omfattende rytmebegrep. Metrikken underordnes rytmeanalyse i videre forstand, hvilket har brakt Dan Ringgaard til å fremme en 'rytmens analytikk' eller en 'rytmens filosofi'. Han polemiserer mot den tradisjonelle metrikken som ikke har tatt inn over seg at dikt kan være rytmiske uten at de dermed også er metriske:

Rytmen er for mange metrikker en uafkodet *black box*, der kun eksisterer som modløb til metret. Men rytmen er ikke udledt af metret. Det forholder sig tværtimod omvendt. Metrik er kun én slags rytme, nærmere bestemt: *Metrik er rytme der kan tælles*. Når metrikken standser ved den tællelige rytme er det bl.a. fordi den er ekstremt formalistisk. Den vil helst bare tælle. Derfor har vi for det

første behov for at utvikle en rytmens analytik i modsætning til en metrik, og for det andet et behov for at utvikle en rytmens filosofi i modsætning til den mangel på filosofien som er blevet dette emne til del. (Ringgaard 2002: 127)

For Ringgaard synes skiftet i fokus å nødvendiggjøre et skifte også i terminologi. Mens Giorgio Agambens i *The End of the Poem* etterlyser "a philosophy of meter" (Agamben 1999: 34), hevder Ringgaard at den filosoferende holdning så å si strider mot metrikkens natur. Og faghistorisk er det da også slik at metrikken har hatt best kår innenfor en empirisk og strukturalistisk forskningstradisjon, men egn seg dårligere i en filosofisk ramme. Ringgaard har trolig rett i at metrikken som fagdisiplin forutsetter en formalistisk tankegang, for selv om man i moderne metrikk har forsøkt å innlemme frie vers, synes ambisjonene like fullt å være å finne overordnede systemer og generaliserende metoder.

Det vil være mange fordeler ved å skifte benevnelser, ikke minst ved at man slipper de ubehagelige konnotasjonene som hefter ved metrikkbegrepet. For denne avhandlingens del, vil imidlertid ikke det avgjørende paradigmatisk skillet stå mellom metrikk og rytmekritikk, og jeg foretrekker derfor den mer nøytrale merkelappen 'versifikasjonsanalyse'. Mitt fokus er versifikasjonsforholdene som nøkkel til spenningen mellom tale og skrift. Det vil si at i Hofmos dikt handler ikke versifikasjon primært om rytme, men *blant annet* om rytme.

## Hofmo om lyrisk form

Før vi gir oss i kast med tekstanalysene, skal vi ta med oss det lille som Gunvor Hofmo har ytret om versifikasjonspraksis. I motsetning til sine mannlige kolleger Paal Brekke og Erling Christie, som i etterkrigsårene gikk aktivt ut i det offentlige rom for å markedsføre en ny modernistisk poetikk, skriver det seg få litterære programartikler fra Hofmos side. Heller ikke deltok hun aktivt i 'tungetaledebatten', men tidlig på 1950-tallet skrev hun noen litteraturanmeldelser som gir oss innblikk i hennes formelle vurderinger, og noen av disse synspunktene foregriper posisjoner i tungetaledebatten i 1953. Allerede i 1951 hadde Gunvor



Hofmo kritisert det "ytre originalitetsjageri" hos de svenske førtitallistene.<sup>29</sup> I et senere lyrikkritisk essay hevdet hun imidlertid at "dilettanteriet blomstrer heftigst i det altfor regelbundnes urtegård".<sup>30</sup> Hofmo ser ut til å ha stilt seg i en moderat mellomposisjon i forhold til de mest markante modernistene på den ene siden og de såkalte tradisjonalistene på den andre. Idealet var at formen skulle "føye seg naturlig og ledig etter innholdet".<sup>31</sup>

Allerede etter å ha lest Tarjei Vesaas diktsamling *Leiken og lynet* (1947) skriver Gunvor Hofmo i et brev til dikterkollega Astrid Tollefsen, datert 17.12.47:

Jeg har nettopp fått *Leiken og lynet* sendende fra Tarjei Vesaas. Det er en deilig bok, og så frigjort i formen, det er som han nå har funnet fram til sin personlige form, sin personlige tone. Det er jo det vi alle vil, og det vi langsomt forsøker å arbeide oss fram til. Noe som dekker akkurat vår virkelighet. – Hvor vi mangler et virkelig forum for den slags søkende lyrikk, og hvor vi trenger det, ikke for ytre formeksperimenters skyld, men for vår menneskelige erkjennelses skyld. Hvor mange tror du ikke er som har hele den nye tiden i seg, den nye virkeligheten i seg, som de ikke kan få uttrykt med vanlige midler. Derfor skulle man hatt et sånt lite tidsskrift, at det nye virkelig kunne få sin røst. For tror du virkelig at et menneskesinn kan gjennomleve to kriger, uten at selve erkjennelsesevnen langsomt blir forandret. Det er det jeg tror nemlig, jeg tror at selve vår erkjennelsesevne er blitt forandret, dypt inne i oss et sted, og det er det vi må forsøke å få fram i lyset. (Vold 2000: 178)

Hofmo gir her en mentalitetshistorisk begrunnelse for utviklingen av et friere lyrisk formspråk. Hun er utilfreds med de overleverte uttrykksformene som ikke lenger føles adekvate, og ønsker seg en poesi med en individuell form "som dekker akkurat vår virkelighet". Argumentasjonsrekken kan skisseres slik: *virkeligheten* har forandret seg, hvilket har ført til at menneskets *erkjennelsesevne* har forandret seg, noe som i neste instans må føre til at det lyriske *formspråket* forandrer seg. Det tilgrunnliggende idealet ser ut til å være at det skal være et samsvar mellom form og innhold, og ikke minst at diktersubjektet skal være i harmoni med sitt formspråk. Individualitetsprinsippet er overordnet klassiske formidealer; bevegelsen skal komme innenfra og materialisere seg i det ytre – og

---

<sup>29</sup> "Omkring syv diktsamlinger i fjorårets svenske lyrikk", Dagbladet 16.02.51 (Vold 2000: 210).

<sup>30</sup> "Omkring to danske lyrikere", Dagbladet 15.07.52 (Vold 2000: 228).

<sup>31</sup> "Noen danske diktsamlinger fra de to siste år", Dagbladet 13.08.52 (Vold 2000: 236).

ikke vice versa. Vi ser at det ligger et slags realismeideal til grunn for Hofmos poetikk. Hvordan dette baner veien for frie versformer hos Hofmo, skal vi se eksempler på i de følgende analysekapitlene.

## Tekstutvalg

Avhandlingen tar ikke sikte på å dekke Hofmos forfatterskap i hele sin bredde, men den er konsentrert om noen få tekster som vi mener er godt egnet til å illustrere den overordnede problemstillingen. Man vil imidlertid finne at det tidlige forfatterskapet er langt bedre dekket enn de seneste samlingene, noe som skyldes at de viktigste versifikatoriske endringene hos Hofmo etter vår mening skjedde på 1940- og 50-tallet, og tidlig 1970-tall, mens de seneste bøkene synes å basere seg på allerede opparbeidede teknikker.

De følgende analysekapitlene kretser om sentrale temaer som kan belyse skriftstemmen og versifikasjonsforholdene i Gunvor Hofmos lyrikk, og disponeringen av disse temaområder er gjort mer eller mindre kronologisk. Derfor starter vi med, under overskriftene "Kontrapunkt" og "Rimets problem", å drøfte formspråket i debutsamlingen ved å nærlese dikt som "Natten" og "Jeg vil hjem til menneskene" (kapitlene 3 og 4). Kapittel 5, som gir en analyse av ungdomsdiktet "Dansen rundt gullkalven", bryter midlertidig avhandlingens kronologiske orden, men vi finner det naturlig å plassere dette her fordi diktet foregriper de ekspresjonistiske stilelementene som først blir tydelige i Hofmos dikt i overgangen til 1950-tallet. I de to følgende kapitlene utgjør 1948-samlingen *Fra en annen virkelighet* vårt hovedfokus. Kapittel 6 drøfter den gammeltestamentlige parallellismens betydning for utviklingen av det frie verset hos Hofmo, mens kapittel 7 tar opp det elegiske som en sentral utsagnsmodus i forfatterskapet. Mens kapittel 6 er konsentrert om nærlesningen av "Hva vet du..." (1948), er kapittel 7 noe bredere anlagt når det gjelder eksempelmateriale. I de to siste analysekapitlene tar vi for oss comeback-samlingen *Gjest på jorden* fra 1971; det vil si kapittel 8 tar for seg prosadiktene som i hovedsak konsentrerer seg til de to samlingene som rammer inn Hofmos 16 år lange taushet som

forfatter (1955-1971), mens kapittel 9 drøfter den imagistiske impulsen i Hofmos dikt, som har vært hevdet å gjøre seg gjeldende fra og med 1971-samlingen (Vold 1981; 1984). I den avsluttende oppsummeringen vil vi komme tilbake til stemmeskrift- problematikken, forhåpentligvis med en dypere forståelse av hvordan denne angår Gunvor Hofmos versifikasjonspraksis.

## Notasjonsapparat

De ulike tekstene leverer selv sine respektive analysemodeller. Metoden og innfallsvinkelen vil variere fra kapittel til kapittel. Målet med denne avhandlingen er ikke å utforme noe overordnet notasjonssystem som kan tilpasses hele det versifikatoriske spekteret fra sterkt takterende vers til ulike former for fri stilisering. Selv om beskrivelsesredskapene derfor vil variere fra analyse til analyse, har vi valgt å holde oss til en enkel basisnotasjon som på relativt velkjent vis skanderer betonte og ubetonte stavelser og i tillegg markerer sterkt bitrykk. Denne notasjonsformen som tar høyde for tre styrkegrader, har vi allerede anvendt på "Vasen med relieff av dansende barn" i innledningskapitlet. Når vi har valgt stor og liten 'O' som styrkemarkør, mener vi at dette har sine perseptuelle fortrinn; styrkeforholdet mellom 'O' og 'o' vil ikke misoppfattes i samme grad som forskjellen mellom '–' og 'x' eller '–' og 'u'. Dessuten er 'o' lett å kombinere med tilleggsaksent ved markering av bitrykk: ò. Frasegrenser markeres i første omgang med enkel skråstrek: /. I de tilfeller hvor det er åpenbart at tekstens rytmiske dominant ikke befinner seg på stavelsesnivået, men på frase- eller setningsnivå, fordres det mer spesielle notasjonsmåter og beskrivelseskategorier. Dette kommer vi tilbake til i de aktuelle tilfellene (først og fremst gjelder det kapitlene 6, 8 og 9). For øvrig viser den klassiske retorikkens begrepsapparat seg som fortsatt hensiktsmessig i den deskriptive utlegningen av diktene. Notasjonstegn kan bidra til å anskueliggjøre enkelte versifikatoriske særtrekk, men når man innfører et ekstra sett med symboler, må de like fullt forklares hvis de skal ha noen tolkningsmessig verdi.

I denne avhandlingen vil vi kunne nyttiggjøre oss av Jörgen Larssons og Richard Curetons flerkomponentielle analyseapparat, men det tas likevel friheter i forhold til den opprinnelige modellen (jf. kapittel 6). Det foreliggende arbeidet om Hofmo har ikke som målsetting å bygge metriske systemer eller å lage 'vegg-til-vegg'-analyser som dekker alle diktets strukturer. Metoden er kvalitativ snarere enn kvantitativ. Den metriske analysen betraktes som et middel til kartlegge diktets betydningsproduksjon i vid forstand, og et middel til å utvikle en mer allsidig diktkritikk. Det betyr at vi vil arbeide i dybden for å reaktualisere metrikk og versifikasjonsstudier som en humanistisk disiplin (jf. Wesling 1996: vii). I denne avhandlingen om Gunvor Hofmos lyrikk har vi lagt vekt på den tekstkritiske biten og på drøftingen av den poetologiske spenningen mellom stemme og skrift, og vi har følgelig valgt en langt mer diskuterende form for versanalyse enn det som er vanlig innenfor metrisk forskning.

## Kapittel 3. Kontrapunkt

The Heart has narrow Banks  
It measures like the Sea  
In mighty - unremitting Bass  
And Blue Monotony

Emily Dickinson, dikt nr. 928

Da Gunvor Hofmo i 1946 debuterte med *Jeg vil hjem til menneskene*, ble hun av de fleste anmelderne berømmet for sin klare, uttrykksfulle artikulering og formelle sikkerhet. "De 30 små diktene i hennes debutsamling viser en modenhet og en fasthet i komposisjonen som er sjelden hos en debutant", skrev Johannes Myhre (*Varden* 18.01.47), og han pekte videre på parallellen mellom Hofmos dikt og Arnulf Øverlands ungdomsdiktning. Andre anmeldere så klare likhetstrekk mellom Hofmo og Inger Hagerup, og trolig var det dikt som "Tretthet" og tre-taktige strofer av denne typen man hadde i tankene:

Du som besverget sorgen  
besverget dens røde ild:  
Nå flykter du vilt i mørket  
og vil ikke høre den til.

Du kjenner dens varme løfter,  
men vil ikke gi deg hen.  
Du roper med blinde øyne  
etter en annen venn.

[...]

(Hofmo 1946: 43; 1996: 34)

Omlag halvparten av diktene i debutsamlingen hadde liknende sanglyriske kvaliteter, og Hofmo skrev seg i så måte inn i den takterende og appellative, noen

vil kalle den besvergende, norske lyrikktradisjonen.<sup>32</sup> Det var få som til å begynne med oppfattet Hofmo som noen stor nyskaper av poesisjangeren, og man hadde vel heller ikke forventet eller ønsket seg noe lyrisk opprør. Derimot gledet man seg over "et nytt typisk kvinnelig innslag i vår lyrikk som vi tidligere nesten har savnet helt" (Krogvig, *Morgenposten* 03.01.47). Det ble trukket paralleller til Edith Södergrans og Karin Boyes diktning, men først og fremst med henvisning til de kvinnelige lyrikeres felles skjebner og "tragiske ensomhetsfølelse" (ibid.). Når det gjelder formspråket i *Jeg vil hjem til menneskene* skriver Carl Fredrik Prytz:

Den indre spenning i Gunvor Hofmos diktsamling griper ikke ved sin originalitet, verken i innhold eller form, men desto mer ved sin inderlighet og sin (riktignok) bundne varme. En glemmer rent å tenke på formen. Den holder mål med innholdet, redelig, ukunstlet fastholder den diktets stemning uten å flyte ut, uten å si mer enn dikterinnen står inne for. (*Nidaros* 12.05.47)

Med honnørord som "inderlighet", "varme", "redelig" og "ukunstlet", forstår man at Hofmos dikt i det store og det hele tilfredsstiller de idealer kritikeren stiller opp for en god "dikterinne". Selv om man registrerer en viss tvetydighet i utsagnene om samlingens "indre spenning" og "(riktignok) bundne varme", framholder Prytz den grunnleggende ærligheten ved Hofmos dikt. Formen medierer innhold og stemning på en nærmest selvutslettende måte; man "glemmer rent å tenke på formen". Konklusjonen synes å være at Hofmos formspråk framstår som relativt umarkert og transparent.

Man må regne med at 1940-tallets kritikere var langt mer familiære med den såkalt 'bundne' form enn vår tids lesere er, og at man i de første etterkrigsårene dermed ikke oppfattet en metrisk og rimende tekst som spesielt kunstig eller stilisert. Hva forholdet mellom form og innhold angår, ser vi imidlertid at det er delte meninger allerede blant datidens kritikere. Enkelte klaget over en viss monotoni i uttrykket, mens andre var inne på at det fantes en

---

<sup>32</sup> Om besvergende kontra besinnende lyrikk, se Jan Erik Vold i *Det norske syndromet*, Universitetsforlaget, Oslo 1980.

spenningsfylt diskrepans mellom form og innhold i Hofmos dikt. Carl Keilhau skriver: "Etter gode klassiske forbilder holder hun seg gjennomgående til korte vers i bunden form, og velger i flere dikt beherskede uttrykk som står i et spenningsforhold til den underliggende intense smerten" (*Dagbladet* 19.12.46). Det finnes altså en beherskethet i disse tekstene som ikke primært handler om ærlighet i forhold til diktets stemningsinnhold. Ragnvald Skrede gripes aller mest av "den dirrende, kjølige stemningen, og samtidig av at det brenner, brenner ensteds i dypet. Is og ild!" (*Verdens Gang* 18.12.46). Den danske kritiker og dikter Otto Gelsted formulerer noe liknende: "Digtene er overordentlig sikre i Formen, klare som Iskrytaller. Men Følelsen er hæftig og dunkel som et Barns Enegraad" (*Land og Folk*, 19.03.47). Flere anmeldere påpekte den tematiske spenningen mellom is og ild i Hofmos dikt, og hos Gelsted ser vi at kulde og heftighet blir stående som stikkord for motsetningsforholdet mellom formspråk og følelsesinnhold. Men verken Keilhau, Skrede eller Gelsted synes å betrakte dette som noe troverdighetsproblem, snarere vurderer de den formelle strengheten som en kunstnerisk dyd. Det samme gjør Arve Lillevold:

Det dirrer av liv i diktene hennes, og hennes ro er klassisk som i en Bach's Fuge. – Ikke en eneste gang brytes roen, og verdigheten slippes aldri for patos, enkelt og intenst er sinnet bak ordene. Og selv om bitterheten dirrer i rytmen, får den aldri bryte ut i småborgerlig, belærende pekefinger mot mennesker og samfunn. (*Sarpen*, dato ukjent)

Det er Hofmos poetiske verdighet og klassiske ro anmelderen her vil understreke ved å vise til Bachs fuger. Til tross for de ulike stemningene og det underliggende drama som utspiller seg i tekstene, er det overordnede inntrykket at Hofmos dikt er karakterisert ved en formell harmoni og balanse.

I hvilken grad Hofmos metriske dikt er preget av klassisk ro, vil kunne diskuteres, og i den sammenheng kan vi ta utgangspunkt i nettopp fugeanalogien. Fugens kontrapunktiske dynamikk er nemlig av stor poetologisk interesse i den forstand at den henleder oppmerksomheten mot diktens polyfone struktur slik den griper inn i både det formelle og det tematiske feltet. Selv der, eller ikke minst der, hvor Hofmo framstår som mest formsikker og

harmonisk, kommer det til orde flere stemmer som løper parallelt, som til dels befinner seg i ufase, og som til dels motsier hverandre. Det er mye som peker i retning av at en viktig tolkningsnøkkel til forståelsen av Hofmos tidlige dikt er nettopp spenningen mellom intens smerte og disiplinert form. Med utgangspunkt i "Natten", det sjette diktet i debutsamlingen, skal vi etter hvert følge Hofmos kontrapunktikk, men først vil det være behov for noen begrepsmessige avklaringer.

### Det polyfone diktet

I musikkteoretisk sammenheng er *kontrapunkt* betegnelsen på den type komposisjonsform der en grunnmelodi parallellføres, så å si note for note (*punctus contra punctum*), med ytterligere én eller flere melodier. Det totale verket framtrer følgelig som et polyfont uttrykk hvor hver stemme får utfolde seg relativt selvstendig i forhold til hverandre. Hegel skal være den første som benyttet kontrapunktbegrepet i omtale av poesi, men det er Gerhard Manley Hopkins (1844-1889) som for alvor innarbeider "counterpoint rhythm" i metrisk teori. Hos Hopkins refererer begrepet til en synkopert form for rytme, og konkret dreier det seg for eksempel om verslinjer som kan leses både som jambiske og som trokeiske, alt etter hvor man velger å betone og pausere. Hopkins synes å betrakte kontrapunktrytme som en utvidet variant av 'reversal', dvs. omvendt versfot, noe som foreligger når for eksempel en jambe plutselig avløser en troké. "Reversed Feet and Reversed or Counterpoint Rhythm [...] are two steps or degrees of licence in the same kind" (Hopkins 1948: 6). Både omvendt versfot og kontrapunktrytme er eksempler på variasjonsmuligheter i forhold til et fast metrum.<sup>33</sup>

I moderne lyrikkanalyse registrerer man at kontrapunkt anvendes i minst tre ulike henseende. Metrikere snakker for det første om kontrapunkt med henvisning til interaksjonen mellom normalprosodi og pålagt metrum, og det

---

<sup>33</sup> En demonstrasjon av dette forholdet finnes blant annet i Elena Dahls analyse av Hopkins eget dikt "The Lantern out of Doors" (1877) (Dahl 1993).



synes å være nettopp dette samspillet som ligger til grunn for Hopkins 'counterpoint rhythm'. Man går ut fra en strukturell distinksjon mellom rytme og metrum, eller mellom språk og takt. I et klart takterende dikt vil det være slik at takten etablerer én type struktur mens språket følger en annen, og disse kan av og til komme i konflikt med hverandre (jf. Arnholtz' *sentrale* vers). Denne spenningen mellom 'form' og 'stoff' kan også illustreres ved begrepet 'birytmikk' (Arnholtz 1938):

[...] de birytmiske eller metriske vers [er] regulerte på en måte, så de manifesterer et 'bagvedliggende' mønster, der som genkendelig struktur kan gentages i stadig fornyet, individuell skikkelse, og som på ejendommelig vis kan nedfældes og huskes i den litterære tradition som 'form', strofe, metrum. Mellem metret og den hver gang individuelle sprogrytme finder der et højt differentieret, 'bi-rytmisk' samspill sted (Fafner 1989: 34).

For Fafner er birytmikk et karakteristikum som skiller de metriske vers fra de frie 'monorytmiske' vers. Mens det i de monorytmiske vers er det såkalte språkstoffs rytme alene som strukturerer diktet, er de birytmiske dikt styrt av både språklige og metriske strukturer. Det reiser seg da uvilkårlig et spørsmål om hvor vidt metra virkelig kan eksistere som sådan, enten forstått som en abstraksjon eller som et materielt tillegg til språkets egen rytme. Dan Ringgaard aksepterer ikke uten videre Fafners skille mellom metrum og rytme, men finner likevel den begrepsmessige dualisme praktisk for analysen av metriske dikt. 'Dobbeltrytme' er den termen Ringgaard synes å foretrekke for å henvise til den metriske rytme og "den modstand som de andre elementer af rytmen yder" (Ringgaard 2001: 53).<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> I ulike omtaler av fenomenet rytmisk kontrapunkt, eller birytmikk/dobbeltrytme, merker man seg at vokabularet er preget av til dels aristoteliske og til dels platonske overtoner. Sigmund Skard er av den oppfatning at metrum eksisterer som abstrakt form: "Rytme eksisterer i høgaste grad abstrakt, som eit taktforhold utan ordfylld; og langt dei fleste versformer og skjema er so vanlege og har so tallause anar, jamvel i mindre litteraturar, at dei på *den* måten nærmar seg ei abstrakt form. Det hindrar ikkje at forma likevel kann ha i seg minning frå eitt eller fleire fyrebilete; men i langt dei fleste høve blir etterklangen so fjern at vi ikkje kann gjera oss von um å finna han. Verskunsta er ein gamal arv; mykje av rikdomen har vorte umveksla i gjengeleg mynt som ikkje tek merke av sine eigarmenn" (Skard 1937: 265). Arnulf Øverland synes imidlertid å mene at metrum har en slags egen stofflighet: "den bundne form tilfører ordene et nytt element" (Øverland 1959: 22). Men verken hos Skard eller Øverland er begrepsbruken helt konsistent.

En annen form for kontrapunkt kan i en versifisert tekst finne sted i samspillet mellom verslinje og syntaks. I motsetning til fenomenet birytmikk er denne type kontrapunkt ikke forbeholdt metriske vers. Tvert imot er uoverensstemmende segmentering mellom linje og syntaktisk frase noe som involverer frie vers ofte i vel så stor grad som metriske vers. Enjambementet er det mest åpenbare eksemplet på dette. Spillet mellom verslinje og syntaks utfoldes på diktets prosodisk-artikulatoriske nivå, men her synes samtidig typografien å spille en avgjørende rolle. Analogien til musikkens kontrapunktikk ligger først og fremst i det at leseren må være oppmerksom på to mønstre samtidig, forløp som verken smelter sammen eller kolliderer med hverandre.

I forrige kapittel så vi hvordan T. S. Eliot i "Reflections on Verse Libre" (1917) innreflekterte en slags kontrapunktisk rytmikk i frie vers, illustrert gjennom begrepet "the ghost of meter". 25 år senere kom Eliot imidlertid til å gi kontrapunktbegrepet en ny og utvidet betydning innenfor litteraturkritikken, til dels løsrevet fra tekstens rytmiske og prosodiske nivå. I essayet «The Music of Poetry» fra 1942 skriver han:

The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music. There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transitions in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of contrapuntal arrangements of subject-matter. It is in the concert room, rather than in the opera house, that the germ of a poem may be quickened (Eliot 1957 [1942]: 38).

Eliot gir her kontrapunktbegrepet en tredje betydning ved å løfte det opp på et abstrakt plan. Mens Hopkins og senere metrikere har benyttet 'kontrapunkt' for å beskrive rytmiske og prosodiske forhold ved et dikt, er den musikalske analogien hos Eliot utvidet til å omfatte innholds nivået ("contrapuntal arrangements of subject-matter"). At det i poesien er muligheter for kontrapunktiske arrangement av ulike tema, innebærer at ulike holdninger og ulike følelser kan spilles ut mot hverandre i en og samme tekst. Kontrapunktbegrepets nye metaforiske modus kan ses i sammenheng med det frie versets utvikling og behovet for å legitimere

lyrikkens musikalitet også utenfor et metrisk paradigme, men jamføringen med det orkestrale (i motsetning til det sanglige) må ses i lys av den modernistiske estetikken i vid forstand, der nettopp polyfoni og disharmoni opphøyes til de primære kunstneriske kvaliteter.

I den følgende analysen vil jeg forsøke å fastholde flertydigheten i kontrapunktbegrepet som det nå er redegjort for. Siden det er metodisk problematisk å insistere på vanntette skiller mellom formnivå og innholds nivå, vil jeg holde åpent for visse referensielle glidninger i begrepsbruken; til dels anvendes 'kontrapunkt' om det konkret rytmiske og til dels relateres termen til det abstrakt tematiske. Når motstridende stemmer kommer til orde på det innholdsmessige nivået i diktet, kan man for øvrig se den tematiske tvetydigheten nettopp i sammenheng med det dobbelrytmiske spillet. Med andre ord foregår det en kompleks dialogisk utveksling både *innenfor* og *imellom* de ulike tekstlige nivåene i diktet.

### «Natten»

Med sin strenge jambiske gangart er "Natten" et av de tydeligst takterende dikt i Hofmos debutsamling. Teksten består av 5 strofer á 4 linjer, og hver linje kan analyseres som 3-taktige, alternativt 4-taktige hvis man regner med metrisk signifikante pauser. I den metriske litteraturen er det omdiskutert i hvilken grad man kan laborere med stumme betoning, og derfor er kataleksforholdene ikke oppført i notasjonen nedenfor. Ikke desto mindre synes 4-taktigheten å trenge seg på gjennom ekstra markerte versutganger, til dels forsterket av dobbeliktus på siste betoning, og til dels ved påfølgende metriske pauser. "Natten" er i så måte et av Hofmos mest 'musikknære' og sangbare dikt.

I tomme gater vandrer	oOoOoOo	Ø
et barn som er blitt blindt,	oOoOoO	a
og rører ved ditt vindu	oOoOoOo	Ø
så sakte og så lindt.	oOoOoO	a
Det kryper inn i rummet	oOoOoOo	Ø
og puster ved ditt kinn,	oOoOoO	a

og smertene de sover i duft og kjølig vind.	oOoOoOo [oOoooOo] oOoOoO	Ø a
Dets kolde fine hender er rede til å gi en gave som er glemt alt når mørket er forbi:	oOoOoOo oOoOoO oOoOoOo [oOoooOO] oOoOoO	Ø a Ø a
Dypet bakom bilder og ømhet uten bunn, ensomhet som flammer uten mæle, uten munn.	OoOoOo oOoOoO OoOoOo [OoooOo] OoOoOoO [ooOoooO]	Ø a Ø a
I tomme gater plystres en spinkel melodi, og det du tror er natten, er barn som går forbi.	oOoOoOo oOoOoO oOoOoOo oOoOoO	Ø a Ø a

(Hofmo 1946: 16-17; 1996: 23)

Mens den inntrengende jeg-lyrikken er blitt stående som Hofmos varemerke, kan "Natten" snarere karakteriseres som en episk-lyrisk ballade med en klar narrativ distanse. Det sentrale motivet i diktet er møtet mellom det blinde barnet og diktets 'du', og på nærmest allegorisk vis knyttes dette barnet til natten og søvnen. Det er noe gåtefullt over framstillingen. På den ene siden framstår diktet som en enkel vuggeviser, men gjennom den naive og barnlige overflaten trenger det seg fram en uhyggestemning. I det ene øyeblikket oppleves diktet som vakkert og fortrøstningsfullt, for så i det neste å framstå som dystert og groteskt.

Denne oscilleringen fra det ene stemningsregisteret til det andre gjør oss oppmerksomme på lesningens temporale dynamikk slik den utfoldes fra linje til linje. De to første versene introduserer et blindt barn som vandrer i tomme gater, noe som antyder at det har funnet sted en dramatisk hendelse forut for diktets handling. Som i mange av Hofmos dikt gestaltes også her et forlatt og såret barn.<sup>35</sup> Innledningslinjene "I tomme gater vandrer/ et barn som er blitt blindt"

---

<sup>35</sup> Unni Langås har fokusert på det ensomme og sårede barnet som et gjennomgående motiv i Hofmos tidlige forfatterskap (1946-1955), og hun har med bakgrunn i psykoanalytisk inspirert teori pekt på at særlig «mors *fravær* er det som skaper sorg og ensomhet hos barnet» (Langås 1996a: 219). Det vil imidlertid kunne leses inn flere typer tapserfaringer i Hofmos dikt, der ikke minst *krigens* tap er av betydning.

formidler en fundamental hjemløshet, men mangelen på tilhørighet får en positiv vending i de to neste versene hvor det opprettes en kontakt mellom det blinde barnet og diktets 'du', et 'du' det er nærliggende å lese som et maskert eller allmenngjort 'jeg'. Samtidig som denne bevegelsen ("rører ved ditt vindu/ så sakte og så lindt") er uttrykk for en tillitsfull nærhetssøken, er det en gammelmodig distanse over den danske talemåten i siste linjen som skriver diktet inn i en folkevisekonvensjon. Konnotasjonen til middelalderballaden etableres til en viss grad også gjennom den episk-lyriske formen og balladerimstrukturen ØaØa.

Den episke distansen opprettholdes i strofe 2, men diktets 'du' trer nå i forgrunnen som tekstens følelsessentrum ("smertene de sover"). Barnets fysiske nærhet ser ut til å representere trøst og lindring, og her trekkes det veksler på visse mytologiske konnotasjoner ved at barnet i "Natten", i likhet med Iliadens Hypnos, kan leses som en personifisering av selve søvnen eller drømmen. Ord som «kryper» og «puster» signaliserer noe snikende og uønsket, og det er usikkert hvordan møtet mellom barnet og 'du'et egentlig skal forstås. Diktets underliggende uro aktiveres imidlertid først og fremst av nøkkelordet «smertene».

Den metriske analysen av diktet så langt viser en påfallende regelmessig jambisk gangart, og de maskuline rimene danner en egen markant rytme 'vertikalt' i teksten; "blindt"- "lindt"- "kinn"- "vinn", etc. Diktet kan uten større problemer presses inn i et bisyllabisk skjema. Vi ser imidlertid at i andre strofes tredje vers, nettopp relatert til trestavellesordet «smertene», kommer normalprosodiens betoningsmønster på kollisjonskurs med det pålagte metret og utfordrer den dominerende 'annenhverheten' (markert med alternativ skandering). Normalt vil "smertene" leses som daktyl (Ooo), men metret fordrer betoning av en flertallsendelse som er både semantisk og prosodisk svak (OoO). For å unngå en artifiisiell betoning vil leseren helst la normalprosodien vinne, men ikke desto mindre oppstår et øyeblikks rytmisk forvirring hvor diktets dobbelrytmiske karakter kommer i fokus. Den rytmiske tvetydigheten har en alienerende effekt på det poetiske uttrykket som helhet, og det er påfallende at

den jambiske monotonien brytes opp nettopp ved ordet "smertene". Konfrontasjonen mellom normalprosodi og metrum er likevel av midlertidig karakter, og det jambiske regimet gjenopprettes i strofens sluttlinje.

Strofe 3 er preget av balanse i metrisk henseende, men innenfor det semantiske feltet er det etablert en uro som forsterkes gjennom epitetet "kolde". Barnets gavmildhet er ikke et entydig gode, dets kalde hender tatt i betraktning. Her er dødskonnotasjonene sterke, og man blir minnet om slektskapet mellom natt og død.<sup>36</sup> De neste linjene gir et tvetydig budskap. Barnets gave er knyttet til natt og mørke, men samtidig hører glemselen dagslyset til, hvilket gjør det nærliggende å forstå gaven som drømmens virkelighet, eller virkelighetsflukt, om man vil. Tredje strofe munner ut i et kolon som ansats til fjerde strofe. Dette tegnet kan leses som en cesur både i tematisk og prosodisk forstand, for det viser seg at i modulasjonen mellom tredje og fjerde strofe endres den rytmiske gangarten *samtidig* som det finner sted en tematisk intensivering.

Fjerde strofe skiller seg vesentlig ut fra det tre foregående både rytmisk, klanglig og stemningsmessig. For det første konstaterer man at diktet skifter fra et jambisk til et trokéisk grunnmønster. Den rytmiske speilvingingen er et iøynefallende eksempel på det G. M. Hopkins kaller 'reversal' eller 'omvendt versfot'.

Dypet bakom bilder	OoOoOo	Ø
og ømhet uten bunn,	oOoOoO	a
ensomhet som flammer	OoOoOo [OoooOo]	Ø
uten mæle, uten munn.	OoOoOoO [ooOoooO]	a

Den nye trokéiske strukturen er langt mindre stabil enn det jambiske metret i diktet for øvrig. Blant annet får linje 2 utfolde seg som jambisk midt mellom to trokéiske linjer. Når det gjelder de to siste linjene i strofen, kan disse gjerne leses som trokéer, men normalprosodien tilsier at man må oppgi en bisyllabisk aksentuering. Mens vi i strofe 2 så hvordan det oppsto en rytmisk uro i

---

<sup>36</sup> I den greske mytologien har Natten (Nyx) to sønner, den ene er Søvn (Hypnos), den andre er Døden (Thanatos).

tilknytning til "smertene", inntreffer delvis samme fenomenet i fjerde strofe knyttet til ordet «ensomhet». Her oppleves imidlertid ikke den bisyllabiske alterneringen fullt så sterkt som i andre strofe siden fjerde strofe allerede har presentert seg som en unntaksstrofe. Men også her er 'annenhverheten' dominerende, slik at det oppstår et rytmisk kontrapunkt i det trestavelsesordet «ensomhet» utfordrer det metriske skjemaet. I tillegg til den generelle speilvendingen av taktstrukturen kan man altså observere et rytmisk kontrapunkt innad i linjene 3 og 4 der minst to betoningskurver er i spill samtidig. Siste linjen framstår som mest kritisk i det strofens tre-taktighet veltes. Metrisk sett er fjerde strofe altså unntaksstrofe på flere måter. Ikke bare bryter strofen som helhet med de øvrige strofene i diktet. Det finnes også en brytning mellom ulike rytmiske bevegelser internt i strofen, og sågar internt i verslinjene.

I diktets narrative struktur markerer fjerde strofe seg som et dramatisk vendepunkt i det gavens innhold avsløres. Med stikkord som dyp, ømhet, ensomhet og stumhet, synes det som om barnet representerer et melankolsk minne. Like fullt forblir barnets rolle et mysterium; gåten er slett ikke løst. Står barnet i en metonymisk forbindelse til natten som impliserer at gaven kan leses som søvn, drøm, glemsel og eventuelt død? Eller er gaven tvert i mot den innsikt, erkjennelse som mørket paradoksalt nok kan opplyse? 'Gaven' vil kunne utlegges som 'tilgivelsen', hvilket synes å forene disse to perspektiver av innsikt og glemsel; dvs. en slags villet glemsel. Uansett synes gaven i Hofmos dikt å være en type erkjennelse som oppstår i konfrontasjonen med døden. Frasen "Dypet bakom bilder" antyder en metapoetisk forståelse av denne innsikten ved at kreativitet ("bilder") knyttes til den melankolske utsagnsmodus ("dypet").<sup>37</sup> Og samtidig ser vi altså at strofe fire setter språkets poetiske funksjon i forgrunnen ved å skape en rekke brudd på det rytmisk-prosodiske nivået. Vi

---

<sup>37</sup> Frode Helland tar opp forholdet mellom melankoli og billedskapning i lesningen av «Vasen med relieff av dansende barn» (Helland 1999). For øvrig finnes en bred kunsthistorisk gjennomgang av melankoliens topos i Kjersti Bales avhandling *Om melankoli* hvor særlig tre aspekter ved konfigurasjonen melankoli drøftes: forholdet mellom melankoli og kreativitet, melankoliens forbindelser til metafor og allegori, samt relasjonen mellom melankoli og selvrefleksjon (Bale 1997). Alle disse aspektene synes å ha relevans for en hofmosk poetologi. Vi vil komme tilbake til noe av dette i kapittel 7 i forbindelse med det elegiske.

legger for øvrig merke til at også klangbildet er endret i denne strofen. Mens rimordene i strofe 1-3, samt sluttstrofen, er preget av i-ens lyse og spisse karakter (blindt-lindt, etc.), har u-rimene i fjerde strofe (bunn-munn) en mørkere vokalkvalitet. Disse rimenes mørke og lukkede klangfarge vil kunne leses som et akkompagnement til melankoli-temaet som tydeligst artikuleres nettopp i strofe fire.

Diktet har nå foretatt en selvbevisst omdreining, og dette grepet strammes til ytterligere i femte og siste strofe. På et overflatenivå ser det riktig nok ut til at vi bringes tilbake til utgangspunktet. Strukturelt lukkes teksten ved at motivet fra første strofe gjentas i variert form, samtidig som den jambiske orden gjenopprettes.

I tomme gater plystres	oOoOoOo	Ø
en spinkel melodi,	oOoOoO	a
og det du tror er natten,	oOoOoOo	Ø
er barn som går forbi.	oOoOoO	a

Sirkelkomposisjonen etablerer en strukturell harmoni, men teksten som sådan har på ingen måte lagt seg til ro. Fjerde strofe har introdusert en rytmisk ubalanse og usikkerhet som forplanter seg til resten av teksten og som får konsekvenser for vår forståelse av avslutningsstrofen. Etter den dype og alvorlige tonen som synger ut i fjerde strofe, får avslutningsstrofens lettbenete plystring uvilkarlig noe ironisk over seg, det samme gjør 'oppklaringen' av diktets allegoriske gåte: Natten er ikke det man tror den er, men ensomme og hvileløse barn. Til tross for det fortrøstningsfulle som måtte ligge i barnets omsorg, gir det sammensatte motivet (blindt barn/søvn/natten) en fornemmelse av det Freud kaller «Das Unheimliche»; det som i utgangspunktet er familiært, vennlig og hjemlig, får karakter av det motsatte – noe fremmed, u-hjemlig, uhyggelig. Vi skal komme tilbake til tolkningen av avslutningsstrofen noe senere, men for å kunne diskutere hvordan det metriske mønstret eventuelt bidrar til den stemningsmessige ambivalensen i "Natten", må det først sies noe om selve strofeformen og dens etos.



## Formens etos

”Natten” er metrisk organisert i et fast og velkjent strofeskjema som i germansk tradisjon har fått betegnelsen 'jambisk regularisert halvert hildebrandstrofe' (Lie 1967: 223). Som termen antyder, er hildebrandstrofen en gammel tysk strofeform som har sitt navn etter den yngre «Hildebrands-Lied», et heltedikt fra 1400-tallet som formhistorisk sett kan betraktes som en avlegger av Nibelungenstrofen. Sistnevnte var karakterisert ved en relativt fri stavelsesfyllning, men i senrenessansen ble strofen jambifisert og gjennomrimet (Fafner 1989: 151; 1994: 144; Lie 1967: 235). Følger man Jørgen Fafners notasjon, kan Hildebrandstrofen oppgis som: bi ('7'6)<sup>2</sup>. (Utlagt som: bisyllabisk gangart, 7-stavellesvers etterfulgt av 6-stavellesvers, gjentatt to ganger.) Hallvard Lie opererer med en mer kompleks formel som også inkluderer rimstrukturen, men som for øvrig fokuserer på taktantallet framfor stavelsestallet. Notasjonsformelen i *Norsk verslære* er: x 3/3 x: AbAb [Ev. OaOa]. Verken Fafners eller Lies notasjonsformel sier imidlertid noe om metriske pauser eller kataleksforholdene for øvrig.<sup>38</sup>

Strofeformen har stor utbredelse både i tysk og skandinavisk lyrikk, det gjelder den originale åttelinjeren så vel som den halverte firelinjersvarianten. Mange vil trolig gjenkjenne den fra en rekke av Bachs koraler og som hyppig forekommende i den protestantiske salmediktningen. Hallvard Lie framholder at hildebrandstrofens karakteristiske stemningspreg er bestemt av «dens

---

<sup>38</sup> En skandering av ”Natten” som tar høyde for metriske pauser (kataleks), ville for eksempel kunne se slik ut. Stumme betonerer er markert med Ø:

oOoOoOoØ  
 oOoOoOøØ  
 oOoOoOoØ  
 oOoOoOøØ

Chares O. Hartman skriver imidlertid om ”nursery rhymes, chants, game songs, work songs and ballads” at de ikke er bygget opp av versføtter i ordets opprinnelige betydning, men av isokroni, som i musikken: ”This prosody originates in music. It depends on a beat or a pulse – not counting the accents, but equalizing the time between them” (Hartman 1980: 32) Det er nettopp en slik puls-basert skandering jeg har foretatt her. Å analysere et språklig uttrykk så helt og holdent på musikalske premisser, er teoretisk imidlertid ikke helt uproblematisk.

dobbeltsidige forankring i heltediktning og gravsalme» (Lie 1967: 236). Likevel er 4-linjersvarianten, som er aktuell i vårt tilfelle, ofte mindre høytidsstemt og mer gemyttlig enn sitt 8-versete opphav (223). Hallvard Lie skriver relativt fyldig og detaljert om bruksområdet for hildebrandstrofen i norsk lyrikkhistorie, og peker på hvordan strofeformen er knyttet til spesielle temaer og følelser. Vi skal ikke her gå inn på hele resonnementet omkring strofeformens etos, som til dels dras vel langt, men fester oss ved påpekningen av at den halverte hildebrandstrofen er mye benyttet i *aftensalmer* og *vuggeviser*. Hofmos dikt «Natten» har åpenbart mange likhetstrekk med både aftensalmen og vuggevisen. Det ser altså ut til å gjelde så vel formelt som semantisk (jf. motivkretsen *barn - søvn - natt - melodi*).

I anglo-amerikansk tradisjon benyttes betegnelsene 'ballad meter' eller 'hymn meter' om liknende 3- og 4-taktige kvartetter. Termene 'hymnestrofe' og 'balladestrofe' understøtter de religiøse konnotasjonene vi allerede har antydnet, samtidig som formens folkelige opphav framheves. Det er tre standardvarianter av hymnestrofen. Den vanligste er 'common meter' hvor to firefotsjamber alternerer med to trefotsjamber (4-3-4-3 betoning per linje). I 'long meter' består alle fire verslinjene av fire jamber (4-4-4-4), mens i 'short meter' består kun tredje linje av fire versføtter, mens de tre øvrige inneholder tre (3-3-4-3). Felles for alle variantene er at de består av fire verslinjer og ingen av dem har flere enn fire takter per linje. Hymnestrofens enkelhet har gjort den til en demokratisk diktform med en tradisjonelt kollektiv appell.

Ikke bare "Natten", men i alt 14 av de 30 diktene i Hofmos debutsamling er komponert i kvartetter.<sup>39</sup> Dette aktualiserer problemstillingen omkring strofers *omfang* og hvilke signaler særlig kortstrofen sender:

---

<sup>39</sup> Åpningsdiktet "Vinterkveld" er skrevet i pentameterkvartetter, også kalt elegiske kvartetter, men de aller fleste firelinjerne er holdt i 3- og 4-taktsvers; «Natten», «Høstbilde» og «Kjenner du ditt hjerte» er skrevet i halverte jambiske hildebrandstrofer; «Bjerken», «Søvn» og «Tretthet» foreligger i en blandettaktig variant, ofte kalt «Heine-strofen» (Lie 1967: 227). I samlingen finner vi også to-linjere: «Det er ingen hverdag mer», «Illusjon», «Ensomhet II» og «Til sorgen»; samt tre-linjere «Regnkveld» og «Sum». To tredjedeler av diktene i debutsamlingen holder seg innenfor det lille strofiske formatet.

Når vi ser på strofeformerne i almindelighet, vil lillestrofen ofte søge mod det enklere, mere direkte uttrykk. Den kan være intim, koncentreret lyrisk, raffinert præcis eller blot folkelig troskyldig. Omvendt vil storstrofen lettere disponere for de større følelsesudsving, for retorisk patos. Den giver også større plads for variationsmidlerne og optræder derfor hyppigere som karakterstrofe. Formatet er således en viktig faktor i spørsmålet om formens etos. (Fafner 1989: 138)

Det er altså ikke likegyldig for totalinntrykket hvor vidt et dikt er skrevet i kvartetter eller oktaver, eller hvor vidt versene er strukturert som trefotsjambe eller heksametre. Hva «Natten» angår, er det ikke urimelig å karakterisere formatet som både intimt, presist og som bærer av en viss «folkelig troskyldighet». De 3-taktige kvartettene legger ikke opp til voldsomme ekspressive utbrudd. Det betyr likevel ikke at formen som sådan er 'uskyldig'. Som vi ser, aktiveres et stort historisk og intertekstuell betydningsrom i det vi fokuserer på balladens, salmens og vuggevisens sjangerkonvensjoner og historien som knytter seg til disse sjangrene.

### Metrikk som dekonstruksjon

Selv om det i analysen av «Natten» verken er mulig eller ønskelig å destillere vekk innholdet for å undersøke den metriske formen som et separat fenomen, må vi gå ut fra at det strofiske formatet som sådan spiller en viktig rolle i formidlingen av diktets tematikk, både gjennom balladens mytologiske konnotasjoner, gjennom aftensalmens religiøse fortrøstning, og gjennom vuggevisens moderlige omsorg. Videre kan man se en slags ikonisk sammenheng mellom rytme og motiv. Med utgangspunkt i et nykritisk og strukturalistisk tekstideal ville det ikke være urimelig å tolke den monotone jambiske rytmen som en mimetisk gjengivelse av barnets endeløse vandring i byen nattetid. Den enkle strofeformen har utvilsomt noe troskyldig barnlig over seg som korresponderer med barnemotivet.

I tomme gater plystres  
 en spinkel melodi  
 og det du tror er natten,  
 er barn som går forbi.

Det lyriske jegets underfundige oppklaring i avslutningslinjene er imidlertid like foruroligende som den er befriende, for her sies det eksplisitt at det du tror, er ikke det du tror. Forholdet mellom tegn og referent er snudd på hodet, og hva er da egentlig avslørt som illusjon? Leseren spør seg uvilkårlig om sluttpoenget har implikasjoner for tolkningen av versifikasjonsforholdene. Hvis rytmen i "Natten" kan forstås som et følgefenomen til den melodien som opptrer som motiv i diktet, er det rimelig å lese siste strofe som en metapoetisk kommentar til diktets eget formspråk. Her er det med andre ord ikke primært rytmen som understøtter innholdet, men motivet som forklarer diktets sanglyriske form; balladen, vuggevisen er "en spinkel melodi".

Man konstaterer med andre ord at verken formkategorien eller innholdskategorien står urokkelig. Donald Wesling skriver i *The Scissors of Meter*: "Once we replace meter as abstract pattern within the actual row of words in any poem, both the norms and the words are seen to influence each other as they strive unsuccessfully for dominance". (Wesling 1996: 79) Det finnes altså ikke noe fast hierarki mellom det formelle og det innholdsmessige nivået i diktet. Både vokabular og rytme tar farge av hverandre. Eller som Charles O. Hartman skriver om form-innhold-dikotomien: "this dichotomy fails when meaning adheres instead to some interface between 'form' and 'content'" (84). Mer dekkende er det vel å si at diktets meningsproduksjon oppstår i interferensen mellom form og innhold, for teksttilegnelsen er alltid av grunnleggende dynamisk karakter. I "Natten" blir dette konkretisert ved at en bunnløs ensomhetstematikk spilles kontrapunktisk ut mot vuggevisens enkle barnlige form, og resultatet blir en grotesk dissonans som overskrider både vuggevisens fortrøstning og tomhetens tristesse.

Diskusjonen omkring form og innhold i "Natten" er likevel ikke uttømt med dette, for samtidig som den metriske formen fungerer betydningsutvidende i samspill med vokabularet i diktet, er den halverte hildebrandstrofens sanglyriske preg så dominant at meningsaspektene ved teksten til en viss grad undertrykkes. Man må jobbe seg igjennom formen, komme bakenfor det

alternierende 'gitteret' for å hente fram det diktet dypest sett handler om, men det er til dels vanskelig å trenge igjennom den iørefallende takteringen. I verste fall kan man hevde at budskapet motarbeides av den opake formen, og at den enkle rytmen bidrar til å bagatellisere det innholdsmessige alvoret. Metret har en monoton søvndyssende effekt som kan virke beroligende og bidra til å framheve ordenes positive konnotasjoner. I en forstand handler jo dette om barnets vareberøring, om nærhet, og om en gave. Man kan likevel ikke se bort fra den uro som er knyttet til at barnet er blindt og dets hender er kalde. Det er et såret og dødsmerket barn som utgjør diktets motiv, og man spør seg i hvilken grad nattens barn kan representere fortrøstning. Slik får man fornemmelsen av at vuggeviseformatet skaper et mer veloppdragent uttrykk enn det alvoret i tematikken krever.

### Et kvinnelig format?

Carl Fredrik Prytz og andre anmeldere på 1940-tallet anså Hofmos valg av det lille formatet som uttrykk for en grunnleggende ærlighet, men også som en høvelig beskjedenhet hos den unge kvinnelige debutanten. På bakgrunn av vår analyse av «Natten», hvor formell beherskethet synes å stå delvis i kontrast til diktets følelsesmessige innhold, reiser det seg imidlertid et spørsmål om man ikke heller må betrakte den upretensiøse formen som en avledningsmanøver eller et 'understatement' fra Hofmos side. For å forstå Ragnvald Skredes karakteristikk av "Natten" som et av samlingens "aller deiligste dikt", kommer vi åpenbart ikke utenom en diskusjon av kjønnsaspektet.

Når Jørgen Fafner beskriver lillestrofen som intim og troskyldig, mens storstrofen forbindes med karakter, er det ikke fritt for at underteksten lades av visse kjønnsstereotyper. Det sies ikke eksplisitt at lillestrofen er en særskilt feminin form, men koplekset opp mot de historiske kjensgjerninger, antydes nettopp en slik sammenheng. Ser man tilbake på 1800-tallets kvinnelige poeter, som det den gang riktig nok ikke fantes mange av, ser vi en tendens til at kvinnene unngikk storstrofer og større diktsykluser til fordel for mindre klassiske format.

Vi finner det hos vår egen Magdalene Thoresen, men amerikanske Emily Dickinson er kanskje det beste eksemplet på dette.

Dickinson holdt seg til hymnestrofen i de fleste av sine 1775 dikt, og med utgangspunkt i det enkle 'common meter' utfordret hun de konvensjonelle normene stille innenfra, først og fremst med sine karakteristiske tankestreker som kom til å bli hennes poetiske signatur. Mens enkelte kritikere har tolket Dickinsons lojalitet overfor hymnestrofen som et formelt stengsel hun ikke kunne flykte fra fordi den i det puritanske miljøet hun var en del av, nærmest tvang seg på henne (Olney 1993), har andre framholdt at Dickinsons forkjærlighet for kvartetter i common meter må ses på som en bevisst protest mot den patriarkalske autoriteten hun assosierte med det jambiske pentameteret i anglo-amerikansk tradisjon (Finch 1993). Feministiske kritikere har hevdet at det ligger en subtil kjønnsrollekritikk i dette at Dickinson gjennom hymneformen på den ene siden trer inn i den ydmykhetspositur som forventes av Viktoriatidens kvinner, samtidig som hun nettopp der finner et fristed og en arbeidsro til å utvikle sitt eget poetiske formspråk (Gilbert & Gubar 1979).

Hvor vidt det var hymnen som valgte Dickinson eller det var Dickinson som valgte hymnen, er det ikke enkelt å gi noe entydig svar på, men Mette Moestrup er av dem som hevder at Dickinsons valg av den konvensjonelle formen må ses som en del av en reflektert poetikk og ikke som utslag av passiv resignasjon. Med blant annet henvisning til dikt nr. 928 (jf. kapitlets epigraf) argumenteres det for at Dickinson helt eksplisitt problematiserer forholdet mellom individuell rytme og konvensjonelt metrum, og at den 'blå monotoni' som kritikerne ofte har brukt mot henne, faktisk inngår i et raffinert og gjennomreflektert formspill, "en lyrisk quest vedrørende zonen mellom metrum og rytme" (Moestrup 1996: 136). Når den personlige rytmen spilles ut mot konvensjonen, kan man hevde at monotonien får en viktig funksjon i utviklingen av Dickinsons 'modernisme': "Monotoni kan siges at være en formalitet, der er et vilkår for frisættelsen av Dickinsons friktion og drivkraft" (Moestrup 1996: 137).

Beskyldninger om monotoni og manglende poetisk spennvidde synes å ha rammet kvinner i større grad enn menn. Når litteraturkritikere og

forfatterkollegaer uttaler seg om kvinners manglende kreative og intellektuelle potens, kan likevel ikke dette enkelt forklares som utslag av maskuline hersketeknikker, for historien har vist at kvinner ofte faktisk velger mer uanselige uttryksformer enn menn. Dette gjelder ikke bare poesien. Også blant komponister og billedkunstnere har det vært en tendens til at kvinner velger mindre format. På en annen side synes en viktig forklaring på slike 'valg' å ligge i nettopp kjønnete maktforhold. Kvinnelige kunstnere har ofte hatt en større legitimeringsbyrde, og da er ikke provokasjonen det første man tyr til. Den kunstneriske aksepten avhenger av at man først kan vise at man mestrer de skrivetekniske utfordringene og er fortrolig med de poetiske konvensjonene.

Som vi vet, unnslopp heller ikke Gunvor Hofmo kritikernes beskyldninger om monotoni. Man skulle imidlertid tro at situasjonen for Hofmo på 1940-tallet var vesentlig annerledes enn for Dickinson i siste halvdel av 1800-tallet, og det er da også betydelige forskjeller mellom Dickinson og Hofmo, for mens Dickinson stort sett holdt seg til 'common meter' forfatterskapet ut, forlot Hofmo de konvensjonelle strofeformene allerede i samling nummer to og utfoldet seg etter hvert i et vidt spekter av versifikasjonsformer. Med Edith Södergran som en sentral portalfigur hadde modernismen allerede omkring 1920 gjort seg gjeldende blant Nordens kvinnelige lyrikere. Man kunne sågar hevde at på våre breddegrader var modernismens gjennombrudd sammenfallende med det kvinnelyriske gjennombruddet, og dermed skulle det ikke ligge noen formelle begrensninger i det å være kvinnelig lyriker anno 1946.<sup>40</sup> Gilbert & Gubars tese om at modernismen kan forstås som mannlige forfatteres reaksjon mot kvinners inntreden på den litterære scenen, stemmer altså ikke uten videre med det nordiske lyrikklandskapet. Man kan likevel ikke se bort fra at kvinnelige lyrikere

---

<sup>40</sup> Når det gjelder Södergrans vershistoriske innflytelse viser Eva Lilja blant annet til Kristian Wåhlin's statistikk over kjønnsfordelingen av uskjematiske vers blant svenske dikt i perioden 1901-1945 (Wåhlin 1974: 158; Lilja Norrlind 1981: 275). Wåhlin finner at i perioden 1930-45 er kvinner i gjennomsnitt mer tilbøyelige til å skrive frie vers enn menn. "En orsak kan kanske sökas i formellt fria förebilder, som till sitt innehåll kunnat engagera kvinnor mer än män. Form och innehåll kan inte tänkas isolerade från varandra, och därför smittar formen av sig på dem som tagit intryck av innehållet och själva skriver vers. Jag tänker i första hand på Edith Södergran" (Wåhlin 1974: 97).

i etterkrigstiden fortsatt opplevde å stå overfor et særskilt legitimeringsproblem, og at den sikreste måten å etablere seg som kunstner på, var å velge det formatet som var minst mulig provokatorisk. Debutsamlingen blir den kritiske svenneprøven hvor man skal overbevise den litterære offentligheten om sin eksistensberettigelse som lyriker, og da er forsiktighet en dyd av nødvendighet.

Når man leser avisanmeldelsene fra 1946 er det åpenbart at Gunvor Hofmos dikt, og også poeten selv, ble vurdert gjennom kjønnete briller. I et par av omtalene kommenterte man at det var få dikt med erotisk innhold, underforstått at dette ville man vente seg av en ung kvinnelig lyriker av Inger Hagerups format. Ikke desto mindre var man omhyggelige med å kategorisere henne som "den unge Oslojenta", "en ganske almindelig Oslo-Pige" (Gelsted, *Land og Folk* 19.03.47), etc., men man kunne også komme med beundrende karakteristikk av typen "en ny merkelig fin kvinnelyriker" (B. R., *Nationen* 23.12.46) eller "kvinnesinn i saknad og sorg" (H. B., *Norsk Tidend* 23.01.47). Enkelte tilkjennega sin paternalistiske holdning ved å gi henne velmenende råd av ymse slag; for eksempel forsikret Carl Keilhau om at hvis Gunvor Hofmo bare ville arbeide videre med formen, kunne dette etter hvert bli riktig så bra (*Dagbladet* 19.12.46). Enda mer betegnende var kanskje Ragnvald Skredes oppfordring: "Måtte så det frosne sinnet hennes briste i et smil!" (*Verdens Gang* 18.12.46).

Til tross for kritikernes tendenser til å plassere Gunvor Hofmo i en egen kvinne divisjon, vil det gi et skjevt inntrykk om man i ettertid legger hovedvekten på den kvinnelyriske tradisjonen når man skal forstå Hofmos poetiske uttrykk. I hennes etterlatte permer og skrivebøker fra tiden før debuten finnes riktig nok avskrifter av dikt av Sapfo, Karin Boye, Inger Hagerup, og naturligvis Ruth Maier – i tillegg til Arnulf Øverland, Rudolf Nilsen, Rainer Maria Rilke og Henrik Wergeland, men i intervjuer og brev framhevet Hofmo selv så å si kun mannlige forbilder. I norsk lyrikk før, under og etter andre verdenskrig var enkle takterende kortstrofer hyppig forekommende i den politisk appellative lyrikken, og i den grad Hofmo var bundet av konvensjoner og følte seg forpliktet overfor et enkelt upretensjøs poetisk uttrykk, var hun trolig vel så påvirket av den



venstrepolitiske lyrikken til Arnulf Øverland og Rudolf Nilsen som av et feminint skriveideal. Om Tove Ditlevsen er det framholdt at hun skriver seg inn i arbeiderklassekulturens sangtradisjon, hvor blant annet 'gateballaden' er en viktig sjanger (Linneberg 2001: 237). På samme måte synes klassetilhørigheten å ha satt et sterkt preg på Hofmos første dikt.<sup>41</sup> Hofmos problem synes imidlertid å være at etter andre verdenskrig ble den politisk radikale lyrikken, først og fremst representert ved Øverland, i økende grad assosiert med en reaksjonær uttrykksform, og trolig var dette med på å påvirke forfatterskapets videre formelle utvikling.

### Den institusjonelle normen

Annie Finch skriver i *The Ghost of Meter* at et metrisk mønster kan være betydningsdannende, og dermed tolkningsmessig relevant, i minst tre ulike henseende. For det første henleder det gitte metrum leserens oppmerksomhet mot den interne utvekslingen mellom form og innhold innad i det enkelte dikt. I en videre kontekst vil den metriske koden kunne bidra til å forstå utviklingen i et forfatterskap, f.eks. hvorfor en poet velger nye formspråk. Utvider man perspektivet ytterligere, kan den metriske koden belyse forholdet mellom en poet og en annen (Finch 1993: 12). Alle disse tre hermeneutiske kretsløpene synes å være relevante for fortolkningen av Gunvor Hofmos debutsamling, og de kan med fordel ses i sammenheng med hverandre.

---

<sup>41</sup> Sammenlikner man Gunvor Hofmo med Rudolf Nilsen, kan det likevel se ut til å være visse kjønnsbestemte forskjeller. Det er for eksempel påfallende at mens Hofmo komponerer overveiende i tre- og fire-taktsvers, inntar Nilsen langlinjen som sitt format:

Gi meg de rene og ranke, de faste og sterke menn,  
de som har tålmod og vilje og aldri i livet går hen  
og selger min store tanke, men kjemper til døden for den.

(Nilsen 1950: 67)

Rytmen i "Revolusjonens røst" (1926) er den samme som i Hofmos "Tretthet" ("Du som besverget sorgen/ besverget dens røde ild"), men den typografiske løsningen Nilsen velger, bidrar til å skape en langt mer ekspansiv diksjon.

Når det gjelder forholdet til andre poeter, bør det nevnes at da Hofmo leverte inn sitt manus til Aschehoug forlag allerede høsten 1945, måtte hun gå flere runder med refusjoner, først med hovedkonsulent Eugenia Kielland, dernest med Arnulf Øverland som til slutt fikk det siste ordet. Øverland verdsatte Hofmos lidenskap og "søkende sinn", men på grunn av "grove rytmiske feil" og andre formelle problemer, frarådet han utgivelse av manuset (som tidlig høsten 1946 bar tittelen *Illusjon*). I stedet ble det foreslått for Hofmo at hun burde "studere en del litt eldre lyrikk hvor formen er i orden: For eksempel nordisk diktning i tiden inntil århundreskiftet. Av nyere lyrikk fortrinnsvis Collett Vogt, Krag, Wildenvey, Bull og Reiss-Andersen. Fremfor alt bør hun lese Fröding og Heine" (Øverland sitert etter Vold 2000: 467). Kort tid etter dette avslaget får Hofmo uten problemer utgitt samlingen på Gyldendal Norsk Forlag, men da hadde hun gjennom et helt år blitt veiledet av konsulenter på Aschehoug, av kulturpersonligheter som i flere tiår hadde operert som sterke normgivere i den norske litterære institusjonen.<sup>42</sup>

At Hofmo, etter å ha lest Øverlands konsulentuttalelse, straks skiftet forlag, kan tyde på at hun neppe fikk mye ut av Øverlands velmenende råd om å lese mer Wildenvey, Fröding og Heine. (I den grad Hofmo benyttet seg av Heinestrofen, er nok inspirasjonskilden først og fremst Øverland selv, som hun innrømmet å stå i kunstnerisk gjeld til i sin ungdom.) Derimot uttaler hun i et intervju i forbindelse med debuten at "de norske lyrikere jeg har hatt størst utbytte av å lese, er Olaf Bull og Emil Boyson" (*Dagbladet* 18.12.46). Når det gjelder de to sistnevnte, oppfattes ikke disse i dag først og fremst som håndhevere av en lyrisk form "i orden", hva nå enn Øverland måtte mene med det. Snarere assosieres de med en sensymbolistisk poetikk som blant annet innbefatter oppløsning av den metriske normen. Spesielt Boyson var influert av

---

<sup>42</sup> Så sent som i 1959 utgir Øverland sin egen verslære hvor han blant annet skriver at "der blir liten glede ved lesningen av et vers, hvor en linje er rent jambisk og neste rent trokæisk" (Øverland 1959: 25). Dette illustrerer hvor lite som skulle til av normbrudd før den aldrende konsulenten reagerte, og kontrapunktikken i Hofmos "Natten" ville han med andre ord ha liten sans for.

franske symbolister som Mallarmé og Verlaine, og denne innflytelsen kan vi også merke i noen av Hofmos egne dikt. "Avskjed" er ett eksempel:

Fallende lyd av vann,	OooOoO	Ø
uendelig mumling	oOooOo	Ø
av ensomhet bortenfor fjellene,	oOooOooOoo	Ø (A)
bortenfor viddenes fred . . .	OooOooO	b
Skumringen stryker fargene,	OooOoOoo	Ø (A)
skyene stivner frosne,	OooOoOo	Ø
kjølige vinddrag bærer	OooOoOo	Ø
ødselige bjelleklang med.	OooOooO	b
Her ånder min sjel bare	OOooOóo	Ø
mumlende kveld og vidde,	OooOoOo	Ø (A)
her slår mitt hjerte rolig,	OooOoOo	Ø
underlig fjernt fra deg.	OooOoO	b
Fjellet har stjålet ditt bilde,	OooOooOo	Ø (A)
slukket min flammende tørst.	OooOooO	Ø
Tomheten kimer, kimer	OooOoOo	Ø
over en brunblek hei . . .	OooOoO	b

(Hofmo 1946: 18; 1996: 24)

Man kan ha ulike oppfatninger om originaliteten ved dette diktet, men den sensymbolistiske diksjonen er i alle fall påfallende, både når det gjelder vokabular og rytmisk frasering. At Hofmo framhever Bull og Boyson framfor Øverland og Nilsen i sine debutintervjuer, kan være et signal om at hun ønsker å frigjøre seg fra et strengt takterende formideal. Interessant er det i alle fall at hun av sine egne dikt anbefaler "Ensomhet I" som smakebit for *Dagbladets* lesere (jf. ovennevnte intervju 18.12.46). Det fantes kun fire dikt i *Jeg vil hjem til menneskene* som var skrevet i fullt ut frie vers, det vil si som var fristilt både i forhold til metrum og rim. "Ensomhet I" var et av dem.<sup>43</sup>

Du som engang var hjemme hos menneskene  
og kjente deres smil og tårer  
kime i stillheten inne i deg,  
du er gått ut på veiene

<sup>43</sup> De tre andre er "Den sinnssyke tanten", "Til vinteren" og "Mellom lys og mørke". I tillegg kommer det enkelte mellomformer der diktene er bundet sammen av rim, men mangler takterende tendenser. Dette vil bli tatt opp i neste kapittel.

hvor tomheten skriker  
at du er revet ut av sammenhengen,  
du er gått ut på de mørke veiene,  
jaget av en ny virkelighet.

[...]

(Hofmo 1946: 53; 1996: 38)

Det er bemerkelsesverdig at samtidig som kritikerne roste Hofmo for hennes klassiske små strofer, framholdt debutanten selv engangsformen "revet ut av sammenhengen". Hennes poetiske identitet synes med andre ord allerede i 1946 å være knyttet til en modernistisk estetikk og virkelighetsforståelse.

Vel vitende om faren for anakronistiske feilslutninger, kan man ikke unngå å spekulere over om det sanglyriske formatet i «Natten» og andre dikt i debutsamlingen ble opplevd som for begrensende og lite fleksibelt for Hofmo i det lange løp, eller hvor vidt hun noen sinne fant seg til rette i det lille strofiske formatet. I lys av forfatterskapets videre utvikling er det nærliggende å reise dette som et eget problem, selv om spenningsforholdet mellom disiplinert form og intens smerte ikke nødvendigvis impliserer noen negativ kvalitetsvurdering av disse tidlige diktene. En desautomatiserende spenning mellom form og innhold kan virke meningsutvidende i positiv forstand. Men en 'upassende' form kan også virke tilslørende. I "Natten" dekker vuggeviseformen delvis over de mer alvorlige aspektene ved budskapet, det vil si formidlingen av hjemløshet, lemlestelse og død. Fortrøstningens janusansikt er tilsløringen. I så fall var diskrepansen mellom form og innhold i Hofmos første dikt ikke nødvendigvis bare en produktiv kreativ spenning, men var trolig også en viktig beveggrunn for å utfordre de sjangermessige normene i de følgende samlingene i langt mer radikal forstand enn det som var tilfellet i "Natten".

## Kapittel 4. Rimets problem

One of the ways to break with routine is to  
exacerbate it. [...] To push rhyme to invade  
or to interrupt the word. And the line. To  
dramatize the doggerel.

Henri Meschonnic

Vi så i forrige kapittel hvordan litteraturanmelderne berømmet Hofmos debutsamling for dens sikre form og klassiske ro. Det finnes imidlertid kritikere som har oppfattet rytmen i *Jeg vil hjem til menneskene* som alt annet enn balansert og harmonisk uten dermed å bortforklare fenomenet som tekniske mangler eller uferdig talent. Inger Hagerup skriver i sin entusiastiske omtale i kommunistavisen *Friheten*: "Rytmen er ujevn, den skal være det, et menneskehjerte slår ikke jevnt og bedagelig som et stueur, hun holder pusten foran noen av de vondeste ordene, men hun må si dem" (20.12.46). Hagerup ser en sammenheng mellom de rytmiske ujevnhetene og det brennende ekspressive trykket, og hun fascineres åpenbart av det litt ufriserte preget ved Hofmos dikt. Den haltende rytmen borger for autenticitet og ærlighet. Poeten har "gitt en slump liv med på kjøpet" (ibid.), og dette subjektive og kroppslige nærværet påvirker i neste omgang leserens opplevelse av tekstene. Heftigheten i Hofmos poetiske henvendelsesstruktur er så intens at den perforerer og inntar kroppen; diktene "brenner hull i bevisstheten" og går "inn i margin" på en, skriver Hagerup.

I anmeldelsen siteres "I en mørk natt", dikt nummer tjuetre i samlingen. Denne teksten illustrerer nettopp den friksjon som finner sted mellom lyrisk konvensjon og kroppslig uttrykk, og den er derfor svært interessant med hensyn til vår utforskning av Hofmos poetiske stemme. Her dramatiseres jegets anfølelser gjennom en apostrofisk utsagnsmodus og en diksjon preget av barokk patos snarere enn av klassisk disiplin.

Jeg elsker ingen,	OOoOo	(A)
stjernetomme natt,	OoòoO	ø
jeg elsker ingen!	OOoOo	(A)
Du, stumme mørke,	OOoOo	Ø
vet hva det vil si:	OoOoO	b
forlatt av stjerner,	oOoOo	Ø
forlatt av lyset	oOoOo	Ø
over vei og sti!	ooOoO [OoOoO]	b
Jeg elsker ingen,	OOoOo	(A)
bitre, bitre natt,	OoOoO	ø
jeg elsker ingen!	OOoOo	(A)
Og broene de brenner	oOooooOo	Ø
uten ild,	OoO	b
og ingen og intet	oOooOo	Ø
i verden	oOo	Ø
hører meg lenger	OooOo [ooOOo]	Ø
til...	O	b
Så kom da gribber!	oOoOo	Ø
Sus med ville skrik	OoOoO	a
igjennom regn og storm	oOoOoO	b
og hakk meg opp, et lik,	oOoOoO	a
og sleng meg så for orm	oOoOoO	b
og la meg ligge der:	oOoOoO	c
Ynkelig som ikke	OooooOo	Ø
er livet nær!	oOoO	c

(Hofmo 1946: 48-49; 1996: 36)

Jeget har valgt dialogpartnere som representerer tilintetgjørelse og død: natten, mørket og gribbene. Disse skal møte jegets egne destruktive ønsker som artikuleres gjennom til dels aggressive imperativ: "Så kom da gribber!/ .../ og hakk meg opp, et lik,/ og sleng meg så for orm". Selvforakten og skyldfølelsen som her kommer til uttrykk, synes å skrive seg inn i en pietistisk botstradisjon hvor jeget paradoksalt iscenesetter seg selv gjennom selvutslettelse. Den ekspressive retorikken støttes opp av ulike rytmiske figurer som identiske repetisjoner ("Jeg elsker ingen" x 4), isokolon ("forlatt av stjerner,/ forlatt av lyset"), epizeuxis ("bitre, bitre natt"), og en akselererende bruk av enderim. Det selvfortærende temaet gir seg utslag på flere tekstlige nivåer og med så stor intensitet at det truer med å destruere selve diktet. Det voldelige språket når et

kritisk punkt i siste strofe der oppdemningen av monosyllabiske (maskuline) enderim ligger tett ved smertegrensen: "skrik"- "storm"- "lik"- "orm"- "der"- "nær!". Dette kan på den ene siden leses som en retorisk forsterkning av destruksjonstemaet, men også som en versifikatorisk sabotasje som slår tilbake på diktet selv som meddelelsesform.

I "Natten" (jf. forrige kapittel) så vi hvordan rimene spilte en viktig rolle i selve den rytmiske segmenteringen av teksten. To og to vers ble bundet sammen og versutgangene markert gjennom rimordenes definitive aksentuering. Rimene understøttet den metriske framdriften, samtidig som de dannet en egen rytmisk bevegelse, for øyet visualisert typografisk som en vertikal akse gjennom diktet. Også i "I en mørk natt" har rimene til dels en rytmisk effekt. Rimene i de to første strofene opptrer spredt, men de er iørefallende nok til å fremme en viss skanderende lese måte. Dette kulminerer med trefotsjambene i sluttstrofen (linje 3 – 6) hvor rimene er så frekvente at vi kan øyne et rimskjema (ØababcØc). Likevel legger vi merke til at den klanglige enheten (kryssrimene i linje 2 – 5) ikke er sammenfallende med den metriske enheten, og man kan sette et spørsmålstegn ved om det virkelig er et mønster vi har med å gjøre. Den primære motivasjonen for rimets ekkovirkninger er her neppe metrisk.

Hagerup var i sin anmeldelse inne på hvordan rytmen i Hofmos dikt forhales ved at poeten "holder pusten foran noen av de vondeste ordene". I andre strofe i "I en mørk natt" ser vi at selve den strofiske enheten korrumpes gjennom utsettelse av rimord. Første strofe har mønsteret AøAØbØØb, og den påfølgende legger opp til tilsvarende struktur, men siste rimord utsettes ved innsetting av en ekstra verslinje: AøAØbØØØb. Enjambementet som splitter frasen "hører meg lenger/ til..." kan i lys av den poetikk Hagerup skisserer på vegne av Hofmo, leses som en versifikatorisk gestaltning av den eksistensielle smerten som jeget i diktet artikulere. Både vegringen mot rimet i strofe 2 og den overdrevne rimbruken i siste strofen synes å være ekspressivt motiverte. Det som imidlertid slår leseren, er hvordan dette aktualiserer det artifisielle ved rimet som fenomen.

Den tradisjonelle alliansen mellom rim og rytme er satt under press. Det er nærliggende å reise spørsmålet om den strukturelle ambivalensen i dette diktet kan tolkes som et formhistorisk overgangsfenomen. Representerte det umetriske rimede diktet en kompromissform i det poetiske normskiftet Hofmo befant seg i midt på 1940-tallet? "I en mørk natt" er i så fall en tekst som befinner seg i drift mellom ulike poetiske koder, i flukt mellom det bundne og det frie verset. Eller er diktets utskeielser i rimbruk tvert imot en bevisst måte å bryte med konvensjonen på, lest som Hofmos flagging av en ekspresjonistisk poetikk? Er rimet anvendt på denne måten et forsøk på å innskrive det uartikulerbare og den egne kroppen i språket? Eller er opphopningen av rim et melankolsk uttrykk for det man kunne kalle 'en klossethetens estetikk'?<sup>44</sup> Når rimets tilstedeværelse ikke lenger er selvsagt, vil man uvilkårlig reise en rekke spørsmål omkring fortolkningen av fenomenet.

I dette kapitlet skal vi med utgangspunkt i debutsamlingen fokusere på rimets rolle i Hofmos tidlige dikt. Oppmerksomheten vil først og fremst rettes mot titteldiktet "Jeg vil hjem til menneskene", men innledningsvis skal vi gjøre rede for noen generelle momenter angående rimets poetiske funksjon.

## Rim som rytme, klang og metafor

Selv om rim i moderne skriftpoesi til en viss grad framtrer som et grafisk og spatialt fenomen, forstås rimet primært som klang, som en språklig ekkovirkning som appellerer til øret. Med fokus på det auditive kan man si at rim dannes ved klanglig overensstemmelse mellom to eller flere punkter i fattelig avstand i den språklige kjeden (Fafner 1989: 58). Rimet er først et faktum når én språklyd er blitt besvart av en annen. Rim er med andre ord et ekkofenomen som fungerer både punktuelt og relasjonelt, og som må forstås som en del av diktets temporale utstrekning. I strukturalistisk teori ses rimet i sammenheng med andre former for

---

<sup>44</sup> I *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987) lanserer Julia Kristeva, i tilknytning til Marguerite Duras, begrepet "une esthétique de la maladresse". På svensk er dette oversatt som "tafatthetens estetikk" (Kristeva 1990: 275), på norsk som "klossethetens estetikk" (Kristeva 1994: 204). "Ubehjelpelighetens estetikk" vil kunne være et tredje alternativ.



tekstlig repetisjon. "Rhyme is only a particular, condensed case of a much more general, we may even say the fundamental, problem of poetry, namely *parallelism*" (Jakobson 1988 [1960]: 47). Et dikt er per definisjon gjennomvevet av parallellistiske strukturer og ulike likhetskombinasjoner, og rimet illustrerer således selve essensen i Jakobsons ekvivalensprinsipp.<sup>45</sup> Rimets estetiske funksjon er på mange måter den samme som for de rytmiske enheter: "the complex relationship of recurrence and non-recurrence is inherent to rhyme just as it is to rhythmic constructions" (Lotman 1976 [1972]: 56). Felles for begge fenomener er altså samspillet av gjentakelse og variasjon.<sup>46</sup> Temporalt appellerer rimet til erindringen så vel som til forventningen, og det etablerer dermed både regressive og progressive bevegelser i diktets struktur.

Rim omfatter et stort spekter av klanglig repetisjon, deriblant assonans og allitterasjon, men det egentlige rimet, enderimet, er språkhistorisk avledet av rytmebegrepet, og er nært forbundet med introduseringen av aksentuerende vers i den vestlige lyrikktradisjonen:

Til grund ligger fr. *rime* «rim, versemaal», ældre *rithme*, af lat. *rhythmus* < gr. [...] «afmaalt bevægelse» ([...] «flyde»); sml. eng. *rhyme* med fornyet tilknytning til stamordet. Betydningsudviklingen blir da: vers > vers med enderim > enderim. (*Etymologisk ordbog*: 109).

Enderimet ble introdusert i middelalderens latindiktning hvor aksentuerende rytmeprinsipper skjøv det greske kvantiterende meter til side. Middelalderens *versus rithmici* (rytmisk vers) var nettopp definert som aksentuerende og rime, i motsetning til antikkens *versus metrici* (metrisk vers) som var basert på veksling mellom korte og lange stavelser, og som var uten rim. I nordeuropeisk litteratur er enderimet nært knyttet til hymnediktningen som ble innført etter kristningen,

<sup>45</sup> Roman Jakobson framholder ekvivalensprinsippet som konstituerende for det poetiske språket som sådan: «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence» (Jakobson 1988 [1960]: 39).

<sup>46</sup> Dette gjelder for så vidt alle former for repeterende mønstre. Gilles Deleuze foretar en bred filosofisk diskusjon av dette spørsmålet i *Difference & Repetition* hvor han med utgangspunkt i tekster av Hume, Kant og Bergson reflekterer omkring gjentakelse og forskjell i persepsjonsteoretisk sammenheng. Deleuze's refleksjoner synes for øvrig å kunne relateres til moderne nevrovitenskap og kognitiv psykologi.

og derfor snakker man gjerne om 'kristne' enderim i motsetning til de 'hedenske' bokstavrim. Fra 1500-tallet og fram til midten av forrige århundre har det vært en nær, og noen vil hevde nødvendig, sammenheng mellom enderim og rytme i vår lyrikkhistorie. Knittelversets store utbredelse i den nordiske lyrikken synes å være et tegn på at rimet langt på vei har vært viktigere enn metrum for vår versforståelse.

Mens rimet i barokken fungerte som klanglig ornamentikk og var en del av den retoriske utsmykning, tilla romantikerne fenomenet en dypere ekspressiv og åndelig betydning. I en av sine estetikkforelesninger fra 1820 drøfter Hegel forhold omkring poesiers versifikasjonsforhold, og han vurderer rimet som mer åndelig opphøyet enn rytmen – for mens den rytmiske vellyd gjennomløper hele diktet, utmerker rimet seg som en isolert og eksklusiv klang (Hegel 1970: 310). Enda viktigere er det at rimet etablerer en forbindelse mellom det subjektive og det åndelige. Som sanselig fenomen er rimet på den ene siden mer materielt enn rytmen. På en annen side er dette klanglige ekko mer abstrakt, i den forstand at ved gjenkomsten av like eller beslektede lyder og betydninger appelleres det til bevissthetens og ørets erindring, og, som Hegel skriver, i denne tilbakekomsten blir subjektet seg selv bevisst ved at han i skapelses- og forståelsesakten finner anerkjennelse og tilfredsstillelse (311). Ånden gjenkjenner seg selv i det materielle, gjennom rimet som epifani. På denne måten anskueliggjør rimet poesiers metafysiske tilknytning. Rimet er for Hegel litteraturens "romantisk poetiske moment" (Ringgaard 2001b: 41). Innenfor den romantiske estetikken tillegges rimet vekt fordi det samler opp i seg alle aspekter i den poetiske skapelsesprosessen. Rimet oppfattes som organisk fordi det involverer det semantiske og åndelige i større grad enn hva som er tilfellet med metriske mønstre.

I nykritikken finner man rester av en slik romantisk fortolkning selv om den metafysiske overbygningen ikke lenger er til stede. I essayet «One Relation of Rhyme to Reason» knytter William K. Wimsatt rimets forening av lydlig harmoni og betydningsmessig forskjell til poesiers grunnleggende forening av det sanselige og det fornuftsmessige, det alogiske og det logiske:

The art of words is an intellectual art, and the emotions of poetry are simultaneous with conceptions and largely induced through the medium of conceptions. In literary art only the wedding of the alogical with the logical gives the former an aesthetic value. The words of a rhyme, with their curious harmony of sound and distinction of sense, are an amalgam of the sensory and the logical, or an arrest and precipitation of the logical in sensory form; they are the icon in which the idea is caught. (Wimsatt 1965: 165)

Wimsatts betoning av rimet som en legering av det sanselige og det logiske understreker rimets semantiske rolle. Rimets sanselige kvaliteter må ses i sammenheng med diktets intellektuelle budskap, men det er neppe så enkelt som f.eks. Roman Jakobson hevder, at «equivalence in sound, [...], inevitably involves semantic equivalence» (Jakobson 1988 [1960]: 48). Det dreier seg heller om at elementer som inngår i en likhetsrelasjon bærer oppe en semantisk ladning (Lotman 1974 [1972]: 121). Det faktum at rimet tilhører både den metriske, den fonologiske og den semantiske organiseringen av teksten, er med på å vanskeliggjøre analysen av rimets funksjon. Rimet representerer et av de mest sammensatte nivåene innenfor den poetiske strukturen. Dette at rimet infiltrerer flere språklige nivåer samtidig, karakteriserer Lotman som 'rimets problem'. Rimet har forskjellige implikasjoner for de ulike tekstlige nivåene; «coincidence on one level only highlights non-coincidence on another» (Lotman 1976 [1972]: 58). Det innebærer blant annet at rimets fonologiske *samklang* kan aktualisere en betydningsmessig *forskjell* rimordene imellom.

I Hofmos "I en mørk natt" danner for eksempel rimet 'skrik/lik' en klanglig repetisjon ved at de siste fonemene er identiske (-ik). Samtidig er det ikke-identiteten mellom de første fonemene (skr-/l-) som skaper den nødvendige spenningen i rimet. På en annen side kan man innvende at forskjellen mellom 'skrik' og 'lik' ikke er stor nok. Spørsmålet reiser seg om ordene ligger semantisk for nært til at rimet vil fungere poetisk betydningsoverskridende. I vurderingen av et rims vellykkethet vektlegges ofte overraskelsesmomentet. "[W]here there is need for binding there must be some difference or separation between the things to be bound. If they are already close together, it is supererogatory to emphasize this by the maneuver of rhyme" (Wimsatt 1965: 164). Rimet er en slags

sammenfolding av identitet og forskjell (Derrida 1981: 277). I så måte er rimet i slekt med metaforen. Det foregår en transport fra ett betydningsområde til et annet, og selve transporten finner sted ved hjelp av en klanglig harmoni. Denne likhet i uttrykket forrykker imidlertid det tradisjonelle hierarkiske forholdet mellom uttrykk og innhold. På den måten kan man si at rimet radikaliserer det poetiske språket i større grad enn metaforen. "Rimet foregøgler ikke naivt at tegnet er motiveret, rimet er ironisk: det destabiliserer tegnets konventionalitet ved at pøse det med lignende uttrykk, det åpner for en interferens af lyd og mening" (Ringgaard 2001b:45). Vi må altså ta høyde for muligheten av at lydmønstre og skriftmønstre kan spilles ut mot det logiske. Rim «does not always toe the line ends» (Stewart 1990: 67). Rimets 'forræderi' og 'leksikalske opprør' vil gå som bølgende ekko gjennom hele teksten.

I Hofmos debutsamling er enderimet iørefallende. Vi finner det i utfoldelse i større eller mindre grad i hele 26 av de totalt 30 diktene i samlingen. Men som "I en mørk natt" viser, har ikke enderimet alltid primært en sammenbindende effekt. Også disse tilsynelatende stødige punkter i teksten kan destabilisere mening.

### «Jeg vil hjem»

Vi skal dvele ved titteldiktet «Jeg vil hjem» som avslutter Hofmos debutsamling. I likhet med "I en mørk natt" er også denne teksten utstyrt med enderim i kombinasjon med en relativt fri aksentueringsstruktur. Utfoldelsen av rim er likevel langt mer dempet her enn i vårt første eksempel.

#### Jeg vil hjem

Jeg vil se mot stjernene	ooOoOoo	[OoOoOoO]	Ø
over nattblank <b>sjø</b>	ooOòO	[OoOoO]	a
som synger, synger:	oOoOo		Ø
Deilig er natten,	OooOo		Ø (B)
deilig er dagen,	OooOo		Ø (B)
ingen av dem skal <b>dø!</b>	OooOoO		a
Jeg vil hjem til menneskene -	ooOoOooo	[OoOoOoOo]	Ø

som en <b>blind</b>	ooO	a
gjennomstråles i mørket	OoòooOo	Ø
av sorgens stjerneskinns.	oOoOoo [oOoOoO]	a

(Hofmo 1946: 57; 1996: 40)

Man kan fornemme en trokeisk puls som gjennomløper de to innledende linjene, og for øvrig registreres en tendens til to betonte stavelser per verslinje. Plasseringen av trykk innad i verslinjen varierer imidlertid, og det samme gjelder antall ubetonte stavelser. Man kan ikke se bort fra at de monosyllabiske rimene (sjø/dø, blind/-skinn) har en viss utjevneende effekt på tidsintervallene. Den store avstanden mellom rimordene i første strofe er imidlertid så stor at en tilstrebet isokroni kan gi et noe haltende rytmisk resultat. Antakelig yter man dette diktet størst rettferdighet om man frigjør det helt fra det metriske gestalttrykket. På en annen side er det andre gjentakelsesfigurer som bidrar i rytmiseringen av diktet. Av allittererende effekter er særlig den vislende s-lyden påfallende, men også n-lyden og nasaler generelt gjennomløper teksten. I tredje verslinje forekommer en epizeuxis, en identisk umiddelbar gjentakelse: «synger, synger». Denne etterfølges av et isokolon i fjerde og femte linje: «Dette er natten/ dette er dagen».<sup>47</sup> På et overordnet plan ser vi dessuten at de to strofene seg i mellom bindes sammen av en parallell syntaktisk konstruksjon: «Jeg vil se mot stjernene» - «Jeg vil hjem til menneskene».

Rimene spiller en viktig rolle i den rytmiske segmenteringen av diktet, og det gjelder ikke bare som fonemisk punktuell samklang på tvers av verslinjer. De markerer også til en viss grad avslutningen av de syntaktiske periodene. Her ser vi imidlertid at første ledd i rimparene («sjø» og «blind») ikke markerer periodeslutt, men havner midt inne i setningsstrømmen. I «Jeg vil hjem» har rimene altså en noe tvetydig funksjon av stoppsignal og kontinuitetsmarkør. Selv om rimene signaliserer bundethet, skaper de i kombinasjon med enjambementet bevegelighet og et visst rapsodisk preg. Her er det naturligvis en vesensforskjell

---

<sup>47</sup> Med et utvidet rimbegrep kunne man hevde at «natten»/ «dagen» også utgjør et rimpar. Dermed vil rimstrukturen kunne skjematiseres som ØaØBBa/ ØaØa, men holder vi oss til en strengere rimdefinisjon, vil vi få rimmønsteret ØaØØØa/ ØaØa.

mellom første forekomst og andre forekomst. Det er først når rimparet er etablert som par at også meningssekvensen avrundes. Dette markerer for øvrig strofeskillet i diktet.<sup>48</sup> Innad i strofene ser vi imidlertid at første rimord segmenterer setningene på tvers av syntaksens grupperinger. Mest påfallende er dette i siste strofe:

Jeg vil hjem til menneskene -	)	)	
som en <b>blind</b>	)	)	(syntaktisk
gjennomstråles i mørket		)	(klangmessig
av sorgens stjernes <b>kinn</b> .	)	)	gruppering) gruppering)

Syntaktisk sett er det naturlig å sette et skille mellom første og andre verslinje, og anse relativsetningen i de tre siste linjene som én syntaktisk enhet. En slik segmentering understøttes av aposiopésen (-) ved utgangen av første linje. Det oppstår en liten pause gjennom avbrytelsen, og førstelinjen blir stående for seg. Følger man derimot rimets mønster, må man gruppere strofen i to kvantitativt like store deler. Den klangmessige likevekten i strofen hviler på denne grupperingen i to og to verslinjer. Men det faktum at syntaksen og meningsrytmen grupperer seg etter andre prinsipper enn klangenheterne, gir en dynamisk og flertydig dimensjon til teksten. Andre verslinje, «som en blind», har en dobbel tilhørighet ved at den kan grupperes både sammen med første linje og med de to siste. Slik sett kan man peke på en kontrapunktisk effekt i friksjonen mellom linje og syntaks.

Den strukturelle dobbelteksponeeringen av frasen «som en blind» er naturligvis ikke semantisk indifferent. 'Den blinde' trer nok en gang fram som motiv i Hofmos tekstunivers, riktig nok i similens hypotetiske modus, men ikke mindre viktig av den grunn. Synet/lyset og blindheten/mørket utgjør en sentral polaritet i diktet. Mellom disse polene utspiller det seg en motivisk og tematisk dynamikk. Spenningen beror imidlertid ikke på en enkel dikotomisering av lys

---

<sup>48</sup> Mange metrikere vil trolig protestere mot at vi opererer med strofebegrepet her så lenge vi ikke har repetisjon av noe identisk mønster som gir kongruente versgrupper. Men analyser av moderne dikt har behov for et strofebegrep så lenge også disse diktene markerer versgrupper ved hjelp av et ekstra linjeskifte.

og mørke, syn og blindhet. Gjennom oksymoronske sammenstillinger som 'strålende mørke' og 'skinnende sorg' bytter fenomenene roller. Sorgen har en tvetydig kopling til både mørket og lyset; den representerer et opplysende mørke.<sup>49</sup> Det etableres en analogi mellom stjernene og sorgens klarsyn. Stjernene fungerer her også som speil for jeget. Blikket som rettes oppover, motsvares av en innadrettet erkjennelse. Vendepunktet, retorisk riktig nok framstilt i futurum ("Jeg vil se"/"Jeg vil hjem"), er knyttet til at den blinde (inn)ser. Dette anagnorisis impliserer et ønske om at fellesskapet med de antropomorforiserte, syngende stjernene skal omfatte også et reelt menneskelig fellesskap.

### Sorgens ekko

Jeget som vender tilbake fra natten, døden og sorgen, danner et motiv som fremmaner myten om Orfeus i underverdenen, sangerens nedstigning i dødsriket, men mens det i myten er den sørgende selv som er den syngende, forflyttes og dubleres sangen i Hofmos dikt. Sangen tillegges ikke det sørgende jeget direkte men stjernene, innskrevet gjennom talefiguren prosopopeia: «Deilig er natten,/ deilig er dagen,/ ingen av dem skal dø!». Man kan lese dette som stjernenes sang eller som en projisering eller speiling av det lyriske jegets stemme. Flertydigheten etableres i syntaksen i de tre første verslinjene. Relativkonstruksjonen «som synger» viser i første omgang tilbake til «stjernene over nattblank sjø», men enjambementet skaper et brudd der man i et forvirret øyeblikk også kan tolke diktets innledende «Jeg» som agens for sangen. Her blir både jeget, stjernene og sjøen delaktig i sangen, og stemmene i diktet (jegets, stjernenes og sjøens) blir liggende lagvis utenpå hverandre. Diktet er dermed ikke primært innskrevet i dialogens figur men i ekkoets.<sup>50</sup> Ekkoet gir lyden,

---

<sup>49</sup> Jf. barnets gave i "Natten". Her kan "Jeg vil hjem" bidra til å kaste lys over vår lesning i forrige kapittel, og vice versa.

<sup>50</sup> Til en viss grad er det nærliggende å se dette i lys av begrepet 'tom idealitet' som Hugo Friedrich lanserer i sin lesning av Baudelaires "Élévation", og som senere er blitt et emblem for den modernistiske lyrikken: "Das Ziel des Aufstiegs ist nicht nur fern, sondern leer, eine inhaltslose Idealität. Sie ist ein bloßer Spannungspol, hyperbolisch angestrebt, aber nicht betreten" (Friedrich 1956: 48).

klagesangen, en annen retning. Forutsetningen for at jeget kan vende tilbake til menneskene, er løftet som gis gjennom stjernenes sang; det gis en forsikring om at både natten og dagen, lys og mørke, skal få eksistere gjennom hverandre.

Den motivmessige spenningen finner til en viss grad gjenklang i rimene, men man kan også oppleve at disse kommer farlig nær det konvensjonelle, det Hallvard Lie omtaler som «vanerim» (Lie 1967: 104). Typisk for de konvensjonelle rimene er at de inneholder en semantisk kontrast som allerede er kodet inn i språket og i tradisjonen, og at de dermed har tapt sin desautomatiserende effekt. Analogt med betegnelsen 'døde metaforer' kunne vi kalle disse 'døde rim'. Rimene «sjø»/«dø» og «blind»/«-skinn» er ikke spesielt oppsiktsvekkende. Men det insisterende alvoret i Hofmos dikt garanterer likevel disse rimene et liv – et liv etter døden, så å si. Rimordene er ikke metrisk motiverte, og de blir innholdsmessig dermed svært påtrengende. De flate rimene synes å gjenspeile et talende subjekt i sorg, og det konvensjonelle og til dels naive rimspillet kan slik leses som et aspekt ved Hofmos melankoli. Man gjenfinner noe av den samme 'klossetheten' som syntes å gjøre seg gjeldende i "I en mørk natt".

I den grad man aksepterer at fonemene har sin egen semiotikk, det vil si at visse klangfarger assosieres med bestemte stemningsinnhold (jf. Tsur 1992), kan man oppfatte rimene i "Jeg vil hjem" som semantisk motiverte også i en mer generell kognitiv forstand. Det enkle rimet «sjø»/ «dø!» toner ut i en åpen vokal som kan ses i sammenheng med første strofes generelle åpne oppadrettethet. Den åpne ø'en kan dessuten knyttes til tomhet og øde landskap. Ø'en er ikke bare dødens og sjøens vokal, men også mørkets, og alle disse elementene blir semantisk knyttet sammen i teksten. Endelig kan man lese bokstaven som Hofmos eget bumerke eller signatur (jf. Bjørkly 1996). I andre strofe er rimordene «blind»/ «skinn» karakterisert ved en lysere rotvokal samt at de ender i en lukkende nasal. Slik blir diksjonen i teksten avslutningsvis både lysere og trangere, og dessuten mer dempet i det vokalen brytes av en nynnende «n». Dette klangbildet kan tolkes som et akkompagnement til sistestrofens introverte selverkjennelse, samtidig som det bidrar til en lukning av teksten som helhet.



Det er mulig å lese dette ikke-subjektive lydsjiktet i diktet som en speiling av stjernenes kor. Med henvisning til Nietzsches *Geburt der Tragödie* knytter Vibeke Viem foreningen av de allittererende rytmiske forhold og jegets maskespill, uttrykt ved den antropomorfiserte naturen, til korets funksjon i den greske tragedien, opprinnelig forstått som en mediering av motsetningen mellom det jordiske og det guddommelige (Viem 1997: 38). Viem hevder at en slik mediering faktisk finner sted på det formelle 'sanglige' planet i "Jeg vil hjem til menneskene". Like nærliggende som å lese naturens og diktets 'kor' som et estetisk medieringsprosjekt, synes diktets klangbilde å dramatisere tomheten og den uoverstigelige avstanden mellom 'stjerner' og 'nattblank sjø'. Sorgens ekko, rimet, er betinget av denne avstanden.

### Materialtretthet og besvergelse

I *Soleil noir* beskriver Julia Kristeva den melankolske litteraturen som begivenheter i kropp og tegn som vitner om affekten, om tristheten som tegn på adskillelsen. I den litterære teksten er den affektive virkeligheten ikke desto mindre skjøvet til side, kontrollert og beseiret ved at den blir omskapt til rytmer, tegn og former (Kristeva 1994: 36). Det psykolingvistiske perspektivet kan åpenbart kaste lys over Hofmos dikt; "Den stilistiske klossetheten vil være den sløvede smertens diskurs" (205). På en annen side er det like åpenbart at en hofmosk poetikk ikke kan beskrives uten å innreflektere den historiske konteksten og de sjangermessige grunnvilkår diktene relateres til. Det man omtaler som Hofmos 'tretthet' kan like gjerne være en tretthet i det poetiske materialet som et direkte uttrykk for Hofmos private sorgarbeid, og den 'språkstoffets' krise som kan avleses i hennes dikt, synes å være nært knyttet til de historiske kjensgjerninger. Slik utfoldes en paradoksal framvisning av materialtretthet og besvergelse i hennes paradedik "Det er ingen hverdag mer":

Gud, hvis du ennå **ser**:  
det er ingen hverdag **mer**.

OOoOoO  
oOOoOoO

a  
a

Det er bare stumme <b>skrik</b> ,	oOOoOoO	b
det er bare sorte <b>lik</b>	oOOoOoO	b
som henger i røde <b>trær!</b>	oOooOoO	c
Hør hvor stille det <b>er.</b>	OoOooO	c
Vi vender oss for å gå <b>hjem</b>	oOooOooO	d
men alltid møter vi <b>dem.</b>	oOoOooO	d
Alt vi fornemmer en <b>dag</b>	OooOooO	e
er de dreptes ånded <b>drag!</b>	ooOoOoò	e
Om vi i glemsel <b>går:</b>	OooOoO	f
det er asken deres vi <b>trår.</b>	ooOoOooO	f
Gud, hvis du ennå <b>ser:</b>	OOoOoO	a
det er ingen hverdag <b>mer.</b>	oOOoOoO	a

(Hofmo 1946: 39-40; 1996: 32)

Versifikatorisk er diktet komponert som sju kupletter, som en slags epitaf, gravskrift, over de døde, men det er en amputert tretaktig elegiform vi har med å gjøre (mer om elegiske distika i kapittel 7). Som minnetavle over sorgen har diktet en statisk og skulpturell form. Samtidig utfolder diktet seg som en temporal struktur, noe som ikke minst aktualiseres gjennom rimenes klanglige og orale insistering. Det synestetisk flerdimensjonale ved dette sorguttrykket tematiseres i den apostrofiske henvendelsesformen hvor jeget appellerer til Gud ikke bare om å se, men også om å høre: "Hør hvor stille det er". I lys av dette kan rimet hevdes å representere de stumme skrik. I denne teksten er rimproblemet kanskje enda mer prekært enn i "Jeg vil hjem" og "I en mørk natt" siden hvert vers avslutts med rim. Det gis ikke gis et eneste hvilepunkt for verken øye eller øre.

Henri Meschonnic skriver om Marina Tsvetajevas eksesser i rimbruk at hos henne blir lyrikkonvensjonen presset til det aller ytterste, med det resultat at hennes poetiske diskurs preges av en svimmelhet: "Rhyme eats the words. Far from a liberation of tradition by rejection, this is an overflow of tradition through excess" (Meschonnic 1988b: 102). Også Hofmos rim forårsaker en viss svimmelhet. Samtidig er rimenes mekaniske rytme med på å dramatisere en

avmakt og språklig tilkortkommenhet. Men den flyktige fornemmelsen av å stå overfor en lyrisk autopilot avløses straks av inntrykket av en energisk standhaftig besvergelse av diktet som kommunikasjonsform. Hos Tsvetajeva har utnyttelsen av tradisjonen, gjennom rimets utskielser, et voldelig aspekt. Rimet er ikke ordspill, men tenderer mot skriket, mot det uartikulerte. Noe av det samme synes å gjøre seg gjeldende i "Det er ingen hverdag mer". Rimet markerer konvensjonalitet, samtidig som overdrivelsen fungerer som et ekspressivt virkemiddel. Kanskje kan man se at ekspresjonismen gjør sitt inntog hos Hofmo gjennom en inflasjon av rim – slik en tilsvarende dobbelhet av materialtrettthet og besvergelse også markeres ved tiltroen til utropstegnet. Dette siste vil vi komme tilbake til i neste kapittel.

### Normer i konflikt

Det kan se ut som om rimet sto sterkere i den poetiske bevisstheten ved midten av 1900-tallet enn den metriske rytmen gjorde, slik at rimet dermed ble formelt dominerende i en lyrikkhistorisk overgangsfase. Jurij Lotman hevder at jo mer de rytmiske strukturene streber etter å imitere et ikke-poetisk språk, desto mer markert blir rimet i diktet (Lotman 1976 [1972]: 58). Det innebærer ikke nødvendigvis at rimet rent faktisk er mer frekvent og systematisk utnyttet i frie vers enn i bundne vers, selv om det kan ha vært en tendens i den russiske utviklingen av frie vers. Hos Hofmo ser vi tvert imot at rimene kan forekomme mer spredt og tilfeldig. Dette suspenderer likevel ikke Lotmans utsagn, for det vil fortsatt være slik at rimene kognitivt sett framtrer som mer dominerende, og det gjør de nettopp fordi de opptrer uavhengig av en metrisk bundethet. Rimene i frie vers framstår som mer motiverte siden de strengt tatt ikke behøver være der.

Likevel spør man seg hvor bevisst Hofmo egentlig forholdt seg til rimet på 1940-tallet. Er de umetriske og ustrofiske rimede vers en kompromissform i et lyrikkhistorisk klima der det foregår til dels sterke brytninger mellom frie og bundne normer, og der rimet kan tolkes som 'bundethetens' siste skanse? Eller er det heller slik Kristian Wåhlin antyder, manglende verstekniske kunnskaper som

ligger til grunn for denne blandingsformen? Med henvisning til sitt svenske materiale i tidsrommet 1901-1945, eksemplifisert ved Karin Boyes "Räddad" (*Moln*, 1922), spør likevel Wåhlin seg om det kanskje finnes en kunstnerisk bevisst umetrisk rimet versform på denne tiden (Wåhlin 1974: 59). Når Inger Hagerup verdsetter ujevnhetene og friksjonen i Hofmos første dikt, kan det nettopp være uttrykk for bevissthet om og aksept for en slik mellomkategori.

Enderimet har stått sterkt i nordisk lyrikk helt siden 1200-tallet. Man skal ikke se bort fra at knittelversets sterke stilling i den nordiske folkelige poesien har hatt betydning for utviklingen av de frie rimversene på 1900-tallet. Nå har riktig nok ikke knittelen vært forbundet med noen stor prestisje, preget som den er av «en viss formløshet og rytmisk vilkårlighet» (Lie 1967: 554). Trolig er derfor de kontinentale og mer anerkjente symbolistiske impulsene like viktig for forståelsen av den umetriske rimede versformen. Man kan se denne blandingsformen som en sen avart av det franske 'vers libres'. Å spore slike genealogier kan imidlertid bare bli spekulasjoner.

Når det gjelder den hyppige forekomsten av umetriske rimede dikt hos Hofmo og andre norske lyrikere på 1940- og 50-tallet, synes det imidlertid klart at fenomenet må ses i lys av den generelle formelle oppbruddssituasjon. I dette tidsrommet skjer det store endringer i det lyriske formspråket, noe som naturlig nok stilte poetene overfor sjangermessige og estetiske normkonflikter. Det er ikke urimelig å tenke seg at den formelle nyorientering medførte en viss usikkerhet med hensyn til de rådende poetiske normene, og at rimet ble noe mange klamret seg til som en lyrisk identitetsmarkør. Tradisjonelle og modernistiske idealer ser ut til å trekke tekstene i ulike retninger samtidig. Også mange av Gunvor Hofmos tidlige dikt bærer preg av en slik poetisk normkonflikt.

Det frie rimede verset må etter alt å dømme ha vært en skjør og ustabil diktform, siden denne spesielle kombinasjonen av 'bundethet' og 'frihet' ble mindre og mindre vanlig ut over i etterkrigstiden. Dette kan være et tegn på at det umetriske rimede verset ikke var noen versform i egentlig forstand, men snarere et overgangsfenomen. Det er mulig at det fantes en kunstnerisk bevisst umetrisk rimet versform i Norden i en kortere periode, slik Wåhlin antyder, men

ser man hele hundreåret under ett, er det mer nærliggende å betrakte rimet som en rest av en gammel versifikasjonspraksis. Enderimet ser ut til å ha mistet mye av sin motivering etter hvert som den metriske rytmen løste seg opp. En versform som kombinerte rim og fri rytme var sårbar innenfor et frigjort modernistisk paradigme, og det er derfor nærliggende å se dette fenomenet som et vershistorisk intermesso.

I Gunvor Hofmos lyrikk finnes det spredte forekomster av rimede dikt til helt ut på 1970-tallet, men allerede i hennes samling nummer to *Fra en annen virkelighet* (1948) signaliseres det at den metriske frigjøring også omfatter et farvel til rimet. På hvilken måte de formelle grepene endres i oppfølgersamlingen vil vi komme grundigere tilbake til i kapittel 6, men i det neste kapitlet skal vi kaste et tilbakeblikk på Hofmos ungdomslyrikk.

## Kapittel 5. Skammens poetikk

How can we know the dancer from the dance?

William Butler Yeats

Da Jan Erik Vold i 1997 kunne presentere Gunvor Hofmos *Etterlatte dikt*, kom det til syne flere interessante forhold ved forfatterskapet. Blant annet viste det seg at Hofmo hadde bevart to skrivebøker med ungdomsdikt; den første med tekster datert så tidlig som 1937, hvorav de fleste var skrevet under pseudonym; den andre inneholdt dikt fra krigens dager, skrevet mellom 1940 og 1944. Etter at Hofmo vinteren 1953 mislyktes i sitt forsøk på å få utgitt Ruth Maiers dagbøker, og få måneder før det store psykiske sammenbruddet i juni samme år, ønsket hun å deponere sine ungdomsdikt på Gyldendal forlag. I den anledning skriver hun et brev til forlagsredaktør Sigmund Moren, datert 26.03.53:

Denne konvolutten eller pakken har min far forseglet for meg. Den inneholder et par bøker med mine tidligste dikt, samt forskjellige andre dikt som jeg ikke har funnet gode nok til å publisere. Men iallfall er det *meg* fra 16 årsalderen. Jeg vil få lov til å påvise min egen tråd, takk. Men jeg var absolutt ikke noe vidunderbarn, disse første tingene er klossete og uferdige og alt det gjerne som tenkes kan. Men jeg tror De skal kunne kjenne meg igjen. Så må De være oppmerksom på at jeg skammet meg over å skrive, slik at jeg satte de forskjelligste pseudonymer på diktene mine i begynnelsen: Grey Stone og Tove Tam og Asle Jord og jeg vet ikke hva, og jeg skrev dem inn i en bok sammen med dikt av Øverland, Rudolf Nilsen o.s.v. som jeg svermet for i den alderen. Påvirket av disse var jeg nok også. (Sitert etter J. E. Vold, Hofmo 1997: 253)

Her innrømmer Hofmo sin tidlige påvirkning fra Arnulf Øverland og Rudolf Nilsen. Bak "o.s.v." skjuler det seg for øvrig navn som Inger Hagerup, Arne Paasche Aasen og Nordahl Grieg, samt Holger Drachmann og "Engelske diktere

som døde unge’’: blant andre Keats, Shelley og Byron.<sup>51</sup> Det er interessant å få innblikk i hvilke inspirasjonskilder Hofmo hadde forut for sin debut, men minst like interessant er det å se hvordan hun vurderer sine egne dikt. Hofmos egenvurdering er både preget av selvsikkerhet («Jeg vil få lov til å påvise min egen tråd, takk») og ydmykhet («disse første tingene er klossete og uferdige»; «jeg skammet meg over å skrive»). De selvkritiske utsagnene er neppe uttrykk for falsk beskjedenhet. Vi må gå ut fra at Hofmos vurderinger er oppriktig ment, og at skamfølelsen var reell.

Sammenhengen mellom diktning og skam blir ikke forklart nærmere i dette brevet, men man aner at noe av forklaringen kan ligge i holdninger i de nære omgivelsene, og dermed hos Gunvor Hofmo selv, med hensyn til det å utlevere sine innerste følelser, følelser som kanskje i seg selv ble opplevd som skammelige. I ungdomsdiktene ytrer skammen og sårbarheten seg på ulike plan, ikke minst i det konkrete behovet for maskering. Hun skjuler seg bak ulike alias som Grey Stone, Tove Tam og Asla Jord, en navnesymbolikk som signaliserer tungsinn, temmethet og død.<sup>52</sup> Et fjerde pseudonym, Nike, bryter imidlertid med dette mønsteret ved at det skrivende jeget går inn i rollen som den bevingede seiersgudinnen. Tematisk synes likevel ikke Nike-diktene å skille seg vesentlig fra de øvrige. Tekstene omhandler vanskelige oppvekstvilkår, klassekamp, angst for verdensfreden, kløften mellom barn og voksen, tapt uskyld, og ikke minst manglete muligheter for selvrealisering. Samtidig vet man at biografien forteller om opprivende hendelser i Hofmos nærmeste familie; foreldrene skilte lag i 1937 da Gunvor Hofmo var 16 år gammel, og hennes første dikt skriver seg nettopp fra denne tiden.

Lengselen etter å komme vekk fra oppvekstmiljøet er sterk, og vi finner den skildret blant annet i «Østkantgate». Diktet er det første Hofmo skrev uten pseudonym, trolig våren 1938. Her skildres en tilstand hvor jeget til en viss grad

---

<sup>51</sup> Det er Jan Erik Vold som kan opplyse om dette. Jf. kommentarer til *Etterlatte dikt* (Hofmo 1997: 254).

<sup>52</sup> Man konstaterer at den melankolske grunntonen i Hofmos tekster kan spores helt tilbake til tenårene; den er med andre ord ikke utelukkende knyttet til krigen og tapet av Ruth Maier.

har forsonet seg med sin bakgrunn, og kanskje er det nettopp derfor hun kan oppgi sin anonymitet:

Østkantgate! Deg har jeg forrådt  
tusen ganger.  
Mens jeg har gått  
på din asfalt, lengtet jeg etter trær og bølgers  
hviskende sanger.

Å østkantgate! Tilgi, tilgi  
mitt dumme ønske om å komme vekk  
fra deg og dine murstensgårder! De  
som fylte meg med hat og skrekk

fordi jeg i min dumhet trodde  
du og dine gårder var et fengsel,  
at alle de som bodde  
der, måtte visne i avmakt og lengsel.

Tilgi, tilgi! Nå vet jeg bedre:  
hos deg alene hører jeg til.  
Og så kan stemmen til mine bondefedre  
lokke med trær og bølgesang så meget den vil!

Ja, nå vet jeg så meget bedre  
at du og alle østkantgaters bitre grå  
skal ikke gjennom gråheten fornedre  
men styrke hatet, til det blir sterkt nok til å få!

- - -

Nå er våren hos deg, østkantgate!  
Fra rennestein strømmer en sølebekk  
over din glinsende asfalts flate  
- og fra deg har jeg engang ønsket meg vekk?

(Hofmo 1997: 28)

Man fornemmer bitterheten i skildringen av den individuelle begrensingen i det å vokse opp i de trangbodde arbeidergårdene på Oslo østkant i mellomkrigstiden, der man visner i "avmakt og lengsel". Ikke desto mindre toner diktet ut i en slags Wergelandsk forsoning der foråret kommer jeget til unnsetning. Den ambivalente følelsen av skam og lojalitet overfor hjemstedet impliserer politisk oppvåkning og klassebevissthet; "alle østkantgaters bitre grå /



skal ikke gjennom gråheten fornedre / men styrke hatet". Jeget er bundet til østkantgaten gjennom et paradoksalt kjærlighet-hat-forhold.

Mens Hofmo i ungdomsdiktene tematiserer de fornedrende oppvekstvilkårene, synes det å være en annen type skam hun beskriver ti-femten år senere, nemlig skammen over det å dikte. Samtidig aner man at skammen over hjemmet og skammen over skriften har sine berøringspunkter da det i begge tilfeller griper inn i selve betingelsene for det å ville meddele seg. I 1949, på et tidspunkt da Hofmo hadde rukket å etablere seg som forfatter med to diktsamlinger og blitt tatt opp som medlem i Den Norske Forfatterforening, presenterer hun i lyrikkantologien *Det beste jeg har skrevet* diktet "Fra en annen virkelighet" med følgende bekjennelse:

En er ikke 'glå' i sine dikt. De er altfor pinlige vitner. En skammer seg over dem som når en ser sitt ansikt altfor plutselig og nakent i speilet etter en våkenatt. Og en vender seg vekk fra disse ordene, disse mørke vitnene. Finnes det ikke noe annet, noe mykere, noe roligere og mer 'normalt'? Noe du heller kan vedkjenne deg enn dette. Men opplevelsen kjenner ikke smutthull, skriket ikke verdighet, smerten ikke selvrespekt. Det var dette du skrev, enda du helst ville ha skrevet noe annet. Så blir da ditt beste dikt det du skammer deg mest over, det du allerhelst ville ha fornektet, fordi det blottet for mye av det innerste i deg. Så blir da ditt beste dikt det du *ikke* ville ha skrevet, fordi det kostet deg for mye. (Hofmo 1949: 105)

Smerten kjenner ikke selvrespekt. Diktet er heftet med skam, ikke fordi det er dårlig men fordi det er ærlig, fordi det er et mørkt vitne over eget sjelsliv. Dette er en av de klareste formuleringene fra Hofmos side angående egen poetikk, en bekjennelse som griper direkte inn i den ekspresjonistiske estetikken.

Hofmo er blitt stående som representant for en ekspresjonistisk strømning i norsk lyrikk, men hva slags ekspresjonisme er det egentlig som utfolder seg i hennes dikt? I denne selvpresentasjonen formulerer Hofmo en 'skammens poetikk'. Hofmos ekspresjonisme synes med andre ord å ha andre forutsetninger enn for eksempel Edith Södergrans, den sistnevnte som i innledningen til sin andre diktsamling *Septemberlyran* (1918) proklamerer at hun har oppdaget sine dimensjoner: "Det anstår mig icke att göra mig mindre än jag är" (Södergran 1994: 59). Mens Södergran betjener seg av en nietzscheansk selvhevdelse, må

fundamentet for Hofmos poetikk trolig søkes i andre kilder. I dette kapitlet skal vi belyse Hofmos ekspresjonisme, og eventuelt mangel på sådan, med utgangspunkt i et av ungdomsdiktene. Vi vil ha en komparativ tilnærming til fenomenet, ved også å vise til andre representanter for nordisk og europeisk ekspresjonisme. Når man drøfter forutsetningene for Hofmos skrivemåte, vil stilistiske, politiske og historiefilosofiske forhold måtte ses i sammenheng.

### ”Dansen rundt gullkalven”

Formhistorisk er det av særlig interesse hvordan versifikasjonsproblemet løses i de upubliserte tekstene. I motsetning til debutsamlingen som var igjennom flere runder med konsulenters inngripen, er de etterlatte diktene skrevet uten ytre sensur. Samtidig må vi konstatere at ungdomsdiktene byr på få overraskelser når det gjelder eksperimentell utfoldelse. Det finnes to prosadikt, ”Regn” og ”Bålet”, begge skrevet under pseudonymet Nike, men disse likner korte utdrag fra lengre fortellinger og mangler den lyriske konsentrasjon og det formoverskridende preget man gjerne forbinder med prosadiktet (jf. kapittel 8). Diktene for øvrig er skrevet inn i den etablerte rimtradisjonen og anvender konvensjonelle strofeformer; i ”Østkantgate” var utgangspunktet en firelinjet firetaktig strofeform. Utfyllingen er imidlertid uskjematisk, og man legger merke til en relativt dristig bruk av enjambement som innebærer forflytting av antall aksentueringer innad i linjen. Men selv om Hofmo tar seg flere slike interne friheter, er det en overdrivelse å si at ungdomsdiktene innevarsler en modernistisk omdreining i forfatterskapet. Heller ikke på det visuelle planet er tekstene spesielt utfordrende; de fortøner seg oftest som enkle impresjoner.

I den første skriveboken (1937-1940) finnes det imidlertid ett interessant versteknisk unntakstilfelle: det nest siste diktet, med den bibelske tittelen «Dansen rundt gullkalven» (jf. bildevedlegg).<sup>53</sup> Man kan diskutere hvor vidt det

---

<sup>53</sup> I *Etterlatte dikt* er ”Dansen rundt gullkalven” plassert aller sist i den første bolken med ungdomsdikt, men Jan Erik Vold kan i et brev til undertegnede (datert 11.03.03) opplyse om at i Hofmos egen skriveperm er diktet skrevet inn med blekk nest sist, mens ”Kaktus” er plassert

er verdt å bruke tid på å kommentere dikt som Hofmo selv vurderte som «klossete og uferdige», men dette skiller seg betraktelig ut fra de øvrige både rytmisk og ved sitt ekspresjonistisk visjonære billedspråk. "Dansen..." er blant de få diktene som *ikke* er skrevet under pseudonym, og det er kvalitativt på høyde med det hun publiserte senere. Man har likevel fornemmelsen av å stå overfor en pastisj. Referansen til 2. Mosebok er åpenbar, men også ekko fra andre intertekster er iørefallende. Før vi forfølger noen tekstuelle spor som kan kaste lys over den poetiske diksjonen i denne teksten, skal vi se nærmere på diktets rytmiske og retoriske organisering. Noen eksakt datering av diktet er ikke gitt, men det er skrevet en gang i tidsrommet 1937 - 1940. Det vil si 6 til 9 år forut for debuten. Gunvor Hofmo var da mellom 16 og 19 år gammel.

### Dansen rundt gullkalven

Europa danser.	oOoOo	1
Europa er en blodig forslått krøpling	oOoooOooOOo	2
som danser	oOo	3
med lamme ben og mimrende lepper	oOoOoOooOo	4
hvorav hese lyder trenger frem,	ooOoOooooO	5
opp mot ham, guden,	OoOOo	6
guden i mørkets rike: vanviddet!	OooOoOoOoo	7
 Føreren!	 Ooo	 8
 Krøplingen har kastet krykkene	 OoooOoOoo	 9
og danser på lamme ben	oOooOoO	10
mens lemmene skjelver i krampe.	oOooOooOo	11
 Fordi han har befalt det.	 oOOooOo	 12
 Hypnotisert av brennende vanviddsøyne	 OooOoOooOoòo	 13
danser og danser krøplingen uten krykker	OooOoOooOoOo	14
i den store, berusende maktillusjon.	ooOooOooOooO	15
 Myrd, jag, brenn,	 OOO	 16
makt er sin egen rett!	OooOoO	17

---

bakerst. Det er noe uklart hvorfor denne omrokkeringen er foretatt, men redigeringen er antakelig motivert ut fra at krigen fungerer som kriterium for disposisjonen av disse første tekstene, og "Kaktus" har ingen klar krigstematikk: "herttet blir en kaktus/ hvis det nekter, smålig from/ å motta mer enn det kan gi" (Hofmo 1997: 47).

Menneskelighet, hva skal vi med menneskelighet?	OoooooOooOoooo	18
Menneskelighet skaper ikke gode soldater.	OooooOooooOooOo	19
Hør, hvor krøplingen skriker med hes stemme	OoOooOooOOo	20
opp mot guden og beruser seg i sin egen dans.	OoOoooOooooOoO	21
Og på frossen jord ligger krykkene	ooOoOooOoo	22
bygget opp av kjærlighet og medlidenhet,	OoOoOooooOoo	23
slengt vekk i overmot.	OOoOoo	24
Dansen, den siste store dansen	OooOoOoOo	25
rundt gullkalven.	oOOo	26

(Hofmo 1997: 48)

Teksten har en dityrambisk stil – ekstatisk, voldsom og uforutsigbar, med en diksjon preget av stor patos. Samtidig framstiller diktet en skarp og klartseende analyse av den politiske situasjonen i Europa rett før utbruddet av andre verdenskrig. Mens den opprinnelige dityramben i det gamle Hellas var et hyllestkor til Dionysos, kan man i Hofmos dikt tolke Europa som et dansende kor rundt Føreren. I så fall er det mest nærliggende å lese den eksalterte formen ironisk. Den berusende masseforførelse gir seg utslag i diktets rytmiske og visuelle utforming.

Det sies at gjentakelsen er det primitive uttrykk for sterk sinnsbevegelse (Albeck 1969 [1939]: 155). Gjentakelsen bidrar til å forsterke og intensivere. I Hofmos «Dansen rundt gullkalven» ser vi hvordan gjentakelsene så å si *dramatiserer* sinnsbevegelse. Men den affektive dynamikken framkommer i like stor grad gjennom variasjon og brudd som gjennom repetisjonene som sådan. Her finner vi høyst varierende lengder på verslinjene og omfang av versgruppene ('strofene'). Et par av dem består bare av en enkelt linje, og den ene sågar av ett enkelt ord («Føreren!»). Forsøk på å skandere diktet, viser betydelig variasjon i betoningsfrekvens, alt fra spondéer («Myrd, jag, brenn»: OOO) til opphopninger av 5 ubetonte per betoning («Menneskelighet, hva skal vi med menneskelighet?»: OoooooOooOoooo). Man kan finne lokale tendenser til regelmessige rytmefigurer, som de firefotede anapestene i linje 15 ("i den store, berusende maktillusjon"), men selv om slike ansatser til metrisitet gjør seg

gjeldende, er diktet totalt sett fritt i sin rytmiske organisering. Pausene og bruddene bidrar til å iscenesette affekt og indignasjon hos den lyriske stemmen.

Til tross for den rytmiske friheten, er diktet gjennomvevet av en dominerende gjentakelse på det syntaktiske og motivmessige planet: «Europa danser». Frasen «Europa danser» er et ledemotiv i syntaktisk, visuell og semantisk forstand mer enn i metrisk forstand. Med utgangspunkt i dette motivet utfolder diktets rytme seg. Motivet gjentas 5 ganger (dvs. 6 forekomster totalt; 7 hvis man inkluderer tittelen), men stadig i utvidet og variert form, og dermed blir den prosodiske enheten (oOoOo) brutt opp og den stavelsesrytmiske likevekten midlertidig suspendert. Diktets variasjoner over «temaet» kan sammenfattes slik:

**Europa danser.** (1)

**Europa** er en blodig forslått krøpling/ som **danser**/ ... (2-3)

[...]

**Krøplingen** [Europa] har kastet krykkene/ og **danser** på lamme ben/ ... (9-10)

[...]

.../ **danser** og **danser krøplingen** uten krykker/ ... (14)

[...]

... **krøplingen** skriker med hes stemme/ opp mot guden og beruser seg i sin egen **dans**. (20-21)

[...]

**Dansen**, den siste store **dansen**/ ... (25)

[...]

I den første gjentakelsen foregår det en ekstensjon av grunnmotivet i form av presisering og utdyping. Krøplingen introduseres som synonym til Europa gjennom subjektpredikativet «en blodig forslått krøpling»; en tydeliggjøring av den innledende setningen. Syntaktisk sprenges subjekt og verbal fra hverandre; «Europa» og «danser» danner ikke lenger en fullstendig mening alene, men fungerer nå som polene for fraseringen i linje 2-3. Isolert minner gjentakelsen om en symploke (både innledningen og avslutningen er identisk), men det settes ikke punktum ved linje 3. I syntaktisk forstand er linje 3 bare begynnelsen på en relativsetning som får sin fortsettelse i linje 4, dermed må linje 4-7 forstås som en ytterligere presisering av hovedmotivet. Man kan også innlemme den enkeltstående linje 8 i denne ekstensive bevegelsen, der diktet retorisk når et

foreløpig klimaks ved å utrope objektet for den tilbedende dansen: «guden» → «guden i mørkets rike» → «vanviddet» → «Føreren». Denne gradvise oppbygningen innebærer en stigning i intensitet, men tonen dempes noe igjen i linje 9-10 i det grunnmotivet gjentas for andre gang. På dette stadium i teksten befinner man seg helt og holdent innenfor det allegoriske virkelighetsplanet: Krøplingen danser. «Europa» forekommer ikke lenger i diktets vokabular, men spøker i bakgrunnen som et hermeneutisk nøkkelord.

Den allegoriske modus fastholdes også i neste gjentakelse, men frasen har der fått invertert form: «danser og danser krøplingen». I tillegg forsterkes gjentakelsen internt gjennom polysyndetisk dobling av verbet. Dansen gestaltes som ukontrollert, intens og ustoppelig. De påfølgende korte strofene, linje 16-17 og 18-19, vil kunne leses som en iscenesatt ordre fra føreren. Prosopopeiaen lar seg riktig nok ikke utvetydig utskille gjennom anførselstegn, men «makt er sin egen rett!» framstår som en ironisk gjengivelse av førerens budskap, som et krigens imperativ, men frasen vil også kunne tolkes som førerens ordre internalisert i krøplingen, og dermed som symptom på dennes maktillusjon. I linje 20 overtar imidlertid tekstens observerende instans med den eksklamatoriske leserhenvendelsen «Hør», og grunnmotivet gjentas nok en gang: «krøplingen ... beruser seg i sin egen dans». Her kommer dansens dionysiske aspekt klart til syne; beruselsen innebærer nytelse og ekstase, men også mangel på realitetsorientering og kontroll.

De to siste repetisjonene (vers 21 og 25) har en noe annen syntaktisk form enn de fire første leddene, men erstatningen av verbet «danser» med substantivet «dans» kan analyseres som et polyptoton, en etymologisk gjentakelse (her: krøplingen danser sin dans). I den siste repetisjonen er også subjektet fraværende, men semantisk vil det være naturlig å betrakte variasjoner også av denne karakter som gjentakelser av den innledende linjen. I dansen vil subjektet uansett være underforstått. Når det gjelder diktets totale rytmestruktur, registrerer man at de første gjentakelsene faller tett, mens tekststrukturen tillater, eller fordrer, mer spredte forekomster utover i diktet, for så avslutningsvis å stanse bevegelsen med den fordoblende figuren epizeuxsis (riktig nok skilt ved

en diakope): «Dansen, den siste store dansen». Igjen synes gjentakelsen å bidra til diktets stigende patos; hver ny repetisjon innebærer en amplifikasjon i forhold til den foregående.

Diktets to siste linjer er en gjentakelse av tittelen, eller rettere sagt: disse linjene motiverer diktets tittel. Den bibelske referansen setter situasjonen i mellomkrigstidens Europa i et større perspektiv. Tittelen «Dansen rundt gullkalven» viser til 2. Mosebok kapittel 32 og beretningen om Israelfolket som vendte seg bort fra Gud, og som under Arons ledelse laget en gullkalv som de dyrket som avgud. Dette opprørte både Gud og Moses, og avgudsdyrkelsen ble hardt straffet.<sup>54</sup> I Det gamle testamentet er historien om gullkalven en historie som prediker hvordan Gud ikke tåler svik. I Hofmos dikt er det ingen Gud som griper inn for å stanse dansen, men det observerende jeget befinner seg ikke desto mindre i en tilstand av hellig vrede. Det påfallende ved Hofmos profetiske røst er imidlertid hvordan denne stemmen synes å være splittet av en moderne desillusjonert ironi, noe som blant annet kommer til uttrykk ved at hun slipper til orde også førerens, og til dels krøplingens, stemme. Samtidig som krøplingens bevisstløse handling fordømmes, vises han medynk. For det lyriske blikket, og for leseren, framtrer den dansende som en ynkelig skikkelse. Man ser for seg den krigsskadede («blodig forslått»), som til tross for sine erfaringer lar seg forføre av voldsmakten. Den opphøyde «guden i mørkets rike» har klare demoniske og sataniske trekk. Hvordan dette kan relateres til en ekspresjonistisk lyrikkonvensjon, skal vi straks komme tilbake til.

### “Europa brenner!”

Som mange andre unge nordmenn med venstrepolitisk orientering var Gunvor Hofmo svært opptatt av de storpolitiske begivenheter i Europa på 1930-tallet. I

---

<sup>54</sup> I diktet “Aron” fra den sene samlingen *Ord til bilder* (1989) henspiller Hofmo på den samme beretningen, og Gud beskrives der som en “tordenrøst fra det høye”. Kunstfilosofisk er dette interessant, for mange har hevdet at den jødisk-kristne kulturtradisjonens ikonoklasme og prioritering av stemmen kan tilbakeføres til nettopp det gammeltestamentlige forbudet mot å danne seg avguder.

det korte prosastykket «Tanker ved nyttårsskiftet» (1938), først publisert i *Mørkets sangerske* (2000), skildrer hun angsten og avmakten overfor den autoritære utøvelsen av makt, men vi får også se hvordan poesi kan fungere som avreaksjon:

Luften blev flenget av skjærende båtsirener og klokkeklemte. Året 1937 var endt. Men der kom skikkelser i laser og filler som sa: «Vi er nøden. Vår tid er ikke endt!» der stod bleke soldater med lemlestedede skikkelser på rykende ruinhauger og ropte: «Krig, i hvilken hensikt?» Og det kom en hvit skikkelse som bare kunde skimtes utydelig, som sa: «Jeg er rettferdigheten. Jeg er død. Menneskene har drept mig.»

Året 1938 er ringt inn. Men krig og vold og gufs av hat strømmer imot oss fra landene. [...].

Og det er det fortvilede at vi er for unge til å resignere og for gamle til å drømme om Utopia. Så begynner noen med overdreven dyrking av sport, av film og teater. Resten dyrker Øverland og sitter bøid over diktene hans og lurert på hvad han egentlig mener med det og det. Når vi kommer ut i vinterdagen, vet vi selv at vi er grå i huden og at vi er blå under øinene, for Øverland er slett ikke bra hverken for helsen eller hodet når man er ung og tankeløs. Men vi kan ikke for det, vi elsker profeten Øverland [...]. (Vold 2000: 144)<sup>55</sup>

Den 18 år gamle Gunvor Hofmo må konstatere at hun er for ung til å resignere og tyr derfor til Arnulf Øverlands lyrikk som moralsk oppbyggelse. Samtidig registrerer vi galgenhumoren og den ironiske distansen i utsagnet om at diktlesning er helsefarlig, og man aner en ambivalens hos Hofmo i forhold til sitt forbilde; "Vi kan ikke for det, vi elsker profeten Øverland". En slags skamfølelse synes å gjøre seg gjeldende også her. Men kanskje er tvetydigheten også uttrykk for en begynnende løsrivelse fra den store poesihøvding. Er det nettopp en slik ambivalens som utspiller seg i "Dansen rundt gullkalven"?

Det er liten tvil om at Øverlands diktning spilte en stor rolle for Hofmo i en tid da demokratiet var truet på det europeiske kontinentet, både i Francos

---

<sup>55</sup> I dette utdraget kan vi muligens finne støttepunkter for en mer eksakt datering av «Dansen rundt gullkalven». Diktet kan leses i direkte forlengelse av prosastykkets skildring av den personifiserte nøden og de «bleke soldater med lemlestedede skikkelser», samt rettferdigheten framstilt i gjenferdets skikkelse. Det er dermed ikke usannsynlig at også «Dansen rundt gullkalven» er skrevet på nyåret 1938. På en annen side er plasseringen av diktet helt avslutningsvis i skriveboken en indikasjon på at teksten kan være skrevet tett opp mot krigsutbruddet, dvs. 1939/1940.



Spania, Mussolinis Italia, Stalins Sovjet og Hitlers Tyskland. Hvor vidt Hofmo hadde lest Øverlands nyeste samling *Den røde front* fra 1937 kommer ikke eksplisitt fram i hennes nyttårsrefleksjon, men man må anta at hun kjente til boken, om ikke annet gjennom omtale i pressen. I det velkjente «Du må ikke sove» heter det blant annet:

[...]

Du må ikke sitte trygt i ditt hjem  
og si: Det er sørgelig stakkars dem!  
Du må ikke tåle så inderlig vel  
den urett som ikke rammer deg selv!  
Jeg roper med siste pust av min stemme:  
Du har ikke lov til å gå der å glemme!

Tilgi dem ikke; de vet hva de gjør!  
De puster på hatets og ondskapens glør!  
De liker å drepe, de frydes ved jammer,  
de ønsker å se vår verden i flammer!  
De ønsker å drukne oss alle i blod!  
Tror du det ikke? Du vet det jo!

[...]

Jeg roper i mørket – å, kunde du høre!  
Der er en eneste ting å gjøre:  
Verg dig, mens du har frie hender!  
Frels dine barn! Europa brenner!

[...]

Dagen bakenom jordens rand  
steg med et skjær av blod og brand,  
steg med en angst så åndeløs,  
at det var som om selve stjernene frøs!

Jeg tenkte: Nu er det noget som hender. –  
Vår tid er forbi – Europa brenner!

(Øverland 1999: 336)

Øverland uttalte selv om *Den røde front* i ettertid: «Boken er blitt til mot en mørk og blodig bakgrunn av borgerkrig, fascisme og reaksjon – i den skygge som den annen verdenskrig kastet foran sig» (Øverland 1999: 305). Det er mot den samme

bakgrunn Gunvor Hofmo skriver sine ungdomsdikt, og samtidig synes det klart at Øverlands tekster utgjør en viktig del av hennes kulturelle bakgrunn. Når man jamfører «Du må ikke sove» med «Dansen rundt gullkalven», finner man klare fellestrekk i tone og tematikk. Det eksklamatoriske preget og den bibelske referanserammen deler Hofmo med Øverland, men først og fremst deler de den samme bekymringen for Hitlers frammarsj og Europas politiske utvikling. Mens Hofmos hovedmotiv er det allegoriske «Europa danser», knytter Øverlands advarsel seg til frasen «Europa brenner». Syntaktisk og metrisk er de to frasene identiske og som anafore å betrakte sett i forhold til hverandre. Her står vi overfor en slags intertekstuell rytme, et isokolon mellom to ulike tekster, eller en hypogrammatisk derivasjon, for å ty til strukturalistisk terminologi.<sup>56</sup> Begge dikt er skodd over samme lest, de benytter seg av det velprøvde motivet, klisjéen, om man vil: Europa befinner seg i krise.

Hofmos dikt skiller seg imidlertid fra Øverlands ved et mer utfordrende bildespråk, der Europas blinde førerdyrkelse visualiseres i en forvrengt og grotesk form som krøplingens dans. Mens Øverland for det meste unngår enjambement og disponerer rytmen i firetaktige linjer og parrim, gjør Hofmo ikke noe forsøk på å holde seg innenfor metriske og rimende rammer. I "Dansen rundt gullkalven" ser vi at de rytmiske enhetene ikke er bundet til den enkelte verslinjen. De lange variantene er ledsaget av enjambement og en fremadrettet bevegelse, mens de kortere variantene holdes innenfor versets rammer og får et mer definitivt, avsluttet preg. I dette spillet mellom det momentane og det dvelende, mellom de harde, voldsomme utbruddene og den møysommelige utpenslingen av bildet av den tragiske krøplingen, det personifiserte Europa, finner vi mye av tekstens dynamikk.

---

<sup>56</sup> I *Semiotics of Poetry* gjør Michael Riffaterre rede for hvordan produksjon av poetiske tegn er bestemt av hypogrammatisk derivasjon: "a word or phrase is poeticized when it refers to (and, if a phrase, patterns itself upon) a preexistent word group. The hypogram is already a system of signs comprising at least a predication, and it may be as large as a text. The hypogram may be potential, therefore observable in language, or actual, therefore observable in a previous text. For the poeticity to be activated in the text, the sign referring to a hypogram must also be a variant of that text's matrix." (Riffaterre 1978: 23)

En annen viktig forskjell mellom "Du må ikke sove" og "Dansen rundt gullkalven" er at Hofmos dikt mangler det utvetydige imperativet rettet til leseren («Frels dine barn!»). Der Hofmo anvender imperativformen, er det i en sarkastisk modus: «Myrd, jag, brenn, / makt er sin egen rett!». Dette skaper en spenning mellom flere lag av utsagnsroller. Det finnes riktig nok to stemmer også i "Du må ikke sove", men turvekslingen mellom dem er klart markert i teksten ("det var som en stemme talte til mig", etc.). Øverlands temporale ordning av sine stemmer innebærer at de ikke forveksles med hverandre. I Hofmos dikt er det knyttet større uro til tekstens norm. På ett sted i diktet, i 20. linjes «Hør», appellerer riktig nok også Hofmo til leserens engasjement, men dette imperativet kan like gjerne leses som en retorisk påkallelse, og er neppe en politisk appell i øverlandsk forstand. Der Øverland maner fram det positive alternativet, utmaler Hofmo et uhyggelig og pessimistisk bilde uten å ha utopien i sikte.

Det er likevel interessant å observere at selv om den appellative modus i Øverlands «Du må ikke sove» i det ytre formidler en tro på diktets makt, dramatiserer teksten ikke desto mindre en språkkrise. Her tøyes språkets uttrykksevne til bristepunktet, først og fremst materialisert gjennom opphopningen av utropstegn (i dette utsnittet på 22 linjer finnes totalt 14 utropstegn). I takt med Europas krise er det gått inflasjon i språklige virkemidler, og det er naturlig å spørre seg om ikke dette nettopp viser at den appellative retorikken har utspilt sin rolle. Man kan som Adorno lese utropstegnene som en hjelpeløs besvergelse, som et mål på avstanden mellom det ideale og det realiserte (Adorno 1974: 108). Den frekvente bruken av utropstegn i Øverlands dikt kan med andre ord tolkes som symptom på det uoverstigelige gapet mellom viljen til og evnen til kommunikasjon. Det er en viss diskrepans mellom budskap og form, som for en moderne leser kan arte seg som et troverdighetsproblem. «Jeg roper i mørket – å, kunde du høre!» kan riktig nok leses som en metapoetisk refleksjon over dette faktum. Slik kan man tolke inflasjonen i utropstegn som en innevarsling av en ny poetikk.

Den samme krisen, språkinflasjonen, kan gjenfinnes i Hofmos dikt. Her finnes en rekke store skilletegn som punktum, utropstegn og spørsmålstegn.

Frasene kastes ut og blir hengende igjen i luften. Den ekspressive tegnsettingen fungerer slik at enkelte ord spikres fast som affektive punkter ned gjennom teksten: «vanviddet!» - «Føreren!» - «makt er sin egen rett!» - «hva skal vi med menneskelighet?». Det ekspressive trykket er sterkt allerede fra første linje, men det bygges opp stadig nye høydepunkt underveis. De midlertidige avspenningene er nødvendige for å holde diktet i en slags strukturell balanse, og fungerer som fraspark for nye eksplosive utbrudd. Vi legger merke til at de enkeltstående linjene er knyttet nettopp til folkeforføreren («Føreren!», «Fordi han har befalt det.») Linje 16-17 («Myrd,...», etc.) utmerker seg også ved sitt korte og kompromissløse preg, og arter seg som en ikonisk gjengivelse og illustrasjon av despotens maktspråk. Førerens brutale retorikk mimes i den poetiske diksjonen og fremmer et tilsvarende ubehag som man kan føle vis a vis fascistiske folkemøter. Men samtidig er den lyriske stemmens forakt overfor dette groteske fenomenet ikke til å ta feil av. M-allitterasjon får et besvergende preg som påkaller oppmerksomhet og som akkompagnerer tekstens mørke grunntone; «**med lamme** ben og **mimrende** lepper», «**mot ham**», «**mørket**», «**mens lemmene** skjelver i **krampe**», «**Myrd**», «**makt**». «**menneskelighet?**». Men den foraktfulle holdningen leser vi først og fremst ut av vokabularet: «vanviddet», «maktillusjon», og ikke minst tittelordene «dansen rundt gullkalven».

Til tross for sin sterke patos synes likevel «Dansen rundt gullkalven» å ha funnet et annet svar på formidlingsproblemet enn Øverlands "Du må ikke sove". I stedet for å insistere på språkets konvensjonelle fraser, går Hofmo veien om den desautomatiserende analogien mellom krøplingen og Europa, og høystemtheten synes å basere seg på en større spennvidde både når det gjelder bildespråk og diksjon. Så selv om Hofmo åpenbart har latt seg inspirere av Øverland i tema og sterkt suggererende retorikk, skal man ikke se bort fra at nettopp møtet med hans appellative diktning konfronterte henne med en rekke språklige og sjangermessige begrensninger hun gjerne ville utfordre.

Men hvilke andre uttrykksformer tilbød seg for Gunvor Hofmo på 1930-tallet? Spørsmålet reiser seg i hvilken grad den ekspressive diksjonen i "Dansen rundt gullkalven" springer spontant og umiddelbart ut fra diktets tema og

observatørens indignasjon, og i hvilken grad det kan spores konkrete forelegg for den dityrambiske formen som er anvendt i dette diktet. Assosiasjoner går naturlig nok i retning av Friedrich Nietzsches *Dionysos-Dithyramben* (1889). Det er imidlertid lite som tyder på at Hofmo, med sin ettårige handelsskole, har hatt direkte kjennskap til Nietzsche på dette tidspunktet. Derimot er det ikke usannsynlig at hun har gjort seg kjent med hans estetikk indirekte gjennom nordiske kollegaer som Edith Södergran og Kristofer Uppdal. Vi skal kaste et sideblikk på et par aktuelle intertekster, uten dermed å argumentere for noen direkte påvirkning. Metoden vil være en type 'jamføring uten bevistvang' (Witt-Brattström 1997: 14), dvs. ambisjonen er kun å skissere et lyrikkhistorisk bakteppe for Gunvor Hofmos tidlige forfatterskap.

### «Danse macabre» som apokalyptisk visjon

I hvilken grad fantes det en norsk ekspresjonisme som ga gjenklang hos Hofmo før andre verdenskrig? Det er blitt hevdet at norsk litteratur tok farvel med Europa etter unionsoppløsningen i 1905 og at Obstfelders utfordring av lyrikkens normer ikke ble fulgt opp før på 1950-tallet, med Rolf Jacobsens to diktsamlinger fra 1930-tallet som et hederlig unntak. Et slikt bilde er naturligvis bestemt av øynene som ser, og det er gjort mange forsøk de siste tiårene på å nyansere denne litteraturhistoriske framstillingen. Kristofer Uppdal, som oppholdt seg i Tyskland i tidsrommet 1913-1914 hvor han fikk vesentlig andre litterære impulser enn han kunne få her hjemme, er blitt trukket fram som et tidlig eksempel på norsk ekspresjonisme. Utbruddet av første verdenskrig tvang ham tilbake til Norge, men krigen synes å ha avtegnet seg i hans lyrikk på en særegen måte. Arnljot Eggen skriver at Uppdal er "ein moderne diktar i si erkjenning av at verda er ei anna enn før. Denne uro og vantrivnad i tida løyste seg ut i uttrykk for nervøse og nærmast apokalyptiske stemningar" (Eggen 1980: 68). Den formelle nyskapingen som vi ser i mange av Uppdals dikt i tida rett etter første verdenskrig, har mange likhetstrekk med det vi finner hos de finlandssvenske

modernistene Edith Södergran og Elmer Diktonius, noe som har vært vanlig å føre tilbake til deres felles påvirkning fra Nietzsche.

Et eksempel på Uppdals nervøse og apokalyptiske stemninger finner vi i diktet "Dansen" i samlingen *Altarelden* fra 1920. Teksten er skrevet i kjølvannet av første verdenskrig og knappe tjue år før Hofmos «Dansen rundt gullkalven». Man gjenkjenner det middelalderske dødsdansmotivet og elementer fra hekkesabbaten:

Det sit ein satan høgt på eit berg  
og ser på eit skodespel.  
Menneska dansar over ei stor slette.  
Under den mjuke grøne grassvorden er mange fallgraver  
med kvasse spjut rett opp.

Menneska dansar, til torva dett undan  
og dei heng og spralar på spjut-odden.  
Då lyr ein kaldskratt frå berget  
– som ein døkk atterljom  
av den glade låtten frå dei som dansar.

Men dansen går –  
Alltid flyg nye syngjande fram dansesletta,  
inn over fallgravene  
og spjut-oddane.

Og den glade låtten frå sletta  
rullar kaldskrattande attende  
frå satan på berget.

(Uppdal 1997: 205)

Fra middelalderkunsten kjenner vi de allegoriske bilderekkene der døden i benrangelets skikkelse henter med seg menneskene ved å føre an i dans. Framstillingene av dødsdansen skulle påminne folk om livets forgjengelighet, og slike forestillinger var det særlig grobunn for i tider preget av krig, pest, sult og ulykker. Dødningen som danser for å lokke med seg menneskene, er et sterkt suggestivt bilde som både Uppdal og Hofmo tar i bruk. Ved å relatere dette motivet til samtidens politiske forhold, gis den gamle folkelige forestillingen ny aktualitet. Det modernistiske manifesterer seg gjennom et stilisert bildespråk og ved at tradisjonelle strofeskjemaer suspenderes. I likhet med Hofmos «Dansen

rundt gullkalven» framstiller Uppdals «Dansen» en surrealistisk virkelighet der bildet av de dansende menneskene oppleves som forvrent og deformert. Lest opp mot den historiske konteksten, er det nærliggende å tolke Uppdals dikt som en allegori over første verdenskrigs skyttergravskrigføring. «Dansen» mangler imidlertid klare geografiske og politiske pekere, og det åpner opp for videre tolkningsmuligheter. Mens ledemotivet hos Hofmo er "Europa danser", heter det hos Uppdal: «Menneska dansar». (Der fellesnevneren for Øverland og Hofmo er 'Europa', er altså fellesnevneren for Uppdal og Hofmo 'danser'.) Den poetiske diksjonen er noe mer dempet i Uppdals "Dansen" enn i Hofmos "Dansen rundt gullkalven", men den frie formen er felles for begge. De to diktene har for øvrig, i tillegg til dansemotivet, uhyggestemningen, den politiske analysen (hvis vi fastholder samtidsperspektivet hos Uppdal) og den stiliserte bildebruken til felles.

Uppdals affinitet til tysk ekspresjonisme er først og fremst knyttet til fascinasjonen for Nietzsches filosofi og diktning. I det perspektivet er det nærliggende å forstå Uppdals «satan» i lys av Zarathustra og forkynnelsen om overmennesket. I Uppdals aforismesamling *Jotunbrunnen* (1925) kan man finne det utopiske synet på mennesket som guddom basert på en egen versjon av Satan-myten. «Satan-pina er i seg sjølv menneskeleg. Satan er som eit menneske, berre uhorveleg forstørra. Satan er det ævleg dømde menneske» (Uppdal 1997: 310). Ut fra Uppdals metapoetiske betraktninger i *Jotunbrunnen*, kan det være grunnlag for å forstå «satan» som betrakter menneskenes dans, som en del av en kunstnerproblematikk. Kunsten, lidelsen og det demoniske hører sammen: «Skalden han er liding» (328); «pina er eit av dei åndelege grunn-to som aldri kan tærast upp» (311). Ensomheten og lidelsen er med andre ord en forutsetning for kunsten.

Sett i et slikt perspektiv, er satan i Uppdals dikt en langt mer sammensatt størrelse enn den mørke guden hos Hofmo. Man finner ikke den samme entydige fordømmelsen av det demoniske hos Uppdal. For ham er det demoniske et aspekt ved den nødvendige lidelsen som herder mennesket og gjør det stort. Uppdal «gjør lidelsen til en absolutt makt som fører menneskesjelen fram til en

isolasjon av skremmende dimensjoner» (Ystad 1978: 239). I lys av den politiske utviklingen på 1930-tallet kommer denne estetiske posisjonen hinsides distinksjonen godt/ondt til å arte seg mer og mer problematisk. Dersom man leser Hofmos "Dansen rundt gullkalven" i forlengelse av Uppdals "Dansen", synes man litt enkelt og spissformulert å kunne hevde at Hofmo gjeninnsetter det skillet mellom godt og ondt som Uppdal avskaffer ved hjelp av en Nietzscheinspirert lidelsestenkning. Er Hofmos hemmeligholdte ekspresjonismeeksperiment da en protest mot en nietzscheansk estetisme, mot å frisette diktning fra moral? Før vi kan gi svar på dette, må det sies noe mer om Nietzsche og det ekspresjonistiske stilideal.

### Det dionysiske og det apolliniske

I *Geburt der Tragödie* (1886) formulerer Nietzsche en metafysisk estetikk nettopp med utgangspunkt i den greske mytologien, og han ser kunstnerens kreativitet i sammenheng med gudenes skapende 'ur-lyst'. Nietzsche framholder at kunsten har sin forankring i dialektikken mellom det dionysiske og det apolliniske, dvs. i spennet mellom rusen, ekstasen, musikken og anti-individuasjonen på den ene siden, og drømmen, skinnet, bildet og subjektets begrensede enhet på den andre. Nietzsche forestiller seg at lyrikken først oppstår som musikk som direkte gjenspeiler «verdenssmerten», men denne musikken blir først synlig som lyrisk form gjennom billedskapingen.

Først og fremst er lyrikeren, som dionysisk kunstner, aldeles blitt ett med selve urgrunnen, dens smerte og selvmotsigelse, og frembringer avbildningen av den som musikk [...] denne musikk [blir] på ny synlig for ham selv, likesom i drømmens liknelse, under innflytelse av den apolliniske billedskaping. (Nietzsche 1993: 52)

Poesiens bilder forstås som drømmerepresentasjoner av dionysisk musikk, eller som Nietzsche selv uttrykker det: «Apollon trer bort til ham [lyrikeren], og berører ham med sine laurbær. Den sovende fortryllelse i det dionysisk-musikalske spruter nå lyriske dikt vidt omkring, lik gnistrende bilder» (Nietzsche



1993: 53). Selv om den lyriske skapelsesprosessen er avhengig av at det apolliniske legger visse bånd på den dionysiske rusen og ekstasen, gir Nietzsche i sin poetikk de dionysiske kreftene prioritet i den forstand at musikken og rusen tenkes som første ledd i formgivningsprosessen. Poeten blir således et medium for de guddommelige urkreftene.

I det selvbiografiske verket *Ecce Homo* (1888) skriver Friedrich Nietzsche at stilens hensikt er å meddele de store lidenskapelige spenninger, og han hevder ubeskjeden å være den som har oppdaget "Den store rytme i kunsten, den store stil i periodebygningen, til uttrykk for et uhyre opp og ned av sublim, av overmenneskelig lidenskap" (Nietzsche 1999: 60). Nå skal man ikke uten videre gå god for Nietzsches vurdering av egen innsats i den lyrikkhistoriske utviklingen, for den 'store stil' var tatt i bruk allerede i romantikken. Anvendelsen av frie vers stemte overens med romantikkens idealer om ubegrenset individualisme i formgivningen, og det frie verset oppsto på tysk grunn nettopp "i hægnen av den tidigaste romantikkens kult av ingivelse och känsla" (Lilja Norrlind 1981: 122). Nietzsches radikale estetisme ga likevel støtet til en omdreining i modernistisk retning, og den ekstreme subjektive selvhevdelsen hadde sine implikasjoner for det lyriske formspråket. Hos Nietzsche selv, som i åpningsdiktet «Nur Narr! Nur Dichter!» fra *Dionysos-Dithyramben*, kunne det arte seg slik:

«Der Wahrheit Freier – du? so höhnten sie  
 nein! nur ein Dichter!  
 ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes,  
 das lügen muss,  
 das wissentlich, willentlich lügen muss,  
 nach Beute lüstern,  
 bunt verlarvt,  
 sich selbst zur Larve,  
 sich selbst zur Beute  
 das – der Wahrheit Freier?...  
 Nur Narr! Nur Dichter!  
 [...]

(Nietzsche 1969: 375-376)

Denne formen for abrupt frasering og "kunst med geberder" kjennetegner ikke bare lyrikken, men kan også gjenfinnes i andre av Nietzsches tekster. Det siterte diktet finnes i en noe annen versjon i *Also sprach Zarathustra* (1883-92) under overskriften "Det syngende tungsinn".

Når Edith Södergran i innledningen til *Septemberlyran* (1918) skriver at hun lar sitt "instinkt bygga upp vad mitt intellekt i avvaktande hållning åser" (Södergran 1994: 59), kan dette nettopp relateres til Nietzsches tanker om kunstens forankring i det dionysiske og det apolliniske. Diktene skapes ved at hun lytter seg fram til en 'indre ild' og en 'høyere musikk', som hun senere har beskrevet i det forklarende manifestet "Individuell kunst". Hennes dikt er skrevet i "vårdslöshetens tecken", men det som gjør dem dyrebare, er at de stammer fra et individ "av en ny art" (sitert etter Evers 1992: 52). Gjennom det dionysiske vanvidd finner mennesket fram til sine dimensjoner, og poeten kan dermed heve seg over begrensende sjangerregler.

Det er bred oppfatning om at Nietzsches tekster har hatt betydning for Södergran i formelt henseende. Eva Lilja siterer Bengt Holmqvist som knytter de "eggande tillropen, de retoriska frågorna och de 'blixtrande' rytmkasten" i Edith Södergrans diktning fra og med *Septemberlyran* til stilen i *Dionysos-dityrambene* (Lilja Norrlind 1981: 247). Nietzsches anvendelse av frie vers, og særlig den ekspressive utnyttelsen av spondé og enjambement, kan videre tilbakeføres til gresk antikk lyrikk. Ernst Brunner, som har skrevet om Södergrans ekspresjonisme, hevder at formsprengning, tilbakevisning av rim og metrum, og ikke minst det stilistiske mangfoldet, er et typisk kjennetegn for ekspresjonismens ekspansive idealisme. Han beskriver ekspresjonismens tekster som:

[...] veritabla tryckkammare för själens eller affektjagets energiska rörelse. Andens häftiga urladdning reducerar förekomsten av artiklar och konjunktioner. I stället river den med sig en tidigare osedd mängd utrops- och frågetecken som uppdäms vid sidan om rörelseverb, ordnybildningar, superlativer, befallningsord, retoriska frågor, etc. Kravet på ökad dynamisk aktivitet tillgodoses ofta med kedjor av samordnande satser som tillåts återkomma vers efter vers eller upplösas i mångtydiga, asyntaktiska satskonstruktioner. (Brunner 1985: 101)

I det ekspresjonistiske diktet er ikke bare det visuelle motivet men også rytmen og diksjonen nødvendige uttrykk for et spesielt affektladet stemningsinnhold. En konsekvens av dette er at man ikke kommer utenom den frie formen. De metriske skjemaene forkastes av nødvendighet i det kreative kaos. Sjelens heftige utladning skaper en voldelig diksjon.

### ”Sångens anda är kriget”

I Nietzsches filosofi finner man tanken om at krig og kaos er tilstander hvor de opprinnelige dionysiske kreftene kan få slippes løs. Kaoset blir en betingelse for at noe nytt skal kunne skapes. Et gjennomgangsmotiv i Nietzsches opphavstenkning er at kultur, skjønnhet og moral ”springer ut av noe som er mer grusomt, mer blodstenket og brutalt enn det selv” (Saaum 1991: 31). Også hos Edith Södergran finner vi slike forestillinger, blant annet i diktet ”Apokalypsens genius (Fragment)” fra *Septemberlyran* (1918):

Människor, det häver sig i mitt bröst.  
Brand, rök, lukten av bränt kött:  
det är kriget.

-----

Ur kriget är jag kommen – ur kaos uppstigen –  
jag är elementen – bibliskt gångande – apokalypsen.  
Över livet blickar jag mig om – det är gudomligt.  
Mitt är kriget – eder tysta herres härmijoner  
vem behövde er? Djupen gapa.  
Outsägliga ting ske bakom ödets förlåt.

Betvylare, bespottare,  
lägg icke edert finger på livets mystär.  
Livet är gudomligt och för barn.

-----

Sångarna voro inga harpospelare,  
nej – förklädda gudar – Guds spioner.  
Gamla tiders sångare – trösten eder,  
gott blod har flutit i edra ådror –  
ymnigaste röda krigarblod.  
Sångens anda er kriget.

(Södergran 1994 [1949]: 76-77)

Krigen tillegges en rensende funksjon, og dikteren transformerer kaos og død til poesi. Fra å ta utgangspunkt i den historiske katastrofen og den personlige tragedien toner diktet ut i en slags lovsang til poesien. Her kunne man med Ebba Witt-Brattström si at den blodige retorikken fortøner seg som dypt usmakelig i historiens bakspeil (Witt-Brattström 1997: 175). Den kulturelle sublimering av grusomheten kan imidlertid relateres til en futuristisk utopi. Witt-Brattström minner da også om at Nietzsche-påvirkningen hos Södergran kom via russisk messianisme, og at spenningen mellom det apokalyptiske og det utopiske i denne idéstrømningen kommer til orde nettopp i et dikt som "Apokalypsens genius". Når det gjelder tilnærmingen til det historiske, formulerer Witt-Brattström en viktig forskjell mellom Nietzsche og Södergran: «Om Nietzsche till slut väljer den ohistoriska lösningen och den aktiva glömskan (galenskapen), så väljer Södergran med öppna ögon den estetiserande, överhistoriska strategin» (196).

Den estetiserende strategien ser imidlertid ikke ut til å være noe alternativ for Hofmo. Heller ikke kan "Dansen rundt gullkalven" leses som noe trykkammer for affektjeget på samme måte som i Södergrans dikt ovenfor, i alle fall ikke i den forstand at den lyriske stemmen stiller seg bak alle utrop, befalinger, etc. Det synes å være en mer forbeholden tilnærming til 'den heftige utladning' hos Hofmo, noe som åpenbart må ses i sammenheng med de historiske kjensgjerninger hennes dikt tematiserer. Likevel, når Södergran skriver «Ur kriget är jag kommen... Sångens anda är kriget» kan dette ironisk nok stå som motto også for Hofmos tekst.

## Den dionysiske trussel

Mange poeter har gitt uttrykk for at diktet først oppstår som rytme eller indre åndedrett, og dernest som ord og bilder. "Overfor musikken er alt det sansbare bare en lignelse", skriver Nietzsche (1993: 59). Dersom man aksepterer et slikt syn om at bildene er sekundære i forhold til rytmen, vil dette få konsekvenser for vår

tilnæringsmåte og forståelse av poesi. Amittai F. Aviram skriver i sin Nietzsche-inspirerte lyrikklesning:

Insofar as the meaningful surface of the text is the Apollinian veil of illusion that both represents and disguises the Dionysian musical energy that, to begin with, gives rising to the poem's making, the poem could be thought of as a record of its own genesis, from Dionysian musical energy to Apollinian imagery. And the process could be reversed in reading, so that the imagery *means* what it represents and hides – musical energy, the primal unity, the undoing of discrete individuation. (Aviram 1994: 129-130)

Diktets bildespråk betyr hva det gjemmer av musikalsk energi. Det er opplagt en irrasjonell slagside ved Avirams og Nietzsches teoretiske posisjon, men ikke desto mindre kan den bidra til å belyse ekspresjonismens poetikk. Dersom bildeinnholdet forstås som en drømmerepresentasjon av diktets sublime musikalske natur, vil det ha konsekvenser for vår tilnærming til diktets rytme. Diktet betraktes som en innspilling av sin egen tilblivelse («a record of its own genesis»), og om det dionysiske ikke kan få fullt spillerom på diktets motiv- og meningsnivå, har det likevel avleiret seg i diktets rytmiske form.

I analysen av Hofmos «Dansen rundt gullkalven» har vi så langt lest rytmen som motivert av det visuelle innholdet. Den dansende krøplingen utgjør tekstens visuelle fokus, og dansen er i seg selv et kunstnerisk uttrykk bestående av noe visuelt og noe musikalsk, hvor rytmen griper inn i dobbel forstand. I dansen er rytmen legemliggjort og gjort tilgjengelig for en rekke sanser. Krøplingen «beruser seg i sin egen dans» som i en dionysisk ekstase, men i «Dansen rundt gullkalven» framstilles denne villskapen som en pervertert form for nytelse, og de rytmiske bevegelsene som abnorme og syke. Men sett på bakgrunn av at diktets form mimer krøplingens ville dans, gjenskaper Hofmo retorisk og rytmisk den samme dionysiske perversjon som teksten fordømmer. På et metapoetisk plan kan man altså lese dikterens virksomhet som en dionysisk utfoldelse, og dermed kan Nietzsches analyse av den dionysiske kunstneren slå tilbake på Hofmo:

Den dionysiske musiker er uten ethvert bilde, og dermed fullt ut bare selve ur-smerten, og den opprinnelige gjenklang av denne. Fra den mystiske selvopphøving og enhet føler det lyriske gemytt fremveksten av en verden av bilder og liknelser med en helt annen farge, kausalitet og fart enn plastikerens og epikerens verden. [...] lyrikerens bilder [er] intet annet enn ham selv og likesom bare forskjellige tingliggjørelser av ham. Fordi han er det bevegende midtpunkt i denne verden, tør han si 'jeg'. Denne jeg-het er bare ikke den samme som vi finner hos det våkne, erfarbare menneske. Det er den eneste jeg-het som overhodet er sant værende, evig og hvilende i tingenes eget grunnlag. Gjennom avbildningen av dette ser lyrikeren tvers gjennom tingene og inn til verdens grunn. (Nietzsche 1993: 53)

Mens epikeren beskyttes mot å smelte sammen med sine tanker, er lyrikerens bilder ikke annet enn "forskjellige tingliggjørelser" av ham selv. Det som uttrykkes gjennom diktets musikk og bilder, er det lyriske jeget selv. I Hofmos «Dansen rundt gullkalven» slippes det til orde stemmer og rytmer som synes å oppleves som truende for diktets jeg. Man kan spekulere over om det er derfor teksten lukkes så definitivt, for ikke å si punkteres, med den klart moralsk fordømmende referansen til 2. Mosebok. Den nærmest ikoniske anvendelsen av rytmiske og retoriske mønstre, skaper en uhyggelig (sur)realisme. Faren vil dermed være til stede for at det sarkastiske modus svekkes og at diksjonens ironi ikke lenger fungerer fordømmende i forhold til den verdenspolitiske grusomheten, men i stedet vendes til estetisk nytelse. Dersom realismen blir for overveldende, i og med den ikoniske dubleringen av uttrykket gjennom diktets rytmiske diksjon, åpnes det for å lese fordømmelsen av dansen som en fordømmelse også av eget formspråk. Med andre ord: Det kritiske blikket som rettes mot krøplingens dans kan også leses som en kritikk av diktets rytmer forstått som pervertert form. I den forstand kan Hofmos dikt fungere som en kommentar til, og kritikk av, aspekter ved Nietzsches estetikk.

## Skam og selvsensur

Da Hofmo debuterte i 1946 skrev Inger Hagerup i sin anmeldelse (som allerede er referert til i forrige kapittel): "Uvilkårlig måtte jeg tenke på et dikt av Nietzsche, og jeg våger å sitere både mannen og språket". Hagerup gjengir så Nietzsches

korte dikt «Ecce Homo» for å belyse det flammende og uforbeholdne særpreget i Hofmos dikt: «Ja, ich weiss woher ich stamme,/ ungesättigt, gleich der Flamme/ glühe und verzehr ich mich./ [...]»<sup>57</sup> Det er den fortærende ildfullheten i Hofmos dikt som bringer Hagerups assosiasjoner i retning av Nietzsche. Samtidig legger vi merke til at Hagerup finner det nødvendig å unnskyldes seg, eller i alle fall ta litt ekstra sats, når hun skal sette Nietzsches dikt på prent; "jeg våger å sitere både mannen og språket". I kjølvannet av andre verdenskrig var det utvilsomt noe belastende å henvise til overmenneskeideologi i tysk språkdrakt.

Ekspresjonismen har vært belemret med en vanskelig ambivalens som Hofmo kanskje følte seg usikker overfor. På den ene siden var den basert på en nietzscheansk overmenneskeideologi, og mange marxistiske kritikere oppfattet den som proto-fascistisk. På en annen side ble de tyske ekspresjonistene i løpet av 1930-årene fordømt av nazistene som degenererte. At ekspresjonismen kunne anvendes av ulike politiske leire, kan ha medvirket til at det tok tid før Hofmo fant sin egen tone innenfor denne tradisjonen. Men likevel viser «Dansen rundt gullkalven» at Hofmo, til tross for at hennes store forfatterforbilder på denne tiden var Rudolf Nilsen og Arnulf Øverland, testet ut den frie formen. På den ene siden uttrykker teksten en frykt for det ukontrollerbare, og på den andre siden demonstreres et behov for å utforske nye uttrykksformer. «Dansen rundt gullkalven» ligger versteknisk og billedmessig fjernt fra Øverlands uttrykksmåte. Det ekspressive aspektet ved Hofmos dikt knytter henne, om ikke direkte, så i alle fall indirekte til Nietzsches poetikk.

Samtidig må man ikke glemme at «Dansen rundt gullkalven» er et unntaksdikt i Hofmos ungdomsproduksjon. Man vil sannsynligvis ikke finne noen endelig forklaring på hvorfor noen tekster publiseres framfor andre, da dette gjerne har svært sammensatte og tilfeldige årsaker. Man kan likevel ikke unngå å spekulere i om «Dansen rundt gullkalven» ble låst inn i kjelleren på Gyldendal fordi diktet ble vurdert som udisiplinert, uferdig og 'gærent' (jf. brevet til Moren). Det er vanskelig å se at det skulle være noe skammelig eller

---

<sup>57</sup> Nietzsche er her sitert etter Inger Hagerup i Friheten 20.12.46.

personlig utleverende i det å komme med skarpsindige politiske analyser. Men intensiteten og formen som denne samtidsanalysen fikk, kan ha blitt opplevd som pinlig; dvs. ha fremkalt følelsen av å ha trådt over en anstendighetsgrense ved å slippe fri underliggende 'dionysiske' krefter. At Hofmo kan ha sett på diktet som eksaltert og lite temmet, er en fortolkning som antydes av henne selv i brevet til Sigmund Moren som vi siterte fra innledningsvis i dette kapitlet. Det er ikke urimelig å tenke seg at Hofmo følte seg forlegen overfor sin egen voldsomhet og ungdommelige beruselse.

Her berører vi imidlertid et vanskelig punkt i den ekspresjonistisk estetikken, nemlig det forholdet at det kunstneriske uttrykket gjerne forstås som kunstnerens vrenge sjel i en eller annen form. Ekspresjonismens ambisjoner om å vise den indre virkeligheten kan lett forstås dit hen at formen kan avleses som et direkte uttrykk for kunstnerens subjektivitet. Det er vanskelig å skille dansen fra danseren. På mange måter framstår Hofmos hemmeligholdte ekspresjonismeeksperiment som en manifestasjon av møtet mellom den private og den historiske skammen. Mens Hofmo kan ha følt at det heftet noe vulgært og uanstendig ved en slik selvutleverende form, kan det ha vært mindre problematisk å benytte den ekspresjonistiske diksjonen ironisk – som et effektivt virkemiddel til å blottstille førerdyrkelse. Som en framførelse av egne følelser, posisjoner og holdninger, derimot, synes denne type frivol formell selvhevdelse ennå ikke å være noe reelt alternativ til den konvensjonelle strofiske lyrikken. I den øverlandske poetikken lå det tross alt muligheter for å skjermesitt eget jeg i større grad.

Mens Edith Södergran i 1918 lovpriste det faktum at hun hadde oppdaget sine egne dimensjoner, kunne ikke Hofmo ytre noe tilsvarende. I 1948-samlingen *Fra en annen virkelighet* synes likevel en liknende fandenivoldsk selvsikkerhet å gjøre seg gjeldende også hos henne. Kanskje kan Hofmos uttalte skam i forbindelse med skrivingen knyttes til en frykt for egne dimensjoner og uttrykksbehov. Hvilke tanker Hofmo selv har gjort seg omkring dette med valg av formspråk, vet vi lite om. Likevel kan forfatterinnens prioriteringer når det gjelder egne tekster fortelle oss en del om hvilke formelle normer som rådde



grunnen i norsk lyrikk på denne tiden. Dikt som «beruste seg» i egne rytmer var det trolig vanskelig å vedkjenne seg, i alle fall for den som betraktet Øverland som profet. Den litterære institusjonen i Norge på 1940-tallet oppmuntret ikke forfatterne til slike formelle utfoldelser. Diktet «Dansen rundt gullkalven» viser imidlertid at Gunvor Hofmo svært tidlig gjorde seg kjent med den ekspresjonistiske lyrikk-koden, og at dette trolig la et viktig grunnlag for hennes formelle utvikling ved inngangen til 1950-tallet.

## Kapittel 6. Bibelen som rytmisk-retorisk impuls

The strength of the biblical example was not merely in its sanctified status, but in the very 'weakness' of 'impurity' which its rhythm had from any normative or classicistic point of view.

Benjamin Hrushovski

Ved å trekke veksler på gammeltestamentlige motiver og uttrykksformer kunne det poetiske jeget i ungdomsdiktet "Dansen rundt gullkalven" tilrane seg et profetisk mandat og slik gi ekstra tyngde til kritikken av samtidens politiske forhold. I Hofmos debutsamling fornemmet man hvordan appellen til den bortvendte Gud i linjene "Gud, hvis du ennå ser/ Det er ingen hverdag mer" lød som ekko av Davidssalme 22: "Min Gud, min Gud, hvorfor har du forlatt meg?". Dette er de samme ordene som gjentas i evangeliene av den korsfestede Kristus, ord som i nyere tid er de blitt stående som emblematiske for det moderne menneskets gudsforlatthet. Dette gudsanropelsens topos gjør seg gjeldende gjennom hele Hofmos forfatterskap: "Du, Gud, er den som har/ stukket vårt øye ut" (Hofmo 1996: 68); "Ja mørke er du, evig evig mørke!" (62); "Vugg meg i angstens århundre/ .../ Vugg meg, å Gud, med din varlige hånd" (388). Men like ofte omtales Gud i tredjepersonsform mens den lyriske tiltalen rettes mot et mer eller mindre tilstedeværende lyrisk 'du', ofte med antydninger om jegets utvalgt posisjon som seer: "Jeg har kjent Gud som ingen annen" (137); "Gud og Satan i meg, og jeg er Mennesket" (139); "Gud stormer evige/ strofer i løvet" (377); "Gud har vendt sin himmel/ sitt ansikt fra meg" (412). Enten Gud fungerer som samtalepartner eller er den som overhører den poetiske talen, synes det være liten tvil om at Gunvor Hofmos dikt er skrevet i tett dialog med den jødisk-kristne teksttradisjonen. Titler som "Job", "Esekiel", "Aron", "Mørk Kristus", "Lasarus", "Klagesangene", "Loven" og "Den fortapte sønn" er ytterligere

uttrykk for dette. Mange referanser til den lidende Kristus finner man særlig i Hofmos tre samlinger fra 1950-tallet: *Blinde nattergaler* (1951), *I en våkenatt* (1954) og *Testamente til en evighet* (1955).

I debutsamlingen *Jeg vil hjem til menneskene* (1946) er imidlertid det religiøse aspektet lite merkbart. Der nevnes "Gud" eksplisitt kun i diktet "Det er ingen hverdag mer", men fordi nettopp dette diktet er så hyppig referert i antologier og litteraturhistoriske oversiktsverk, er man blitt forledet til å tro at gudsanropelsen dominerer Hofmos dikt fra starten av. Det er imidlertid først med samling nummer to, *Fra en annen virkelighet* (1948), at det religiøse vokabularet kommer inn med full tyngde. I alt 15 av 33 dikt refererer eksplisitt til "Gud", i tillegg forekommer ofte "Han/Ham", "salighet", "hellige stillhet" og andre betegnelser på det guddommelige.

Inntrykket av at det har skjedd en tematisk dreining mellom Hofmos første og andre samling, bekreftes når vi leser kritikernes reaksjoner fra 1948. Carl Fredrik Prytz i *Aftenposten* påpeker, under overskriften "Fra kollektiv ensomhet til åndelig fellesskap", hvordan den eksistensielle striden i Hofmos dikt har forflyttet seg over på det religiøse plan. Det som preger *Fra en annen virkelighet* er "trangen til selvfordypelse og religiøs hengivelse", og diktene bringer leserne "en smerteskjønn åpenbaring av åndelig visdom fra den menneskelige erkjennelses grenseland" (23.11.48). Bokens tittel blir lest inn i en kristen-religiøs kontekst: "Ved å trenge inn i denne 'annen virkelighet' opplever hun [...] frigjøringen fra den ytre virkelighet og åpenbaringen av evige, åndelige sannheter - av Gud". Per Vogt i *Morgenbladet* er inne på noe liknende: "Gunvor Hofmos grublen over de dypeste fornemmelsene i menneskesinnet har brakt henne frem til en personlig og inderlig kristendom" (18.12.48). Begge kritikere hevder at Hofmo med sin andre diktsamling har gjennomført et forsoningsprosjekt, og at hun har funnet veien tilbake til menneskene takket være en åndelig innsikt.

Mange moderne lesere vil instinktivt reagere på det reduksjonistiske i å tolke 'den andre virkeligheten' i utelukkende religiøse termer. Etter datidens reaksjoner å dømme, ser det imidlertid ut til at Hofmos tittel *Fra en annen virkelighet* langt på vei var en invitasjon til kritikerne om å gjøre nettopp den

religiøse mystikken til tolkningsnøkkel for forståelsen av diktsamlingen. Arve Lillevold bøyer seg i respekt for Hofmos evne til å gjøre "seg selv liten i kunstens og dette store, helliges tjeneste" (*Sarpen* 08.03.49). «Det går et tydelig mystisk drag gjennom Gunvor Hofmos nye dikt, som røper oversanselige opplevelser», skriver Carl Keilhau i *Dagbladet* (17.11.48). Finn Bjørn i *Bergens Arbeiderblad* opplever at Hofmo taler med en "profets røst", og mange av diktene er preget av "en rent apokalyptisk velde". Samtidig påpekes det at det er vanskelig å få fullt utbytte av Hofmos dikt med mindre man deler hennes "religiøse legning" (01.12.48). Simen Skjønberg går mer psykologiserende til verks og hevder at det er ensomhetens fortvilelse som driver Hofmo til å søke Gud (*Gudbrandsdølen* 30.11.48). Man er likevel oppmerksom på at gudsbegrepet i Hofmos dikt er skiftende og stemmer dårlig overens med kirkens institusjonaliserte forestillinger. Stig Carlson i Malmö-avisen *Arbetet* (dato ukjent) observerer at Hofmos Gud ikke er av det trygge allmektige slaget, men har "mera släktskap med Pär Lagerkvists tålmodige vedsågere, som tillfrågad om vad han egentligen menade med det hela bara kunde svara, att inte menade han något särskilt". Den form for negativ kristendom som finnes i Hofmos "Mørk Kristus" er ett eksempel som underbygger nettopp sammenlikningen med Lagerkvist. Inger Hagerup registrerer på sin side at "Gunvor Hofmo har valgt en slags mørk, kosmisk religiøsitet" (*Friheten* 02.12.48).

## Taktskifte

Flere anmeldere viser altså til mystikken som et nytt aspekt ved Hofmos dikt. Samtidig konstaterer vi at Hofmos andre samling også representerer en betydelig formell frigjøring. Det versifikatoriske bildet av *Fra en annen virkelighet* viser at bare en tredjedel av diktene fortsatt er strofiske, rimede og med visse takterende tendenser. Hele 21 av 33 dikt er skrevet uten enderim og strofestructur (mens fordelingen var 4:30 i debutsamlingen), og man øyner en tendens til at andelen rimfrie dikt øker utover i samlingen. I tillegg har det sterke prosadiktet "Kollektivmennesket" fått en sentral plassering midt i boken. Gjennom et flertall

av diktene markerer Hofmo seg i 1948 som en formell nyskaper i den norske etterkrigslyrikken, både når det gjelder bildespråk og rytmisk frasering.

De aller fleste kritikerne synes å sette pris på de endringer som er skjedd på det formelle planet: "Gunvor Hofmo er blitt sikrere i formen siden sist", skriver Prytz. I *Bergens Tidende* uttrykker signaturen E. B. begeistring over at Hofmos dikt er preget av "en i ordets beste forstand nyskapende billeddannende evne. Her spiller også rytmen med", og det tilføyes: "Selv i de strengt metriske av hennes vers fins det i grunnen ingen annen enn sinnets følsomme rytme" (14.01.49). Den individuelle diksjonen smitter altså over på det klassisk konvensjonelle og tilfører de metriske vers en ny friskhet. Flere antyder at det frie formspråket legitimeres av en ny form for autoritet i den poetiske diksjonen generelt. Arve Lillevold peker på at i flere av Hofmos dikt fra 'den andre virkeligheten' finnes det "en tyngde som minner om Wergeland" (*Sarpen* 08.03.49). Kjell Krogvig slår kort og godt fast at Hofmos dikt "i form og kraft" vitner om "en stor dikter" (*Morgenposten* 23.12.48), og Per Vogt skriver: "Hun har funnet den dekkende formen og de dekkende ordene for noe av det inderligste av alt menneskelig: angst, smerte og sorg. Bare dype naturer med absolutt formende evne kan klare det" (*Morgenbladet* 18.12.48). Man tyr altså til en romantisk geniforklaring, og dermed tillates at "sinnets følsomme rytme" er styrende. Lyrikeren skal ikke begrenses av smålige sjangernormer. Kritikerkorpset anno 1948 synes med andre ord å operere med motsatte vurderingsnormer av hva Hofmos første konsulenter gjorde (jf. kapittel 3). Stig Carlson, som innleder sin anmeldelse med å beklage at norsk lyrikk generelt ikke har maktet å erobre nye erfarings- og uttrykksområder i like stor grad som den svenske, setter nettopp stor pris på Hofmo som en positiv overraskelse i den norske bokhøsten: "Gunvor Hofmo är formellt självständig och hennes vers spänner över vida register utan att verka ansträngd. Den självklara form hon funnit för att uttrycka en det inre tvångets angelägenhet är föredömlig i sin avdämpade och balanserade flykt" (*Arbetet*).

Mest skuffet over Hofmos nye veivalg, både når det gjelder form og tematikk, er faktisk Inger Hagerup: "Formelt setter jeg den første diktsamling

høyere enn denne" (*Friheten* 02.12.48). Dette overrasker noe, tatt i betraktning hvordan Hagerup forsvarte nettopp den "ujevne rytmen" i debutsamlingen (jf. kapittel 4). Hagerup gir imidlertid selv en forklaring på hvorfor hun opplever det slik; for henne henger lyrisk formgivning og billeddannelse nært sammen, og diktene har lett for å bli "konturløse" når Hofmo begir seg ut på for store dybder. Det blir noe uferdig og skisseaktig over den billedlige og rytmiske oppløsning: "Jeg kunne tenke meg at en del av disse diktene er utgangspunkt, arbeidsgrunnlag for senere ting" (ibid.). Man mistenker at disse formelle innvendingene har sammenheng med Hagerups generelle irritasjon over at det blir for mye metafysikk i Hofmos nye dikt, noe som er særlig påtakelig når hun karakteriserer enkelte tekster som "lettvispet såpeskum" og "flirt med uendelighet". Det hevdes bestemt: "Gunvor Hofmo har ingen ting med disse estetene å gjøre".

Bare to år etter *Jeg vil hjem til menneskene* befinner altså Inger Hagerup seg i et nostalgisk savn over Hofmos sterke debutsamling som grep leseren på grunn av "den blanke selvutleveringen uten omskrivninger eller kruseduller" – underforstått at det er litt for mange utflytende uklarheter i samling nummer to. Her aner vi at den hagerupske og den hofmoske poetikk er i ferd med å skille lag, og man fornemmer også opptakten til den store modernismediskusjonen som skulle komme for fullt fem år senere hvor Arnulf Øverland gikk til frontalangrep på T. S. Eliot og den svenske 40-tallismen. I tillegg aner man den underliggende konflikten i norsk etterkrigsdebatt mellom gjenreisningsarbeid og pragmatisk optimisme på den ene siden og kulturpessimisme og spiritualistiske strømninger på den andre. Hagerup avslutter sin anmeldelse i kommunistavisen *Friheten* med følgende besvergelse: "Gunvor Hofmo [kommer ikke] til å slå seg til ro med sin annen virkelighet. Hun har for meget ild og liv og blod i seg til at hun kan resignere i en oppløsningstilstand der alle former og farger og nyanser viskes ut i en eneste stor tretthet".<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> I Hagerups anmeldelse synes visse marxistiske vurderingsnormer å gjøre seg gjeldende, men like interessant er det å se konturene av en sentral konfliktlinje som har vist seg å prege Hofmoforskningen fram til i dag: metafysikk vs. dennesidighet.

Hagerup har rett i at Gunvor Hofmo ikke er noen estet i eliotsk forstand. Hofmo kan heller ikke rubriseres som 'kulturkonservativ' dikter, neppe heller som en 'kristen' dikter i ordets snevre betydning.<sup>59</sup> Likevel er det liten tvil om at Hofmo faktisk ble en viktig del av 'den åndelige nyorientering' blant norske intellektuelle på slutten av 1940-tallet, noe hun selv har gitt uttrykk for i brev og dagboksnotater. (Vi skal komme tilbake til dette mot slutten av kapitlet.) Paradoksalt nok var det de 'trette' poetene – Hofmo, Brekke, Christie, o.a. – som kom med de viktigste bidragene i fornyelsen av det lyriske formspråket i disse første etterkrigsårene. Diktet "Vi som er viet" er et eksempel på hvordan Hofmo utfordrer konvensjoner både når det gjelder bildeinnhold og rytmiseringsgrep, men det mest anstøtelige ligger trolig i det åndelige innholdet:

Vi som er viet til mørke, til stillhet og Gud!	OooOooOooOooO
En gud som sover i natten mens jorden revner,	oOoOooOooOoOo
en gud uten renhet, uten skam,	oOOoOoOoO
lik døde sinns grenseløse dyp, de som er uten «jeg»!	oOoOOoòoO/OooOoo
Å hvor han overvelder jorden med sitt dyp,	OooOoòoOoooO
sitrer i vårhardt lys, i avgrunners våte glatthet.	OooOoO/oOooOoOo
Det som bevisstløst hviler, hviler i ham,	OooOoOo/OooO
det som urørlig lytter, lytter i ham,	OooOoOo/OooO
ild som har drept seg selv, er død i ham!	OooOoO/oOoO

(Hofmo 1948a: 21)

Spillet mellom tradisjon og brudd finner sted på minst to nivåer i teksten. Jeget trekker veksler på Bibelens retorikk ved å vise til langfredagsnatten ("mens jorden revner"), samtidig som det teologiske innholdet er relativt uortodokst ("en gud uten renhet, uten skam"). Videre assosieres den sovende Gud med identitetsoppløsning ("genseløse dyp", "uten 'jeg'"). Formelt finner vi et pentameter i bunnen der det innledende verset utfoldes i en regelmessig daktylisk gangart, men snart framstår betoningsstrukturen som sterkt uskjematisk. Både spondéer og cesurer bidrar til å velte tilløp til rytmisk

<sup>59</sup> Så sent som i år 2000 skriver Torunn Borge i pamfletten *Gudsskrek* at "Hofmo er en kristen lyriker" (Borge 2000: 34). Hofmo får denne merkelappen som en bevisst provokasjon i Borges duell mot Eivind Tjønneland som har forsøkt å vekke til live kulturradikalismen i den norske litteraturdebatten.

harmonisering. På en annen side er det andre rytmiseringsgrep som trer i forgrunnen, først og fremst parallellistiske gjentakelser av ord og fraser; "Gud!/ En gud.../ en gud..."; "uten renhet, uten skam,/ ... uten 'jeg'!"; "det som ...i ham/ det som...i ham", "hviler, hviler" etc. Anaforen, epiforen og andre former for syntaktisk parallellføring trekker oppmerksomheten vekk fra pentameterstrukturen, for ikke å si takten generelt, og skaper rytmiske enheter som visker ut det formelle skillet mellom lyd og mening.

Det gjenlyder ekko fra bibelsk poesi på mange nivåer i Hofmos dikt, både når det gjelder vokabular, retoriske figurer og rytmisk frasering. Spørsmålet vi stiller oss i dette kapitlet, er i hvilken grad den gammeltestamentlige poesien kan ha hatt betydning for Hofmos utforming av det frie verset. I kapittel 3 ble det nevnt at Hofmo fant inspirasjon i å lese symbolistiske lyrikere som Olaf Bull og Emil Boyson, men ser vi nærmere på hennes dikt, er det mye som tyder på at Hofmo i formelt henseende også har hatt mye å lære av de bibelske tekstene. Davidssalmene, profetene, klagesangene og Jobs bok, men også de nytestamentlige skriftene, synes å kunne bidra til forståelsen av Hofmos poetikk. I forrige kapittel så vi hvordan den profetiske stemmens 'hellige vrede' konstituerte den poetiske utsagnsmodus, og kanskje kan vi nettopp her finne en viktig nøkkel til Hofmos ekspresjonisme. Siden det i Hofmos første tekster er en viss korrelasjon mellom bibelsk retorikk og frie vers, kommer vi ikke utenom en nærmere undersøkelse av en eventuell årsakssammenheng mellom religiøs retorikk, ekspresjonisme og frie vers. Det kan se ut som om Hofmo finner sin inspirasjon hos Job (stemmen nedenfra) framfor Nietzsche (stemmen ovenfra), og at dette viser seg så vel formelt som tematisk. Vi skal senere i avhandlingen se at 'den åndelige dimensjon' i Hofmos dikt nok også har andre kilder enn Bibelen, men i dette kapitlet skal det fokuseres på de rytmiske implikasjonene innskrivningen i den bibelske diskursen kan ha hatt, og oppmerksomheten skal særlig rettes mot parallellismen som rytmisk-retorisk fenomen slik dette kommer til uttrykk i flere av diktene i 1948-samlingen *Fra en annen virkelighet*.



## Parallellismen

Som vi har vært inne på tidligere, vil man innenfor strukturalistisk teori gjerne hevde at dikt, så å si per definisjon, er preget av parallellistiske strukturer. Poesiens grunnleggende trekk er repetisjon av ekvivalente ledd, hevder Roman Jakobson, og framholder at nettopp kombinasjon av likheter er det konstituerende prinsipp for det poetiske språket. I Jakobsons sentrale artikkel "Linguistics and Poetics" (1960) støtter han seg til Gerard Manley Hopkins essay "Poetic Diction" fra 1865 hvor Hopkins polemiserer mot Wordsworths forsøk på å viske ut skillet mellom poesi og prosa, og det gjør han ved å vise til "the principle of parallelism":

The structure of poetry is that of continuous parallelism, ranging from the technical so-called Parallelisms of Hebrew poetry and the antiphons of Church music up to the intricacy of Greek or Italian or English verse. But parallelism is of two kinds necessarily - where the opposition is clearly marked, and where it is transitional rather or chromatic. (Hopkins 1959: 84; Jakobson 1988: 47)

Med "Parallelisms of Hebrew poetry" sikter Hopkins formodentlig til biskop Robert Lowths innflytelsesrike arbeid fra 1753 der begrepet «parallelismus membrorum» først kom til anvendelse som beskrivelse av et typisk fenomen i Bibelens poesi. Begrepet viser til at basisenheten i hebraisk poesi, verslinjen, som regel er delt inn i to deler, eller kolonner, atskilt ved en cesur. Normalt markerer cesuren både semantisk og syntaktisk sidestilling mellom kolonnene, men vi kan også finne kun semantiske parallellismer, dvs. at leddene har tilnærmet samme meningsinnhold uten at syntaksen dermed er parallell. Denne type struktur kan naturligvis kombineres med metriske organiseringsmåter siden fenomenene opererer på ulike språklige nivåer, men metriske mønstre vil likevel oppfattes som underordnede. Dette er nettopp et sentralt poeng ved parallellismene. De er ikke basert på aksentuering av stavelser, men på aksentuering av mening og/eller syntaks: «the basis of this type of rhythm may be described as semantic-syntactic-accentual» (Hrushovski 1971: 1201). Det kommer til uttrykk som parallellføring av fraser, eller kola, innenfor verslinjen, men også verslinjer i mellom, ofte i anafore forbindelser, som f.eks. hos profeten Jesaja:

Ve dem som kaller det onde godt og det gode ondt, som gjør mørke til lys og lys  
til mørke, som gjør bittert til søtt og søtt til bittert!  
Ve dem som er vise i egne øyne og forstandige i egne tanker!

(Jesaja 5, 20-21)

Parallellismene er gjentakelsesfigurer av både innholdsmessig, stilistisk og rytmisk art. I utdraget ovenfor finner vi en typisk tankerytme eller tankerim i form av en rekke antiteser satt opp som kiasmer («som kaller det onde godt og det gode ondt», osv.), og vi finner fraser som står i et synonymt forhold til hverandre («vise i egne øyne og forstandige i egne tanker»). Man ser en tendens til at meningsoppbygningen mellom leddene i parallellismen innebærer en retorisk stigning eller intensivering. Det skapes en patos som i dette tilfellet skal støtte opp under den profetiske autoriteten. For øvrig legger man merke til hvordan anklage og trussel preger det profetiske jegets tale. Profetiens vokative kraft ligger i 'bebreidelsen' som utsagnsmodus.

Parallellismer forstås altså ikke primært som et teknisk-formelt aspekt ved litteraturen, men oppfattes snarere som *meningsstrukturer*, eller meningsrytmer. I Bibelens poesi spiller den semantiske komponenten en svært viktig rolle, mens syntaktisk ekvivalens er av underordnet betydning. Hos Hofmo ser vi en slik semantisk rytme komme til uttrykk i diktet "Nattens veier..." hvor hun tar i bruk en antitetisk parallellisme for å beskrive den tunge og dyrekjøpte veien til erkjennelse:

Mørk er sannheten, nattlige alle veier til den.  
Lyset drakk du tilbunns, der var den ikke.  
[...]

For mørk er sannheten,  
nattlige alle veier til den,  
i dagen var den ikke.

(Hofmo 1948a: 63; 1996: 62)

Fra begynnelsen av ligger Hofmos dikt tett opp til det hebraiske mønsteret med to ledd som sidestilles innenfor versets format atskilt ved en cesur (her markert

med komma): "Mørk er sannheten, nattlige alle veier til den". Diktet avsluter med å gjenta dette mønsteret, men nå ved at hvert enkelt ledd får tildelt hvert sitt vers. Det finner sted en strukturell transponering fra en horisontal til en vertikal ordning av leddene. Men til tross for denne 'moderne' utnyttelsen av det grafiske bildet, er Hofmos "Nattens veier" påfallende eksemplarisk i sin anvendelse av parallellismen som stilfigur. Mer uortodokst er kanskje det verdihierarkiet som etableres mellom mørke og lys. Hofmo utnytter den antitetiske parallellføringen mellom lys og mørke (første og andre vers) i et helt annet øyemed enn profeten Jesaja.

Når det gjelder å hevde parallellismen som et poetisk grunnprinsipp, går det en historisk linje fra Lowths bibeleksegese til Jakobsons ekvivalensprinsipp via Gerard Manley Hopkins.<sup>60</sup> Men vi kjenner også parallellismefenomenet fra klassisk retorikk, ofte benyttet som samlebetegnelse for flere stilistiske fenomener, så som anaforer, epiforer og kiasmer. Ikke minst er isokolonet og antitesen de mest sentrale av de såkalte gorgianske figurer. Det synes å være disse talefigurene (som i den klassiske retorikken slett ikke hadde noen spesifikk tilknytning til det poetiske eller lyriske) som ligger til grunn for definisjonene av 'parallellisme' i de fleste moderne oppslagsverk. I *Retorisk leksikon* defineres parallellisme som «[s]ideordning av syntaktisk likeverdige ledd» (Eide 1999: 103). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* forklarer parallellismebegrepet på denne måten: «The repetition of identical or similar syntactic patterns in adjacent phrases, clauses, or sentences» (877). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* definerer «parallelism» som bestående av «phrases or sentences of similar construction and meaning placed side by side, balancing each other, [...]» (637). Man legger merke til en viss nyanseforskjell mellom definisjonene i disse oppslagsverkene. Mens *Princeton* og Eide vektlegger

---

<sup>60</sup> Christoph Küper skriver om Hopkins' metrikkhistoriske bedrifter: «Eine wesentliche Leistung von Hopkins als Vorläufer und Wegbereiter der heutigen semiotischen Ästhetik besteht darin, das von Lowth für die hebräische Dichtung nachgewiesene Phänomen des Parallelismus in einer abstrakteren Form als das Grundprinzip von Dichtung überhaupt zu postulieren» (Küper 1988: 54).

parallellismens syntaktiske kjerne, ser *Penguin* ut til å la meningsaspektet være like viktig som syntaktisk konstruksjon.

I Hofmos andre diktsamling kan det se ut til at den syntaktiske parallellismen i en viss grad fortrenger metrum og rim som rytmiske struktureringsmidler. Allerede samlingens andre dikt, "Dette er våren", peker i en slik retning:

Legg din hånd på treets bark:  
den blør som du.  
Legg din panne mot markens sten:  
den fryser som du.  
Lytt inn i stillheten,  
lytt inn i luften;  
den er hjemløs som du.

(Hofmo 1948: 10)

Her finner vi gjentakelsesfigurer både i form av anaforer («Legg din ...» x 2; «Lytt inn i ...» x 2) og epiforer («... som du.» x 3). I tillegg repeteres syntaktiske mønstre i sin helhet; tre setninger med tilnærmet identisk setningsstruktur parallellføres (den siste setningen riktig nok med en ekstra uthaling og dermed utsatt kadens). Det er imidlertid sjelden hos Hofmo at dette mønsteret er så iøynefallende og gjennomført som i dette tilfellet. Som oftest brytes den parallellistiske grunnstrukturen av ellipser og enjambement. Dette skal vi om litt se nærmere på ved å foreta en mer inngående analyse av diktet "Hva vet du". Også der framstår anaforen som rytmisk dominant.<sup>61</sup>

## Whitman og anaforen

Den anafore parallellismen er et velbrukt poetisk grep som finnes både i Bibelen og i gammel folkelig poesi. Likevel har flere framhevet dette stilistiske fenomenet

---

<sup>61</sup> Vi har her formalistenes 'dominant'-begrep i tankene, slik det framstilles av Roman Jakobson: «Dominanten kan defineres som den fokuserende komponenten i et kunstverk, den styrer, bestemmer og transformerer de øvrige komponentene» (Jakobson 1978 [1935]: 60). Begrepet peker såvel mot et stilistisk mikronivå som et litteraturhistorisk makronivå.

som særdeles betydningsfullt for utviklingen av den poetiske modernismen. Særlig Walt Whitman så hvilke muligheter det lå nettopp i den hebraiske parallellismen når det gjaldt å fornye versifikasjonsformene.<sup>62</sup> Den ekspansive dynamikken i Davidssalmene og andre gammeltestamentlige tekster, slik de framsto i engelsk uversifisert oversettelse, var en inspirasjon til å frigjøre seg fra det jambiske pentameterets tunge tradisjon i anglo-amerikansk lyrikk. I følge den engelske lyriker og litteraturkritiker Jon Silkin var det flere poeter ved begynnelsen av 1900-tallet som så hvilke rytmiske potensialer parallellismen hadde. I boken *The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century Poetry* framhever han D. H. Lawrence som særlig sentral. Ellers hevdes det at imagistbevegelsen generelt var av den oppfatning at «Hebrew parallelism might provide an alternative form to metricality» (Silkin 1997: 32). Man anså at parallellismen, motsetning til metriske strukturer, hadde en fleksibilitet som gjorde grepet særlig godt egnet i moderne poesi. «Parallelism is the structure that contains the quick and fluid», og derfor erstatter parallellismen metret (Silkin 1997: 181). Fordi parallellismen vurderes som spesielt egnet til å få fram dynamikk og raske skiftninger, knytter Silkin dette stilistiske trekket til moderniteten.

I motsetning til metriske strukturer, kan meningsrytmen i den hebraiske poesien, det vil si tankefigurer, ledemotiv og til en viss grad syntaktiske parallellføringer, la seg oversette til vestlige språk. Særlig lovsangsdiktningen i *Salmenes bok* ser ut til å ha gitt viktige kompositoriske impulser til Walt Whitmans hovedverk *Leaves of Grass* som utkom første gang i 1855. Det følgende utdraget fra «Song at Sunset», «Songs of Parting», er nettopp kjennetegnet av syntaktiske parallellføringer og anaforens dynamiske rytme:

Wonderful how I celebrate you and myself!  
 How my thoughts play subtly at the spectacles around!  
 How the clouds pass silently overhead!

---

<sup>62</sup> Timothy Steele minner om at den gammeltestamentlige diksjonen hos Whitman i dette henseende nok er betydelig inspirert av Martin Farquhar Tupper's *Proverbial Philosophy* (1838). (Jf. Steele 1990: 298)

How the earth darts on and on! and how the sun, moon, stars, dart on and on!  
How the water sports and sings! (surely it is alive!)  
How the trees rise and stand up, with strong trunks, with branches and leaves!  
(Surely there is something more in each of the trees, some living soul.)

(Whitman 1973 [1892]: 495)

Anaforen er Whitman-figuren framfor noen. Termen har sin etymologiske opprinnelse i det greske «anaphorá» som betyr «tilbakeføring», avledet av verbet «ana-phérin»: henwise, tilbakeføre. Denne retoriske gjentakelsesfiguren "består i at flere setninger eller setningsdeler etter hverandre begynner med samme ord" (Eide 1999: 20). Basil de Selincourt beskriver gjentakelsen av ord og fraser hos Whitman som karakterisert ved at: «Each line hangs by a loop from the line before it» (De Selincourt 1973 [1914]: 824). Anaforen danner språklige 'løkker' som innebærer at man stadig må hente opp noe fra foregående linje for å komme videre. Selv om verslinjene har karakter av sluttethet og sterk egen integritet, skaper anaforenes loop-struktur en dynamisk fremadrettet bevegelse. Teksten gir inntrykk av å kunne fortsette i det uendelige; fullendelsen og konklusjonen utsettes og forsinkes. I sitatet ovenfor er det repeterende elementet «How» strukturelt dominerende, men siden dette er konstant, vil oppmerksomheten rettes mot det som introduseres i fortsettelsen av dette. Denne produktive spenningen mellom likhet og forskjell utgjør anaforens vesen. Anaforen tydeliggjør således gjentakelsens 'psykologi' i mer generell forstand.<sup>63</sup>

I den hebraiske parallellismen utgjør verslinjen en fundamental enhet, og den bryter sjelden med setningen(e)s enhet. Også hos Whitman ser vi at den enkelte linjen utgjør en mer eller mindre selvstendig og uavhengig enhet. Selv om disse linjene hver for seg er avsluttede, skaper de likevel en fremadrettet dynamikk. Det er i foreningen av de to tilsynelatende inkompatible kvaliteter 'kontinuitet' og 'uavhengighet' at Whitmans linjer har sin integritet, og det er denne dobbeltheten som dikterer versenes oppførsel og som forklarer diktenes

---

<sup>63</sup> Jf. bl.a. Deleuzes diskusjon av Hume: «Does not the paradox of repetition lie in the fact that one can speak of repetition only by virtue of the change or difference that it introduces into the mind which contemplates it? By virtue of a difference that the mind *draws from* repetition?» (Deleuze 1994 [1968]: 70)

utforming, skriver Basil de Selincourt (1973 [1914]: 824). Kombinasjonen av *kontinuitet* og *uavhengighet* er altså kjennetegnet på de whitmanske verslinjene.

Arthur Arnholtz beskriver den Whitmanske versformen som 'buestilisering' eller buerytme; hver linje intoneres som en helhet og danner en rytmisk bue med avsluttende kadens (Arnholtz 1959: 17).<sup>64</sup> Trolig kan man forstå inntrykket av kontinuitet i lys av nettopp buerytmens egenskaper. Slik diskuterer Eva Lilja buerytmen i samband med Edith Södergrans Whitman-pregede vers:

[...] kraftfull bågrytm [har] en förmåga att minska vikten av betoningsstrukturens interna detaljer. Rytmiska ledmotiv o dyl har svårt att rätt framtråda i de parallella intonationsbågarnas brus. De rytmiska enskildheterna inom versen får mindre genomslagskraft. Uttalshastigheten ökar, vilket något skymmer de enskilda stavelsernas rytmiska egenskaper. (Lilja Norrlind 1981: 235)

Buerytmens framdrift er med andre ord med på å fjerne fokus fra enkeltstavelser og enkeltord, hvilket forklarer noe av anaforens og meningsversenes dynamiske karakter. En annen forklaring antydes av Robert Alter i *The Art of Biblical Poetry*. Der skisserer han blant annet en forskjell mellom anafore gjentakelser og det han kaller «incremental repetition», dvs. varierende gjentakelser.

In incremental repetition the restatement, with an addition, of a clause in itself complete as a unit of syntax and meaning often produces an overlap effect where we perceive an action flowing into a related and subsequent action [...]. Anaphora, on the other hand, shifts the center of attention from the repeated element to the material that is introduced by the repetition, at once inviting us to see all the new utterances as locked into the same structure of assertion and to look for strong differences or elements of development in the new material. There is, in other words, a productive tension between sameness and difference, reiteration and development, in the use of anaphora. (Alter 1985: 64)

---

<sup>64</sup> Med begrepet 'bue' eller 'buestilisering' vises det til Arthur Arnholtz: «Buestiliseringen forekommer fremfor alt i den bibelske sanglyrik, Davidssalmerne og alt dermed beslægtet, og er vel fremkaldt af bibelpoesiens teknik: varieret gentagelse af en meningsenhed. [...] hver linie intoneres som en helhed, en sprogmelodisk bue: ∩, der atter går sammen med en følgende (sædv. i lidt lavere leje) til en større dobbeltbue, idet denne versart gerne opbygges som varieret gentagne liniepar» (Arnholtz 1959: 16-17). Eva Lilja kaller dette fenomenet 'buerytme': «Bågrytmen är en följdföreteelse till stilgreppet upprepning, parallellism» (Lilja Norrlind 1981: 108).

Anaforen fokuserer på det til enhver tid nye, det som introduseres, og slik sett fremmer den bevegelse og utvikling. Det at Whitmans anaforer i tillegg ofte kombineres med *kataloger*, oppramsinger av ting, fenomener, etc., gir inntrykk av et rytmisk og litterært overskuddsforetak.

Det er vesentlige forskjeller mellom Walt Whitmans og Gunvor Hofmos poesi. Likevel skal vi i det følgende se nærmere på hvordan Hofmo utnytter anaforen som grep i sin diktning, hvordan hun tyr til parallellistiske strukturingsmåter, og hvordan dette skaper en egen form for semantisk rytme.<sup>65</sup> Anafordikt utgjør ingen stor del av Hofmos totale produksjon, men fordi fenomenet introduseres samtidig som Hofmo går vekk fra metriske versformer, er det av interesse for vår studie.<sup>66</sup> Det kan se ut som om anaforen blir et viktig alternativ til takterende vers i en formhistorisk overgangsperiode. Et spørsmål vi vil komme tilbake til, er om Hofmos poetiske metode kan sies å ligge nærmere det gammeltestamentlige opphavet enn Whitmans moderne variant. Dette skal drøftes gjennom en jamføring av Hofmos dikt og Jobs bok, men først skal vi foreta en grundig analyse av diktet «Hva vet du...» hvor anaforen er helt sentral for den rytmiske og semantiske struktureringen av teksten.

### «Hva vet du»: semantisk, syntaktisk og prosodisk rytme

“Hva vet du...” er det tjuelfjerde diktet i *Fra en annen virkelighet* (1948), tilhørende samlingens del III. En systematisk skandering av diktet vil bli foretatt noe senere i dette kapitlet.

---

<sup>65</sup> Begrepet ‘semantisk rytme’ er ingen innarbeidet term verken innenfor metrikk, stilistikk eller litteraturvitenskap, men Jörgen Larsson har funnet det i Northrop Fryes sjangerteori i *Anatomy of Criticism* (1957). For sin egen del definerer Larsson semantisk rytme i termer som likner parallellismedefinisjonen ovenfor: «En semantisk rytm består av en oppreping av identiska eller ekvivalenta (likvärdiga) signata i textens betydelsesflöde eller betydelsestruktur» (Larsson 1995: 38). Også på tekstens betydningsplan, eller meningsplan, kan man altså snakke om strukturer med en viss rytme. Larsson mener ‘semantisk rytme’ er et tjenlig begrep for å fange inn rytme på flere tekstlige nivåer, og, ikke minst, for å bedre se sammenhengene mellom form og innhold i tekstanalysen.

<sup>66</sup> “Dette er våren” og “Hva vet du” er de mest åpenbare anafordiktene i *Fra en annen virkelighet*. For øvrig er grepet benyttet delvis i titteldiktet “Fra en annen virkelighet”, “Ungdom”, “Hellige stillhet”, “Å det å vende tilbake” og “Tiden”. I diktet “Sov” finner vi anaforen i samspill med metriske og rimende mønstre.





Diktet består av 7 helsetninger fordelt over 16 vers (1-3, 4-5, 6, 7, 8-11, 12-14 og 15-16). Ser man bort fra første setning, som kan betraktes som en opptakt, innledes alle setninger med 'døden' som grammatisk subjekt. Den poetiske diksjonen i «Hva vet du...» er mest iøyrefallende og iøynefallende knyttet til de anafore gjentakelsene med utgangspunkt i «døden er». Versenes identiske førsteledd strukturerer rytmen i diktet. At versene korresponderer formelt, kommer tydeligst til uttrykk i isokolonet i vers 6 og 7: «Døden er brystne øyne som ble bevissthet i deg, / døden er blodige celler som ble sinn i deg». I dette tilfellet har vi i tillegg eksempel på epifor, det vil si at sluttordene («i deg») også er identiske; versene har felles kadens. Det ekspressive trykket bygger seg opp mot vers 8: «brustne øyne» (v. 6) → «blodige celler» (v. 7) → «Gud» (v. 8). Både b-alliterasjonene og s-alliterasjonene er særlig sterke i linje 6 og 7: «Døden er *brustne øyne* som *ble bevissthet* i deg, / døden er *blodige celler* som *ble sinn* i deg». Dette bidrar til suggesjonen mot det foreløpige klimaks i linje 8. Med vers 8 introduseres en mer forsonlig og lavmælt diksjon («døden er Gud som gjennomstrømmer altet»). Dette skiftet i toneleie understrekes i vers 9 («med sitt dyp») hvor det typografiske innrykket bidrar til å skape en mental kunstpause i lesningen.<sup>67</sup> Tidligere i diktet registrerer vi en sentral strukturell omdreining mellom spørsmål og svar i overgangen fra tredje til fjerde vers; en annen modulasjon fra negasjoner til positive utsagn finner sted i overgangen fra femte til sjette vers. Det er imidlertid vers 8 og 9 som utgjør diktets typografiske midtpunkt og markerer tekstens akse og peripeti i de fleste henseende. Et tematisk tyngdepunkt legges hit ved at det er her den religiøse dimensjonen introduseres. Vers 8 innebærer samtidig et skifte i toneleie; etter et utbrudd av profetisk hellige vrede framtrer den poetiske stemmen nå som mildere og mer forsonlig, og man fornemmer et element av resignasjon i diktets siste halvdel. Det dempede nivået holdes diktet ut, og den poetiske stemmen forstummer med fuglens flukt i siste vers.

---

<sup>67</sup> I *Samlede dikt* (Hofmo 1996: 58) er linje 9 skrevet sammen med linje 8 slik at diktet består totalt sett av 15 linjer, men dermed mister man noe av den 'nølende' effekten som enjambementet gir i originalutgavens typografiske oppsett.

Det visuelle innholdet i metaforene peker i mange retninger, men vi kan se en viss tendens til sentrering rundt kropps- og naturbilder. Dødsbeskrivelsene i diktets siste halvdel har overveiende positive konnotasjoner, men det er vanskelig å se at teksten når fram til en samlende metafor som forener de ulike forestillingene som har vært i omløp underveis. Fuglen som flyr, er bare ett av mange bilder på den altomfattende døden. Den markert åpne avslutningen kan leses som et signal om at man kunne fortsette i det uendelige, og likevel komme til kort i forståelsen av døden. Men uviljen mot å sette punktum kan også leses som tekstens forsøk på å mime en sjelelig oppdrift; døden er til syvende og sist en befrielse fra en jordbunden eksistens. I stedet for at diktet lukker seg og samler seg omkring en konklusjon, synes «Hva vet du...» å være preget av det Barbara Herrnstein Smith kaller 'anti-closure' – et strukturelt særtrekk som har blitt vanlig i mye av den moderne poesien, og som bidrar til å problematisere grensen mellom tekst og ikke-tekst (Smith 1968: 242). Mangel på lukking av teksten bidrar på en annen side til å flytte fokus fra sluttverset og oppover i teksten for øvrig; det finnes ikke noe hierarki av stemmer eller 'siste ord' i et dikt som vegrer seg mot lukkingen. Man kan imidlertid diskutere hvor vidt avslutningslinjen «og en fugl som flyr...» innebærer mangel på lukking, eller om aposiopésen tvert imot er en mer definitiv måte å sette punktum på.

Den form for identisk opptakt som anaforen representerer, skaper et suggererende rytme i diktet, men anaforen er også, gjennom sin besvergende form, en *tematisk* insistering – i dette tilfellet omkring døden. I Hofmos dikt «Hva vet du» synes ordet «døden» å generere et semantisk trykk, hvilket vil bety at det hviler en sterk meningsmessig aksentuering nettopp på dette ordet. Ordet «døden» gis emfatisk trykk i egenskap av å være diktets strukturelle begynnelse. På en annen side vil også de variable leddene kunne få en sterk aksentuering, nettopp i kraft av variasjonen. Jurij Lotman minner om at enhver versstruktur ved siden av de sammenfallende nivåene med nødvendighet rommer også *ikke sammenfallende* nivåer (Lotman 1974 [1972]: 60). Uttrykt i matematiske termer kan vi si at teksten er bygd opp etter formelen «Døden er X», der altså «døden» er det konstante leddet. Går vi så inn og undersøker variabelen X, ser vi at den settes lik

høyst ulike forestillinger: «brustne øyne...»; «blodige celler...»; «Gud...»; «grånende hus»; «vindene som stiger»; «all skjønnhet»; «navnløs ømhet...»; «en fugl som flyr». Alle disse delvis selvmotsigende bildene er med på å tilføre mening til det abstrakte begrepet «døden».

«Hva vet du» er et kroneksempel på hvordan syntaktisk likhet langt på vei også vil fremme semantisk likhet; de ulike predikativene synes i utgangspunktet å være semantisk uavhengige av hverandre, men likevel forsøker vi å forene dem. Ikke desto mindre er bildene sprikende og skaper forvirring. Forvirringen skyldes ikke bare predikativenes ulike assosiasjonsregistre, men at X-leddene seg i mellom i mange tilfeller også er syntaktisk inkompatible. «[G]rånende hus» settes ekvivalent med «vindene som stiger». Mens det i det første tilfellet er substantivet «hus» som vektlegges, vil verbalet «stiger» få et større emfatisk trykk i det andre tilfellet, for ikke å si det etterfølgende adverbialet «fra all sorg i verden». På tilsvarende måte er verbalet og bevegelsen vel så viktig som subjektet i frasen «en fugl som flyr». Til tross for denne manglende muligheten for overføring, vil leseren i sin hermeneutiske virksomhet likevel forsøke å finne en slags fellesnevner for de ulike dødsbeskrivelsene. Man vil utlede en semantisk konstruksjon av typen: Døden er overalt og gjennomsyrrer alt.

Ordet "døden" representerer en 'strukturell aksent' i Hofmos dikt, både i den konkrete og overførte betydning av begrepet. I musikkteorien forstår man den strukturelle aksenten som ladet med potensiell energi som kan sette i sving tonebevegelser: "events causing structural accents initiate and terminate arcs of tonal motion" (Lerdahl & Jackendoff 1983: 30). Disse 'buer av tonal bevegelse' synes å ha sin pendant i Arnholtz' begrep 'buestilisering'.<sup>68</sup> I diktets hoveddel fungerer frasen «døden er» som en strukturell begynnelse i tillegg til at den er tillagt aksent (både semantisk og prosodisk). Diktets fire første ord og stavelser kan i en slik musikalsk terminologi dermed karakteriseres som en anacrusis, en

---

<sup>68</sup> Dette er for øvrig et godt eksempel på den tette forbindelsen mellom musikk og språk i Arnholtz' verislære. Eva Lilja tolker i alle fall Arnholtz dit hen at 'buer' henspiller på intonasjonskurver: "Vad som står i centrum vid den här beskrivningskategorien är alltså den melodiska accenten" (Lilja Norrlind 1981: 108).





men i lesningens temporale utstrekning står "som" også her i en dobbel posisjon av 'før' og 'etter': døden -> (som) uvirkelighet; døden -> (som) grav; døden -> (som) kiste.

Diktets prolangeringsrytme skapes av veksling mellom fremadskuende og tilbakeskuende perspektiver, i en spenning mellom forventning og avklaring. Jörgen Larsson tyr til gummistrikkmetaforen for å beskrive prolangeringsfenomenet: "det diskursiva gummibandet dras ut och spänningen ökar, gummibandet drar i hop sig igjen och spänningen upplöses" (Larsson 1999: 96). Men så er det visse tekster som ikke tar seg videre i forhold til sin strukturelle innledning: en konstant tilbakeskuende tekst skulle innebære at "gummibandet dras ut tills det går av - texten upphör" (ibid.). I anafordikt av typen "Hva vet du" finnes det en særlig kritisk balanse i så henseende. I hvilken grad holdes spenningen ved like, og i hvilken grad undergraves denne dynamikken av forutsigbarhet? Hvor vidt man oppfatter det slik at 'strikken ryker' i Hofmos dikt, vil være et tolkningsspørsmål. Man får fornemmelsen av at noe slikt er i ferd med å skje fra og med linje 8, men likevel synes sluttlinjene å mobilisere en ny form for usikkerhet og dermed en ny spenning.

Når det gjelder dette diktets intonasjonsstruktur, er det slående på hvilken måte repetisjonene er med på å bestemme aksentueringen, men også hvordan en endret forståelse av teksten forskyver trykkfordelingen underveis. I innledningslinjen er det i utgangspunktet fire mulige hovedtrykk. Man kan legge en ekstra betoning på «hva», «vet», «du» eller «dø(den)». Det som imidlertid skjer i og med andre verslinje, er at det personlige pronomenet «du» gjentas og på denne måten får tilbakevirkende kraft på trykkfordelingen i første linje. Lest på bakgrunn av andre linje, blir det med andre ord naturlig å legge et ekstra emfatisk trykk på «du» i åpningslinjen. Samtidig er det altså en semantisk betoning av "døden" som blir særlig tydelig etter at man har lest større deler av diktet. Igjen ser vi altså eksempel på kontrapunktikk mellom prosodi og semantikk. Det samme fenomenet inntreffer også i spillet mellom fjerde og femte linje – der fokusert omkring negasjonen «ingen». I dette tilfellet vil imidlertid trykket kunne falle naturlig også på «flirt» og «havn» av den grunn at «ingen» her

har tilnærmet adjektivisk funksjon, pekende fram mot nettopp disse ordene; «ingen» har ingen selvstendig funksjon i setningen på samme måte som pronomenet «du» har i linje 1 og 2. Vi ser for øvrig at setningsleddet «døden er» er utelatt i linje 5, men like fullt underforstått. Denne typen ellipser, som det er mange av i teksten, påvirker også intonasjonsmønstre og trykkfordelinger. Ellipsene framskynder betoningene som ellers ville ha funnet sted senere.

Som nevnt er det buestiliseringen, de lange intonasjonskurvene som preger teksten. Men det finnes også markante brudd i forhold til dette grunnmønsteret. Blant annet finner vi i diktets tredje linje en markert cesur knyttet til kommaet mellom de to sammenlikningsleddene «som en grav» / «som en kiste». Dette er korte rytmiske motiver som ikke rekker å danne verken noen stigende eller fallende bevegelse. Prosodisk vil man likevel fornemme et intonasjonsfall knyttet til den tunge stavelsen: ("som en grav"; ooO). Et annet eksempel på at versene ikke nødvendigvis følger noen buerytme finner vi i 9. og 10. verslinje. Her har vi et klart eksempel på enjambement, linjeombrytning, der intonasjonsbuen ikke når fram til sin avsluttende kadens før ved utgangen av 10.linje: «som vugger sine barn i uendelig stillhet / mens allting lytter».

### Det hebraiske mønster: Jobs bok

I *The Idea of Biblical Poetry* slår James L. Kugel fast at bibelske parallellismer er noe langt mer enn et spørsmål om strukturell symmetri og estetisk balanse. Parallellismens andreledd (B) har en emfatisk karakter som er ment å gi støtte til førsteleddet: "biblical lines are parallelistic not because B is meant to be a parallel of A, but because B typically *supports* A, carries it further, backs it up, completes it, goes beyond it" (Kugel 1981: 52). Robert Alter presiserer at parallellismenes andreledd ofte er en spesifisering eller en skarpere fokusering i forhold til førsteleddet: "the characteristic movement of meaning is one of heightening or intensification [...], of focusing, specification, concretization, even what could be called dramatization" (Alter 1985: 19). Det primære i store deler av den gammeltestamentlige poesien er en situasjon, et bilde eller en tematisk idé som



forsterkes fra ledd til ledd og fra linje til linje. Den poetiske formen fungerer som et forstørrelsesglass der ulike visualiseringer fanges inn i et tematisk brennpunkt. Denne retoriske oppbygningen hevder Alter er tilpasset Bibelens spesielle budskap og funksjon.

Hvor vidt det er dette som finner sted i Hofmos «Hva vet du...» er mer diskutabelt. Vi kan belyse forholdet ved å sammenstille teksten med et par utdrag fra *Jobs bok*. Dette er en nærliggende jamføring av flere grunner, ikke minst tematisk fordi *Jobs bok* i sin teodicé-problematikk synes å ligge til grunn for Hofmos tekst. Job klager til Gud over urettferdighet og sin egen vanskjebne, men en av hans venner svarer:

Mon du kan finne bunn i Guds vesen eller nå frem til den Allmektiges ytterste grense?  
Himmelhøi er den, hvad kan du gjøre – dypere enn dødsriket, hvad vet du?

(Job 11, 7-8)

Senere taler Gud til Job ut fra stormen hvor han legitimerer sitt verdensherredømme ved å presentere en slags kosmogoni:

Er du kommet til havets kilder, og har du vandret på dypets bunn?  
Har dødens porter vist sig for dig, og har du sett dødsskyggens porter?  
Har du sett ut over jordens vidder? Si frem dersom du kjenner alt dette!  
Hvor er veien dit hvor lyset bor? Og mørket – hvor er dets sted,  
så du kunde hente det frem til dets område, så du kjente stiene til deres hus?

(Job 38, 16-20)

Det er en rekke påfallende fellestrekk mellom Hofmos dikt «Hva vet du...» og *Jobs bok*. For det første merker vi oss det samme retoriske spørsmålet «hvad vet du?» som peker på du'ets uvitenhet, for ikke å si litenhet i møte med Guds vesen (hva vet vel du?). For det andre er døden og dødsriket det sentrale gravitasjonspunktet i disse utdragene fra *Job*, som det er i Hofmos tekst. Dessuten er det visse ord som går igjen: «dypet», «dypere» og det semantisk beslektede

«bunn».<sup>70</sup> Og endelig finner vi de anafore parallellismene («har du...») og den langbuede setningsrytmen.

Det er altså flere likhetstrekk mellom tekstene både når det gjelder rytme, retorikk og tematikk. Det finnes imidlertid forskjeller på tre vesentlige områder. For det første ser man at mens utdraget fra *Jobs bok* har en form for didaktisk fokus ('Guds storhet'), og meningsoppbyggingen går i retning av intensivering, går tendensen i Hofmos dikt i flere retninger. Man kan riktig nok si at diktet totalt sett frigjør seg fra en i utgangspunktet dominerende tyngde, spesielt med tanke på de frihetsassosiasjonene man gjerne knytter til «bristende knopper» og «fugl som flyr». Men denne oppdriften opphever likevel ikke de adskillig mer tvetydige dødsbeskrivelsene som er blitt gitt tidligere, og som man må anta fortsatt er gyldige. I stedet for at Hofmos vers støtter opp om og viderefører hverandre kan man argumentere for at de til en viss grad 'nuller ut' den til enhver tid etablerte meningen gjennom stadig nye paradoksale og motsetningsfulle beskrivelser. Selv om døden knyttes til stadig mer positive størrelser utover i diktets siste halvdel, konkluderes det ikke med noen samlende metafor som forener alle bildene som har vært i omløp underveis. Hofmos tekst etterlater leseren i en usikker posisjon ved at det språklige materialet så å si diffunderer ut i intet. Gjennom den avsluttende aposiopésen (...) forstummer diktet uten å gi noe entydig svar.

Videre er det vesentlige ulikheter mellom Hofmo og *Job* når det gjelder måten å organisere verslinjene på. *Job*-teksten er preget av avsluttede setninger, mens Hofmos tekst får et asymmetrisk preg på grunn av de mange ellipsene. For eksempel er vers 10 i «Hva vet du...» i seg selv ufullstendig og må ses i forlengelse av vers 8 og 9. Ellipsen innebærer en nøling og et øyeblikks usikkerhet om «Gud» er agens i frasen «som vugger sine barn», eller hvor vidt «som» omfatter også «døden». Det finnes flere slike 'tvetydigheter' i teksten

---

<sup>70</sup> Dette ble brukt mot Hofmo av kritiker Carl Keilhau: "I sin nød griper forfatterinnen gang på gang til ordet 'dyp'; bruken av det er direkte uheldig i uttrykk som 'vinker med sitt dyp'. Et annet yndlingsord hos henne er 'verdighet': kombinert blir det 'verdighets dyp', som virker fullstendig meningsløst. Så gode flesteparten av diktene er, blir det oppriktig talt litt ensformig i lengden å høre om alt dette dyp." (Dagbladet 17.11.48)

forårsaket av liknende utelatelser. I tillegg veksles det mellom kortere og lengre intervaller, og i diktets siste halvdel blir det stadig lengre intervaller mellom kjerneleddet 'døden er'. Til sist kan vi merke oss at mens parallellismene i hebraisk diktning som oftest opptrer i par innad i verslinjen, finnes ingen slik systematikk i «Hva vet du». Den vertikale ordningen av ledd gir inntrykk av at antall paralleller kan utvides i det uendelige i Hofmos dikt, i likhet med den type anafore serier vi særlig kjenner fra Walt Whitmans poesi og hans såkalte katalogstil. (På en annen side synes Whitman å være relativt trofast mot bibelsk versifikasjon gjennom sine 'end-stopped lines'.)

Robert Alter peker på at en vesentlig forskjell mellom Bibelens parallellismer og Whitmans moderne variant er at Bibelens poesi i større grad er preget av fokusering og intensivering enn av dynamikk og temporalt driv. Den retoriske disiplinen i de gammeltestamentlige skriftene er tilpasset deres spesielle religiøse funksjon:

This kind of poetic structure lends itself beautifully to the writing of a psalmodic plea for help, a prophetic denunciation, or a Jobian complaint, but not to the aphoristic poise and the sense of cunning interrelation that are at home in the sonnet or to the rhapsodic feeling for the lovely heterogeneity of things that is readily expressed in Whitmanesque verse. (Alter 1985: 63)

Sammenliknet med bibelens poesi, mangler Whitmans rapsodiske og heterogene vers tilsynelatende mål og mening. Det skiftes fra det ene til det andre, og i stedet for å nå fram til en samlende konklusjon, synes meningen å være å holde den verbale energien oppe. Når det gjelder Hofmos dikt, som er et relativt kort dikt og neppe like rapsodisk og dynamisk fremadrettet som Whitmans, oppleves tekstens gravitasjonspunkt på mange måter dypt gammeltestamentlig. Man kan kjenne igjen både det profetisk fordømmende og det jobsk klagende i denne teksten, og det finnes små opptakter til den type intensiveringsstrukturer som Alter omtaler. Likevel er det modernisten Hofmo som kommer til uttrykk gjennom en usikker konklusjon, krevende bilder, variert frasering og elliptiske tvetydigheter. I sin anvendelse av ellipsen er Hofmo på mange måter mer 'moderne' enn Whitman.

## Det bibelske eksemplets makt

Innenfor anglo-amerikansk forskning har man lenge vært oppmerksom på den bibelske poesens betydning for modernismens utvikling av frie versformer, først og fremst via Walt Whitmans diktning i siste halvdel av 1800-tallet. Den rytmiske fleksibiliteten som ligger i parallellismens relativt frie utforming i forhold til klassiske metriske normer, har gjort Bibelen til en viktig inspirasjonskilde for mange poeter også utover på 1900-tallet. Det er likevel Whitman som klarest rendyrker anaforen og setningsrytmen som moderne verssprinsipp, og som ikke minst gjør denne formen tilgjengelig gjennom en utadvendt poesi.

I tysk litteratur begynte utviklingen mot frie vers å gjøre seg gjeldende allerede med Klopstock og Goethe hundre år tidligere. Eva Lilja framholder at den tidlige tyske aksepten for frie vers kan forklares ut fra at selv Goethe skrev frie vers. Blant disse finner vi noen av hans mest velkjente dikt, som 'Wanderers Sturmlied' og 'Ganymed'. Diktene er preget av et høystemt ethos, motivene hentet fra antikke myter, og tematisk omhandler de gjerne Gud og kunstens høyhet. «Dessa drag i förening med författarens egen status gjorde att tysk fri vers från början blev en välsedd form» (Lilja Norrlind 1981: 121).<sup>71</sup> Det har vært vanlig å betrakte det tyske frie verset som grunnlagt på greske eoliske kola (blant annet kjent fra Sapphos lyrikk), men i den metriske forskningslitteraturen blir det ofte framhevet hvordan Klopstocks frie vers er basert på hebraiske så vel som greske verssprinsipper, og at den bibelske retorikken trolig har vært en viktig katalysator også for den tyske formutviklingen (Kohl 1990). Utprøvingen av 'frie rytmer' i tysk før-romantikk kom uansett til å sette sitt preg på skandinavisk lyrikk utover i romantikken, og det er delvis på denne bakgrunn man må forstå Henrik Wergelands frigjorte verspraksis.

---

<sup>71</sup> Lilja legger til: «Detta utgångsläge skiljer tysk fri vers från tidiga försök med fri vers i andra länder. Whitman var en vagabond, oskolad, hans diktning väckte knappast någon beundran till en början. Rimbauds sociala status var obefintlig och hans ämneskrets var inte ägnad att ge den nya versformen någon glans. När Strindberg skriver sina första dikter i fri form vill han bl.a. reta publikum.» (Lilja Norrlind 1981: 121)

Sett i lys av disse vershistoriske kjensgjerningene er det neppe overraskende at sammenhengen mellom bibelsk påvirkning og frie vers også kan spores hos Gunvor Hofmo. Likevel kan det fortone seg som et paradoks at en lyriker som søkte den helt personlige formen, i så stor grad spiller på et bibelsk uttrykksregister. Til dette kan det sies at Bibelens tekster langt på vei var *internalisert* i Hofmos individuelle språk. I hennes tekster finnes det en *identifikasjon* med profetenes hellige vrede, med Jobs klage, og med den lidende Kristus. Den bibelske terminologien er for Hofmo derfor langt mer enn klisjéer hentet fra vår kulturarv. Det kan synes som om den religiøse retorikken var den eneste som hadde pust nok til å bære fram Hofmos vanskelige og såre temaer, i alle fall i den tidlige fasen av forfatterskapet.

Ekspresjonistisk poetikk ser ut til å krysse den bibelske i en rekke henseende. Både den ekspresjonistiske og den religiøse patos baserer seg på en subjektiv rytme som springer ut fra indre følelsestrykk. Der en streng metrisk regulering virker til hinder for 'det autentiske' uttrykket, synes parallellismens dynamikk å gi større rom for ekspressiviteten og den personlige stemmen. Lidelsens jubel (jf. "Til smerten"; 1996: 89), og dermed grunnlaget for Hofmos ekspresjonisme, synes mer i slekt med Job enn med Nietzsche og Södergran. Mens Södergran hentet sin autoritet hos Nietzsche, fant Hofmo sin retoriske kraft i Bibelens tekster.

Selv om Hofmo, i likhet med mange andre lyrikere mot slutten av 1940-tallet, utfordret det metriske rammeverket, valgte hun altså å beholde en poetisk høystil. For henne var det åpenbart aldri noe alternativ å velge en hverdagslig gjennomprosaisert diksjon. Poesi skulle befinne seg på et annet stilnivå enn hverdagsprosaen, og trolig har Hofmo hatt fornemmelsen av at den religiøse terminologien hadde poetiske kvaliteter ved seg som kunne virke som formildende omstendighet i oppbruddet med den metriske tradisjonen. Det ser ut til at diktenes høystemthet og religiøse dimensjon kan ha gjort det lettere å akseptere tekstene som høyverdig poesi til tross for oppløsningen av versformer.

Vi har i dette kapitlet fokusert på Bibelen som rytmisk-retorisk impuls i Hofmos andre diktsamling *Fra en annen virkelighet*. Mye tyder på at denne

forbindelsen har påvirket hennes utforming av det frie verset. Selv etter at det imagistiske poesi-idealet slo inn i norsk lyrikk på 1960-tallet, beholdt Hofmo Bibelen og dens høystil som en retorisk referanseramme. I prosadiktet «Det hårde lyset...» fra 1971-samlingen *Gjest på jorden* heter det:

Det hårde lyset over din ungdom: du lukker leppene  
tett sammen om det. Det er din arv, Guds testamente til  
deg. Ikke som Job skriker du til Ham, men som  
arbeideren i vingården som grov sitt pund ned.

(Hofmo 1971: 54; 1996: 166)

Dette prosadiktet kan leses som en metapoetisk kommentar til 'skriket', klagen og den høye ekspressive temperaturen i det tidlige forfatterskapet. Perspektivet er nå distansert og klagesangen dempet. Likevel er det åpenbart at Bibelen fortsatt utgjør den sentrale retoriske impulsen i Hofmos poetiske uttrykk.

### Tid for nyorientering

At Gunvor Hofmo for alvor går over til frie vers i 1948 er ikke spesielt oppsiktsvekkende. På slutten av 1940-tallet gjennomgår flere norske lyrikere en tilsvarende utvikling fra konvensjonell debut til mer eksperimentelle oppfølgersamlinger. Det skjer med Tarjei Vesaas i 1947 (*Leiken og lynet*), med Astrid Tollefsen i 1948 (*Reisenetter*), med Paal Brekke i 1949 (*Skyggefektning*). Felles for alle disse er at de oppdager sine dimensjoner, for å si det med Södergran, under arbeidet med samling nummer to. Hva Hofmo angår har vi i de foregående kapitler antydnet at formelle endringer trenger seg fram med nødvendighet som følge av både materialtretthet og uttrykksbehov. Men vi har også sett på inspirasjon fra Bibelen og dikt av andre forfattere som viktige ytre faktorer. I kapittel 2 siterte vi fra et brev fra 1947 hvor Hofmo refererer til Tarjei Vesaas' *Leiken og lynet*, og hvor hun skriver om behovet for å finne fram til en personlig tone: "Det er jo det vi alle vil, og det vi langsomt forsøker å arbeide oss fram til. Noe som dekker akkurat vår virkelighet." (Vold 2000: 178). Hennes aha-opplevelse i møte med Vesaas' dikt vitner om at fordypning i andre forfatters

dikt har gjort henne mer bevisst på egen lyrisk formgivning, men også om en generasjonsbevissthet. Man søker en form som kan dekke "vår virkelighet", dvs. den nye etterkrigsverkligheten.

Man kan slå fast at frie vers lå i tiden. De lyriske normene var i ferd med å endre seg. Men hvorfor og i hvilken grad søkte man nye uttrykksformer? Det som er interessant å diskutere i forhold til det enkelte forfatterskap, er i hvilken kontekst den formelle endringen finner sted. Paal Brekke fant sin poetiske stil samtidig som han arbeidet med gjendiktningen av T. S. Eliots *The Waste Land*. Tarjei Vesaas fordypet seg i Edith Södergrans lyrikk hvor han også lot seg påvirke av tysk ekspresjonisme. Astrid Tollefsen var ute og reiste på det europeiske kontinentet. Det samme gjorde Gunvor Hofmo som etter suksessen med sin lyriske debut i mai 1947 mottok et reisestipend fra Gyldendal forlag. Hofmo valgte å slå seg ned i Paris høsten 1947, og de fleste av diktene til *Fra en annen virkelighet* er skrevet under dette utenlandsoppholdet vinteren 1947/1948.

Flere forhold tyder på at Hofmo i disse månedene befant seg i et slags selvransakelsens eksil. Blant annet hadde hun med seg den siste av Ruth Maiers etterlatte dagbøker som hun oversatte deler av fra tysk til norsk, og som etter hvert dannet utgangspunkt for essayet "Ruth Maier", publisert i tidsskriftet *Vinduet* nr. 2/1948. Sentralt i dette essayet er forestillingen om hvordan den personlige og den historiske lidelsen forenes i Maiers tragiske skjebne, og i Hofmos egen sorgprosess synes den åndelige betydningen av dette å framtre stadig klarere. I sin dagbok skriver hun 8. november 1947:

Hvor ord som før bare var ord og begreper for en, plutselig blir dyp og avgjørende virkelighet. Se f.eks. ordene livssyn og moral. Livssyn, det er vår generasjons menneskers dypeste problem, [...]. Hva er da livssyn? Politisk ideologi, holdning til livet og problemene i det hele tatt. Men vi må utvide begrepet: ideologien skulle være en organisk del av ens personlighets kosmisk-moralske erkjennelse. Ja, for jorden er ikke lenger vår bevissthets speilbilde alene, det er som vi har sprenget sprekker i den, og universets uendelige avstand kaster en slags tidløshet inn til oss. Og døden er blitt en del av oss, ikke den ytre, banale, grusomme død, men som bevissthet, som antitese. Ja, selve vår erkjennelse er blitt omformet, den kan ikke lenger falle sammen med den gjengse måten, og så famler vi i blind fortvilelse omkring for å orientere oss, slått av skrekk fordi vi er alene med det, og kanskje er vi gale? Men vi er ikke gale, vi er bare asken etter to krigers omveltninger i menneskesinnet, og de første kimer til nytt liv. Det som nå

kalles for eksistensialisme, pessimisme, hva er det annet enn en sønderrivende omformelseskamp, en vill intuisjon av uklare krefter i kosmos, av dyp, av død bak bildene som omgir oss. Gjennom dem, og etter dem, skal et nytt verdensbilde oppstå. Liv skal være mettet med død, og død med liv. (Hofmo sitert etter Vold 2000: 169)

Døden som antitese, og krigens aske som kime til nytt liv – disse prosarefleksjonene kaster et eget lys over diktet "Hva vet du" som har vært vårt analytiske fokus i dette kapitlet. Men dagboksitatet kaster også lys over krigen som en kollektiv mental omveltning, og peker på hvordan politikkenes krise har hatt betydning for den generelle åndelige nyorientering på slutten av 1940-tallet. Det framstår stadig klarere at den kulturelle diskurs Hofmo skrev sine første samlinger inn i, er oppgjøret med politiske ideologier, med kulturradikalismen og med 'kollektivmennesket' som nå er blitt stående alene "med smaken av seg selv i halsen" (Hofmo 1948a: 37; 1996: 53) Den generelle mistro til det materielle og kulturelle framskritt bringer Gunvor Hofmo, sammen med mange andre europeiske etterkrigsforfattere, til å søke etter grunnlag for å gjenreise menneskeverdet innenfor en religiøs kontekst. I dikt-suiten «Ungdom» er det 'verdigheten' som påkalles. 'Verdigheten' gis guddommelige dimensjoner ved at det henspilles på et vokabular som er kjent fra *Salmenes bok* – "min sjel tørster etter dig" (Salme 63, 2) – men hvor altså gudens posisjon i Hofmos dikt erstattes med 'verdighet':

Vi kaster oss inntil alt,  
og ber om verdighet!  
Å vi har tørstet etter verdighet  
som barnet etter sin døde mor:  
i alt vil det se sin mors bilde,  
og kjenner sine dunkle drømmer  
stige fra hennes dyp,  
og går mot hennes ansikt skjult av stillhet,  
og aner hennes trekk som skimrende lys  
gjennom mørke bilder –  
Å verdighet! Slik vi har tørstet etter deg.

(Hofmo 1948a: 28; 1996: 50)



Igjen merker man seg at retorikken er påfallende bibelsk, men det mest interessante ved diktet er hvordan Hofmo skaper uro i den gammeltestamentlige gudsforståelsen ved å kople den opp mot moderne meningstap og før-patriarkalske forestillinger om modergudinnen. Mens Gud i det jødiske tekstgrunnlaget assosieres med patriarkalske trekk – "Min sjel tørster etter Gud, [...]; når skal jeg komme og trede frem for Guds åsyn?" (Salme 42, 3) – har verdigheten som apostroferes i Hofmos dikt snarere moderlige egenskaper. Den gammeltestamentlige krigerguden kan åpenbart ikke møte etterkrigsungdommens tørst etter menneskeverd. Her synes Hofmos samtidige erfaringer av krigen å påvirke hennes poetiske utfordring av maktforholdet mellom kvinnelig og mannlig, samtidig som det oppstår en historisk dynamikk i spillet mellom nytt og gammelt tankegods. Hofmo er ikke modernist på tross av Bibelreferansene, men på grunn av den uortodokse utnyttelsen av den bibelske retorikken. I dette konkrete tilfellet har Hofmo trolig også latt seg påvirke av Ruth Maiers diktning. Et av diktene Hofmo oversatte i Vinduet-essayet var "Til min mor":

Hvor vi venter på deg, jeg og min  
 tretthet,  
 hvor vi venter.  
 Og du kommer, mor, kommer  
 bestandig:  
 Gardinene rører seg,  
 fjern vind gjennom regn, bærer min  
 barndom,  
 lave stemmer fra gaten, pike som ler,  
 barns spinkle gråt.  
 Så blir det stille, stille,  
 og min panne er sval av din hånd.

(Ruth Maier 1942, gjendiktet av Hofmo 1948b: 129)

Det ser ut til at Hofmo henter en retorisk energi ikke bare fra det bibelske språket, men også fra arbeidet med gjendiktningen av Ruth Maiers dikt. I Hofmos egen tekst "Ungdom" finner det dermed sted et produktivt møte mellom Maiers lavmælte elegi og Davidssalmens heftighet. Tapstematikken og klagesangen

finner sin form i krysningen mellom de ulike impulsene, og den Rilke-inspirerte Maier har åpenbart tilført Hofmos dikt en dimensjon som ikke finnes innenfor det gammeltestamentlige vokabularet.

Som flere har påpekt tidligere, skriver Hofmo seg inn i en klagesangtradisjon, men i denne avhandlingen vil vi framholde at Hofmos klagesanger spenner over et vidt register. De rommer både protest og resignasjon, klage og forsoning. Når Per Thomas Andersen definerer Hofmos poetikk som en modernistisk trenodi, forstår han klagesangen som en religiøs sjanger som rommer nettopp "gudsopprøret, protest mot eksistensvilkårene, fortvilelse og oppgivelse, ja, fornektelse" (P. T. Andersen 2002: 101). Mens vi i dette kapitlet har konsentrert oss om det gammeltestamentlige tonefallet i Hofmos trenodier, skal vi i det neste belyse klagesangen ad ikke-bibelsk vei.

## Kapittel 7. Det elegiske

Und sie leitet ihn leicht durch die weite Landschaft der Klagen,  
zeigt ihm die Säulen der Tempel oder die Trümmer  
jener Burgen, von wo Klage-Fürsten das Land  
einstens weise beherrscht. Zeigt ihm die hohen  
Tränenbäume und Felder blühender Wehmut,  
(Lebendige kennen sie nur als sanftes Blattwerk);  
zeigt ihm die Tiere der Trauer, weidend, – und manchmal  
schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen fliegend durchs Aufschau'n,  
weithin das schriftliche Bild seines vereinsamten Schreis. –

Fra Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien*

Gunvor Hofmo har ved flere anledninger tilkjennegitt sin fascinasjon for Rainer Maria Rilke (1875-1926) og hans diktning. Det kunstneriske slektskapet mellom Hofmo og den østerrikske poeten kommer til uttrykk blant annet i hennes dagbok fra Paris 29. desember 1947 hvor de to koples til hverandre via en tredje kunstner: Auguste Rodin (1840-1917). Hofmo har nettopp besøkt Musée Rodin hvis skulpturer har gjort sterkt inntrykk på henne, og i dagboknotatet blir Rodins kunstverk satt i sammenheng med Rilkes dikt.

Var i Musée Rodin idag. For en fin opplevelse. Et deilig sted, det var noe så tidløst over det, parken med de nakne trærne og statuene – «Tenkeren», «Borgerne» bl.a. – det var som om våren ventet dypt inne i stillheten. Et og annet fuglefløyt skalv noen ganger, torsoene sto foran en gammel, halvt forvitret mur – en dam i midten – jeg vet ikke hvorfor men jeg måtte tenke på Rainer Maria Rilke. Det var noe ved stillheten, som var gjennomsildret av evighet, noe ved de gamle brune husene rundt omkring. Invalide-kuppelen, og så kirkeklokkeklangen av og til. Det minnet meg om Rilkes dikt – ånden i det. Ja, ånd, det var det som strømmet over en derinne i rummet – ånd, ånd ved det hardeste stoffet nesten som finnes. [...] Gang på gang må jeg tenke på Rainer Maria Rilke – de er meget beslektet disse to kunstnerne. (Vold 2000: 179-180)

For Hofmo synes møtet med Rodins kunst å fungere som katalysator for aktiveringen av litterære erfaringer, og opplevelsen av de to kunstformene poesi og skulptur virker gjensidig forsterkende på hverandre. Parklandskapet og

interiøret som her beskrives – torsoer, forvitrede murer og gamle hus – er preget av noe forstenet, ruinøst og dødt. Men midt i høsten og stillheten ligger våren latent. Gjenfødelsestanken som vi har sett formulert tidligere i dagboken (jf. forrige kapittel), kommer også til uttrykk her. Hele tablået framstilles av Hofmo som beåndet og «gjennomsildret av evighet». Denne erfaringen av noe åndelig sublimt midt i kunstens stofflighet («ånd ved det hardeste stoffet nesten som finnes»), berører åpenbart et sentralt punkt i Hofmos estetiske tenkning. Dualismen mellom åndelighet og stofflighet blir utfordret, og sågar opphevet, i kunstverket. Videre synes det å være 'ånden' som bidrar til den interaktive persepsjonen av kunstverket, og som dermed bevirker en slags identifikasjon hos betrakteren. I diktet «Over Rodins Katedral», som innleder den sene samlingen *Nabot* (1987), utdyper Hofmo hvordan hun tenker omkring Rodins estetikk:

[...]  
Disse hendene er lysets  
tvillinger  
men bygger i mørket  
Disse hendene er åndens  
tolkere  
men bygger med angstens  
stoff...

for til slutt å la en evig  
ro  
speile himmelen i dem

(Hofmo 1987: 7; 1996: 377)

Stoffet som her omtales, 'angstens stoff', er av en abstrakt karakter. Samtidig kan man lese 'stoff' helt konkret i betydning 'stein'. Slik katedralen består av stein, vil det mennesket som er paralyisert av angst, også oppleve seg som forstenet. Transporten mellom abstrakt og konkret går begge veier, men målet for denne utvekslingen synes likevel å være å oppnå «en evig ro», i katedralens tilfelle å speile en religiøs åndelighet. Men kunstverkets speiling av det himmelske kan også knyttes til en romantisk-platonsk forståelse av ånd hvor kunstnerens skapende aktivitet ses som en del av åndens selvutfoldelse.

Den 'gjennomsildring av evighet' som Hofmo Leser ut av Rodins skulpturer knytter hun altså videre til Rilkes poesi.<sup>72</sup> Det er vanskelig å lese ut av dagboknotatet ovenfor hvilket, eller hvilke, av Rilkes dikt Hofmo har i tankene. Både *Duineser Elegien* (1912-22) og *Die Sonette an Orpheus* (1922) inneholder passasjer med relevans for den ånd/stoff-problematikk som det her pekes på. Men kanskje mer sannsynlig viser Hofmo til Rilkes tidlige samling *Neue Gedichte* (1907). I en av Hofmos etterlatte arbeidspermer fra 1946/1947 finnes det avskrift av blant annet "Der Dichter" som ble publisert i nettopp *Neue Gedichte*. Det skulle tyde på at hun på dette tidspunktet kjente til også andre dikt i denne samlingen. I vår sammenheng er det interessant å konstatere at mange av tekstene i *Neue Gedichte* er ekfraser, poetiske beskrivelser av store malerier og skulpturer, en diktform som Hofmo i praksis knytter seg opp mot gjennom dagbokrefleksjonen. Like aktuelt for forståelsen av Hofmos kunstsyn er det at Rilke, samtidig som arbeidet med diktene til *Neue Gedichte*, også skrev foredrag og essays om Rodin som han arbeidet for i Paris omkring sekelskiftet. Med henvisning til Rodin hevder Rilke i et av disse essayene at 'steiner taler' på en måte som mennesker ikke er i stand til (Rilke 1975 [1902]: 159). Gamle skulpturer kommuniserer gjennom sin plastisitet.

Begrepet 'ånd' står sentralt i Hofmos kunstforståelse, enten hun henviser til Rodins steinskulpturer eller til Rilkes språkkunst, og både Hofmo og Rilke knytter altså forestillinger om kunstgjenstandenes åndelighet til deres materialitet. Spørsmålet om hvordan også diktet og språkets materiale kan bevirke en 'åndelig' kommunikasjon skal vi komme tilbake til.

## Rodins "La Pensée" – i marmor og vers

Hofmos rapport fra Musée Rodin 29. september 1947 inneholder en beskrivelse av marmorskulpturen «Tanken» («La Pensée»), hvor igjen forestillingen om

---

<sup>72</sup> Gunvor Hofmos tilsynelatende plutselige assosiasjon fra Rodin til Rilke har neppe dukket opp så umotivert som det framstilles i dagboksnotatet ovenfor; hun viser seg å være godt informert om at «Rilke en tid var sekretær hos Rodin», som hun selv skriver lenger ned i samme museumsrapport (Vold 2000: 180).

‘åndeliggjøring’ dukker opp. Vi merker oss den potensielle bevegelsen som tillegges kunstverket:

Og «Tanken», kvinnehodet som hever seg ut av stenblokken – fint formet og med et så åndeliggjort uttrykk at en tror det vil trekke seg inn i stenen igjen hvis man uroer det – akkurat som tanken gjør. Det som ikke lar seg holde fast. (Vold 2000: 180)

Man aner en dobbelthet i Hofmos beskrivelse. På den ene siden *hever* kvinnen seg fra det tyngende som steinen symboliserer. På en annen side vil hodet kunne trekke seg *tilbake*, noe som til dels også framstår som ønskelig. Kvinnen framstilles som innadvendt og distansert fra omverdenen (jf. bildevedlegg).

Rodins «Tanken» viser altså et kvinnehode meislet ut av en marmorblokk, men det gripende ved skulpturen er ikke først og fremst hodet i seg selv, men hvordan den store grove sokkelen dominerer uttrykket fullstendig og nærmest sluker det forfinede ansiktet. Den samme skulpturen er beskrevet av Rilke ved flere anledninger. I en kommentar fra 1902 framholder også Rilke det som *hever* seg, samtidig som liv projiseres inn i marmorfiguren: «*der Gedanke, dieses Stück Klarheit, Sein und Gesicht, das sich langsam aus dem schweren Schläfe des dumpf Dauernden erhebt*» (Rilke 1975 [1902]: 174). Skulpturen utstråler Væren og oppvåkning fra en ‘trykkende varighet’. Men der Rilke i den kunstfaglige betraktningen tyr til filosofiske begreper, foretar Hofmo en projeksjon av noe mer personlig karakter. Hun ser åpenbart et identifikasjonspotensial i kvinnehodet som kan «trekke seg inn i stenen igjen hvis man uroer det». Rodins framstilling av melankolikerens fangenskap kan synes å fungere som et slags speil for betrakteren.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Modellen for «La Pensée» skal være Rodins elev Camille Claudel – beskrevet som hans samarbeidspartner, muse og elsker. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth hevder at Rodin ønsket å skape et arbeide som symbolsk kunne uttrykke Camille’s melankoli og hennes nytteløse ruging over sitt kall, sin kreativitet og forholdet til sin lærer – over livet generelt og forgjengelige tings flyktighet. (1994: 38). “Tanken” er dermed blitt stående som en av Rodins mest poetiske symbolistiske skulpturer av unge kvinner. I vår sammenheng kan det være interessant å nevne at Gunnvor Hofmos venninne Ruth Maier sto modell for Gustav Vigeland våren 1942 (jf. Vold 2000: 457). Denne statuen (“Ovrrasket”) ble imidlertid først avduket i Vigelandsparken 15. august 2002.

Rodins «La Pensée» har utvilsomt virket ansporende på Hofmos kreativitet, for i samlingen *Fra en annen virkelighet* som utkom rett etter Paris-oppholdet, finner vi diktet «Over Rodins Tanken...». Vi skal se nærmere på hvordan versifikasjonen bevirker en annen type refleksjon og en annen form for bevegelighet i det poetiske uttrykket enn i prosabeskrivelsen.

Slik skimrer du fram	OOooO
av kaos og stillhet i oss,	oOooOoOo
skjelvende, underlig blek av lys,	OooOooOoO
fryktsom som et dådyr som vil flykte	OoooOooooOo
tilbake i mørket igjen ved den minste uro...	oOooOooòooOoOo
Så nær er du dypet,	OOooOo
hvit synker du igjennom oss,	OOooooOoO
tar naglene ut av korsfestede hender	oOooOooOooOo
og blindheten vekk fra de sluknede øyne,	oOooOooOooOo
rører ved nakne gjerder og forvitrede murer,	OooOoOoooOooOo
mørke bilder står stille i dugget lys –	OoOooOooOoO
og alt gjennomstråles og brister	oOOoòooOo
og blir ånd ved deg...	ooOoO

(Hofmo 1948a: 49; 1996: 57-58)

Vi gjenkjenner flere elementer fra dagboken, som «forvitrede murer», uro og ånd.<sup>74</sup> Likevel er det opplagt at diktet ikke beskriver kunstverket som sådan, men subjektets persepsjon og opplevelse av kunstverket. Den poetiske bearbeidelsen har skapt en ny form for bevegelighet i og omkring ekfrase-objektet, som om det skulle være under stadig tilblivelse. I beskrivelsen av marmorhodet, bringes dermed det opplevende subjektet i fokus for vår oppmerksomhet. Dette fenomenologiske perspektivet inntok Arne Kjell Haugen allerede i 1969 ved å peke på hvordan skulpturen har "en blekhet som 'skimrer' frem i den seende" (Haugen 1969: 116). Diktet er utformet i frie vers, men vekslingen mellom spondéer og daktyler gir en egen form for rytmisk balanse og kompositorisk ro,

---

<sup>74</sup> Slik sett gir dagboksitatet et interessant innblikk i den poetiske skapelsesprosessen, og det blir ikke mindre verdifullt med tanke på at slike arbeidsnotat i prosaform er uhyre sjeldne i dette forfatterskapet.

samtidig som enjambement og tegnsetting bidrar til et flyktig inntrykk som korresponderer med den flyktighet som formidles også tematisk.

De visuelle og tematiske strukturene i diktet antyder bevegelse i minst to ulike retninger. Første strofe er preget av letthet, oppdrift og flyktighet, samtidig som mørket er til stede som en fluktmulighet. Andre strofe tar utgangspunkt i den latente trusselen som første strofe etterlater seg: «så nær er du dypet». Dette knytter det skulpturerte kvinnehodet til tungsinn, og for diktjegets del motsvares dette av en inkorporering av objektet: «hvit synker du igjennom oss». Uten at nagler og korsfestelse er en opplagt assosiasjon til Rodins skulptur, inndrar Hofmo disse elementene i et kristus-bilde: lidelse lindres gjennom lidelse, gjennom dypet. Dermed kan vi si at én tendens i diktet retter seg nedad og innover, en annen oppad og utover. Denne dobbelheten mellom ekspansjon og kontraksjon danner en tematisk rytme i diktet som motsvares av lys- og skyggeforhold: «skimrer du fram»; «blek av lys»; «tilbake i mørket»; «hvit»; «sluknede øyne»; «mørke bilder»; «dugget lys»; «gjennomstråles». Vokabularet er kjennetegnet av spenningen mellom mørke og lys, mellom tyngde og oppdrift – eller mellom stoff og ånd, for å benytte Hofmos egen terminologi.

I tematisk forstand arbeider Hofmo, som Rodin, med 'angstens stoff'. Men der Rodin på det konkrete planet modellerer i stein, er *verset* det kunstneriske materialet poeten former sitt uttrykk i. Hun kan være opptatt av tingen og kunstgjenstandens form, farge og taktilitet, men lyrikerens stofflighet ligger ikke desto mindre i språkets rytme, prosodi og typografi. I første omgang kommer det til uttrykk typografisk gjennom enjambement og strofisk inndeling av teksten. Dynamikken i versdelingen framhever en tidsdimensjon som skulpturen (og til dels prosabeskrivelsen) mangler. Temporaliteten er et uomgjengelig grunnvilkår i diktet.

I den grad meditasjonen over kunstverket inngår i et sorgarbeide, kan man hevde at ekfrasen og det elegiske diktet er to sider av samme sak. Når Rilke i Rodin-essayet skriver om kunstgjenstanden som tilbringer sine dager i en ring av ensomhet – «der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt» (Rilke 1975 [1902]: 158) – kan man ane hvordan den melankolske



betrakteren speiler noe av sin egen tristesse i kunstverket. Når dette transformeres til lyrikk, vil den melankolske utsagnssituasjonen sette sitt preg på rytme og diksjon. I dette kapitlet skal det fokuseres på elegien som sjanger i Hofmos forfatterskap, og også her vil vi ta utgangspunkt i 1948-samlingen. Vi skal undersøke hvordan det elegiske hos Hofmo utfoldes i ulike formkonvensjoner og hvordan dette setter sitt preg på versenes stofflighet. Den ånd/stoff-problematikk som Hofmo eksplisitt har knyttet til skulpturen, får dermed en annen aktualisering i forhold til hennes egne dikt. Det materialet poeten har fått til rådighet er ikke marmor, men en mangehundreårig lyrikktradisjon som naturlig nok har nedfelt seg i Hofmos formspråk. Først og fremst skal vi i dette kapitlet peke på forbindelsen til Rilkes elegiske form og vise hvordan Hofmos plasserer seg i lyrikkhistorien som en moderne elegiker.

### Elegi vs. trenodi

Utgangspunktet for elegien er en tapssituasjon, og 'elegi' blir ofte oversatt med 'klagesang' eller 'søragesang', men det må påpekes at 'å sørge' og 'å klage' ikke uten videre kan betraktes som synonyme. I forrige kapittel så vi hvordan den gammeltestamentlige klagesangen hadde satt sine spor i Hofmos lyrikk, men uten at det falt naturlig å benevne denne formen som elegisk. I det tilfellet var det mer nærliggende å følge Per Thomas Andersen som plasserer Hofmos lyrikk i trenodiens tradisjon (P. T. Andersen 2002: 99). Trenodien var opprinnelig en koral ode sunget til minne om en død, og fra gammelt av var denne spesielle sjangeren knyttet til begravelseritualer hvor det ble framført klager og utrop. Både 'elegi' og 'trenodi' er begreper med gresk opphav, som på engelsk oversettes med henholdsvis 'lament' og 'wailing song' (jf. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*). Både trenodien og elegien springer ut av sorg, men i elegien blir tapserfaringen utgangspunkt for meditasjon og refleksjon omkring døden, gjerne utformet i en høytidelig og formell stil. Elegien består av klage, hyllest og forsoning. Det vil si at elegien, til forskjell fra trenodien og den gammeltestamentlige klagesangen, framstiller en utvikling fra uttalt sorg

henimot forsoning. Trenodien ligger på sin side 'nærmere' tapet og sorgen, og kan dermed framstå som mer spontan og kroppslig enn elegiens gjerne mer distanserte og forsonte uttrykk. Mens trenodien er assosiert med uforstilt jammer, er elegien ofte preget av en mer lavmælt diksjon. Det finnes med andre ord nyanser mellom de to diktformene med hensyn til retorikkens diksjon og styrke.

Forståelsen av elegien har endret seg opp gjennom historien, men de seremonielle konvensjonene som ble knyttet til den pastorale elegien i renessansen, har delvis fått varig innvirkning på sjangeren. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* nevner følgende forhold: prosesjon av sørgende, utstrakt bruk av repetisjoner og refreng, antifoni og konkurranse mellom stemmer, appeller og spørsmål til guder og vitner, utbrudd av sinne og kritikk, tilbud om hyllest og belønning, og litterære bilder knyttet til vann, vegetasjon, lyskilder, og emblemer for seksuell kraft hentet fra naturen beskrevet som sted for fornyelse (322). Elegien har altså ofte en erotisk komponent som trenodien mangler. Disse karakteristika vil i varierende grad prege også moderne varianter av elegien. Når det gjelder invokasjon av guder og affektive utbrudd er dette trekk som kanskje først og fremst forbindes med trenodien, men som også er en viktig bestanddel i elegien.

Distinksjonen mellom elegi og trenodi kan fra et tematisk ståsted fortone seg noe søkt i den grad elegien som sjanger kan omfatte også trenodien. I en undersøkelse av rytme og diksjon, som denne avhandlingen først og fremst er, vil imidlertid en slik nyansering være av stor betydning. Som sorguttrykk skiller elegien seg fra trenodien nettopp med hensyn til diktenes vokative karakter. Gjennomlevd og forsont sorg får et annet rytmisk-prosodisk uttrykk enn klagens spontane frustrasjon. I Hofmos forfatterskap finnes det både dempede sørgesanger såvel som ropende klagesanger, resignasjon så vel som protest. Men en hovedgrunn til at elegien er viet et eget kapittel, er at denne stemningsmodus tradisjonelt er knyttet opp mot bestemte versifikasjonsformer. De elegiske strukturene gjør seg gjeldende på ulike måter i Hofmos dikt.

## Fra versteknisk form til stemningsmodus

Den greske termen 'elegion' refererer simpelthen til versformen 'elegisk distikon'. Distikonet er en kuplett, en 2-versing, bestående av et daktylisk heksameter etterfulgt av et pentameter med en karakteristisk midtcecur.

(o) (o) (o) (o)  
OooOooOooOooOooOo

(o) (o)  
OooOooO : OooOooO

Eksempel:

Ak, under Havet, til Dybet og Albion Erin er lænket!  
Ilende, skummet og høi, drivende Skypompe liig,  
omsust af fremmede Falke, hensvæver Dæmonen over  
Erins sædglinsende Hav i Havet, den Havets Oas.

(Wergeland 1945: 59; fra "Erins Klageharpe", 1833)

Når man kaller andrelinjen pentameter selv om den har seks betoning, er det fordi den i henhold til klassiske greske versprinsipper er basert på kvantitet og ikke på aksentuering.<sup>75</sup> Likevel er det en historisk tett forbindelse mellom det heroiske heksameteret og det elegiske distikon (en forbindelse som er ivaretatt i Wergelands tekst ovenfor). Vi ser for øvrig at i distikonet gjelder heksameterets frihet med hensyn til taktfylling, det vil si at daktyler ikke er obligatoriske; tvert imot finner vi variasjon mellom trisyllabiske og bisyllabiske versføtter. Unntaket er versutgangene, og særlig andre versets kadensforhold. Den faste utgangen på pentameteret blir viktig for å markere strofegrensen så lenge distikonet er urimet. Mens heksameteret har en jevn fremadrettet og stigende bevegelse, gir

---

<sup>75</sup> En daktyl består av én lang og to korte stavelser, og to korte tilsvarer én lang, dvs. at daktylen i gresk teller 4 mora-enheter. Et daktylisk pentameter teller dermed 20 mora, og daktylen (Ooo) er likeverdig med to lange stavelser (OO), som vi altså ser forekommer midtveis i andre verset. Når dette overføres til germanske språk, håndteres sammenstøtet ved å plassere en fast halvcecur mellom de betonte stavelsene. (Jf. Lie 1967: 704)

pentameteret et inntrykk av fall, noe som delvis er forårsaket av betoningssammenstøtet, men også av ensartet (mannlig) utgang. Tradisjonelt var antikkens distika urimede, men i middelalderen ble de elegiske distika gjerne assosiert med leoninske vers som på sin side var utstyrte med rim. I nyere former kan altså rim forekomme selv om dette ikke er normen.

I *Poetikken* er det den formelle definisjonen av elegi Aristoteles forholder seg til når han skriver at «folk forbinder det å dikte med verseformen og kaller noen elegikere, andre epikere og således utdeler dikternavnet ikke etter etterligningen, men etter versemålet» (Aristoteles 1997: 26).<sup>76</sup> De greske elegikerne benyttet versemålet for epitafer, dedikasjoner, inskripsjoner, og for klager over kjærlighetslengsel og død. Fra tidlig av ble dermed det elegiske knyttet til en trist stemningsmodus. Mens 'elegion' var den greske betegnelsen for selve versemålet, kan 'elegos' oversettes med 'trist sang' og henspiller på det som ble sunget i forbindelse med dødsfall. Etter hvert kom versformen distikon til å bli assosiert med klagetemaet, og den moderne utlegningen av 'elegi' er altså 'klagesang', som dermed kan forstås som en sentral undersjanger innenfor det lyriske. Man kan sogar hevde at elegien er lyrikkens grunnform siden sorg, kjærlighetstap og død i stor grad har dominert den lyriske utsagnssituasjonen helt siden antikken.

Epitafen som gravskrift og gravtale var i den gresk-romerske tradisjonen vanligvis skrevet i elegiske distikon. I kapittel 4 så vi hvordan "Det er ingen hverdag mer" var komponert i kupletter som relaterer det til en elegisk tradisjon, uten at vi dermed skal påstå at denne amputerte formen tilfredstiller distikonets klassiske mønster. Likevel kan man med en viss rett hevde at "Gud hvis du ennå ser/ det er ingen hverdag mer" formelt sett er en avbrutt og ufullendt elegi. Det finnes flere slike amputerte elegier blant Hofmos første dikt.

---

<sup>76</sup> Timothy Steele refererer til dette som en nøkkelpassasje i *Poetikken* hvor Aristoteles framholder at det mimetiske elementet er mer karakteristisk for poesien enn dens metriske element, og han hevder videre at den moderne distinksjonen mellom vers og poesi kan spores tilbake til denne passasjen (Steele 1990: 114). Men Steele beklager den utviklingen som har skjedd, for mens antikkens idé var at poesi var noe mer enn metrum, ble den moderne tolkningen av Aristoteles at poesien burde være noe annet enn, og til og med noe som sto i motsetning til det metriske (112).

Vi skal senere i dette kapitlet se et par andre eksempler på hvordan Hofmo tar i bruk versformer som påminner om det klassiske distikonet, men først skal det vies noe plass til en yngre elegiform. Versteknisk er det nemlig ikke bare distikonet som knyttes opp mot et elegisk stemningsinnhold.

### Elegiske kvartetter

Etter at jambiske pentameter-kvartetter med rimmønsteret *abab* ble benyttet i Thomas Gray's *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751)<sup>77</sup> ble 'elegisk strofe' (elegiac stanza) eller 'elegisk kvartett' (elegiac quatrain) de populære betegnelsene på denne formen i engelsk lyrikk. Assosiasjonene mellom pentameter-kvartetten og det elegiske skal for øvrig ha dukket opp noe tidligere på 1700-tallet (jf. *The New Princeton* s. 321). I Hofmos tre første samlinger finner vi flere eksempler på denne formen, men da med den noe løsere rimsettingen *ØaØa*. Det gjelder diktene «Vinterkveld» (1946), «Ønsket» (1948), «Du må forsones» (1948), «Du lysnet» (1948), «Vasen med relieff av dansende barn» (1951), «Så står du naglet» (1951) og «Kveldssang» (1951). Pentameter-kvartetten er dessuten benyttet i diktet «Har noen rørt» i *Gjest på jorden* (1971), men ellers er det en klar konsentrasjon av elegiske kvartetter tidlig i forfatterskapet, noe som naturligvis faller sammen med at Hofmo omkring 1950 fortsatt opererte innenfor et metrisk paradigme og bare delvis var gått over til frie vers.

Uten å trekke enkle slutninger fra elegisk form til elegisk innhold (pentameter-kvartetten har da også vært knyttet til andre stemningsregistre enn det elegiske), er det interessant å konstatere at Hofmo artikulere et sorgtema i en metrisk form som historisk assosieres nettopp med det elegiske, i dette tilfellet 1700-tallets 'graveyard poetry'. Vi skal her se nærmere på «Ønsket» som innleder 1948-samlingen *Fra en annen virkelighet*. Man merker seg at den

---

<sup>77</sup> Her eksemplifisert ved strofe elleve: "Can storied urn or animated bust/ Back to its mansion call the fleeting breath?/ Can Honour's voice provoke the silent dust,/ Or Flattery soothe the dull cold ear of Death?" (Gray 1937: 93).

forsoningskonvensjonen som tradisjonelt har preget de elegiske strofene bare delvis gjør seg gjeldende i dette diktet:

Å <i>det</i> å være ingen, ingen, ingen!	oOoOoOoOoOo	Ø
Ingens skrik og ingens pine mer.	OoOoOoOoO	a
Bare være i en tidløs stillhet	OoOoOoOoOo	Ø
som denne sommernatt, da intet skjer.	oOoOoòoOoO	a
Altfor nakent brenner sinnets lengsel.	OoOoOoOoOo	Ø
Så altfor nakent: Ingen møter <i>den</i> .	oOoOoOoOoO	a
Hvorfor lyve inni denne stillhet	OoOoOoOoOo	Ø
hvis gjenferdssmerte evig går igjen.	oOoòoOoOoO	a
Nei hvorfor lyve: Alle er blitt borte	oOoOoOoOoOo	Ø
og ingen venter: Alle er gått hjem.	oOoOoOoOoO	a
Å Gud i altet. Gud i denne rikdom –	oOoOoOoOoOo	Ø
du kommer jo! og gjør meg ett med dem.	oOoòoOoOoO	a

(Hofmo 1948: 9; 1996: 43)

Diktets klage over det menneskelige tap artikuleres med stor vokativ kraft og rytmisk dynamikk. Mens tekstens imperativ er knyttet til ønsket om stillhet og selvutslettelse, motsier den retoriske energien en slik taushet. Allerede i åpningsverset spennes diksjonen høyt, med emfatisk kursivering av '*det*', treleddet epizeuxis («ingen, ingen, ingen») samt utropstegn. Den åndelige og kroppslige lengsel spilles ut mot hverandre i tekstens rytmiske struktur. Man kan kanskje hevde at elegiens sjangertypiske krav om forsoning her kommer til uttrykk gjennom tanken om at Gud vil hjelpe den sørgende til å gjenforenes med de døde. I dette tilfellet synes imidlertid bitterheten og «gjenferdssmerten» å dominere i forhold til tanken om forsoning, noe som kommer direkte til uttrykk i det retoriske spørsmålet «Hvorfor lyve».<sup>78</sup>

Vi legger merke til at selv om diktet langt på vei kan skanderes som regelrett pentameter-kvartett, brytes bevegelsen i flere av versene midtveis av cecur-liknende pauser. Siste strofe er påfallende i så henseende. Alle fire verslinjer inneholder harde tegn som kolon, punktum og utropstegn. Disse

<sup>78</sup> I Britt Andersens artikkel om det elegiske hos Hofmo, blir disse formelle og retoriske grepene i «Ønsket» ikke poengtert, og dermed blir hennes konklusjon langt mer harmonisk enn den vi kommer fram til her (B. Andersen 2002: 85).

tegnene danner en kløft vertikalt gjennom hele strofen, men dette bruddet kommer ikke til syne i skanderingen. Her spiller altså ikke alle nivåer i teksten på lag. Både den regelmessige rytmiske bevegelsen og tanken om forsoning framstår som illusorisk. Disse anfektelsene reflekteres for øvrig også i diktet selv: "hvorfør lyve: Alle er blitt borte/ og ingen venter". Presensformen i siste vers er dermed også forredersk: «du kommer jo! og gjør meg ett med dem». Sistelinjen fortøner seg som en kommando, eller som et ønske (jf. tittelen), og ikke som en beskrivelse av en forsoning som faktisk finner sted. Jeget stiller krav til denne «Gud i altet», men innenfor diktets rammer forblir det åpent hvorvidt ønsket tilfredsstilltes.

I diktet "Du må forsones" fra 1948-samlingen finner vi en eksplisitt tematisering av elegiens forsoningskrav uttrykt i selve tittelen. Også dette diktet er utformet i elegiske kvartetter med delvis samme metriske struktur som diktet ovenfor:

«Du må forsones med ditt eget hjerte,	oOoOoOoOoOo	Ø
du må forsones med din egen nød!»	oOoOoOoOoO	a
Blek himmels skyer flyr som tog i kvelden	OOoOoOoOoOo	Ø
fra ham, som skremmes av sitt hjertes død.	oOoOoooOoO	a
Han hviler ved en annens mette side	oOooooOoOoOo	Ø
og stirrer etter skyer, syk av skrekk	oOoðoOoOoO	a
for dette rummet, dette skitne vindu	oOoOoOoOoOo	Ø
for disse fremmede og fiendske ansiktstrekk.	oOoOooooOoOoo	a
Å ingen nærhet finnes, ingens varme	oOoOoOoOoOo	Ø
av menneskets klare ømhet skal du nå.	oOooOoOoOoO	a
Så løs deg sakte ut fra denne hånden	oOoOoOoOoOo	Ø
som matt av trygghet nettopp på deg lå.	oOoOoOoOoO	a
Guds røst, å evighet, å ord av klarhet,	OOoOoðoOoOo	Ø
nå flammer alt med dyp og bitter glød.	oOoOoOoOoO	a
«Du må forsones med ditt eget hjerte,	oOoOoOoOoOo	Ø
du må forsones med din egen nød.»	oOoOoOoOoO	a

(Hofmo 1948: 11-12; 1996: 44)

Diktet rammes inn av to identiske vers markert som direkte sitat: «Du må forsones med ditt eget hjerte/ du må forsones med din egen nød!». Det poetiske jeget markerer dermed distanse til dette kravet. Innledningsvis blir imperativet

stående som et fragment, mens det avslutningsvis kontekstualiseres som «Guds røst» og «ord av klarhet». Vi merker oss at utropstegnet erstattes med punktum, men også i dette diktet forblir det åpent i hvilken grad diktjeget møter kravet om forsoning. Samtidig er det igjen slående hvordan kulden som tematiseres i Hofmos dikt, formidles med stor intensitet og høy ekspressiv temperatur. Denne kontrasten mellom uttalt kulde og glødende patos danner et viktig spenningsfelt i teksten. Jeget viser til at «nå flammer alt med dyp og bitter glød», og dette uttrykker en affekt som ikke er forenlig med forsoning. I tillegg registrerer man en viss rytmisk uro forårsaket av at det jambiske mønsteret utfordres av ordenes egenprosodi som ikke vil innordne seg den binære strukturen. I enkelte vers foregår det betoningssammenstøt som fører til at pentameterets rammer sprenges.

Det interessante med diktet er at det formulerer et meta-perspektiv i forhold til sjangerens konvensjoner. «Du må forsones» kastes fram som et imperativ, men forsoningen synes urealisert innenfor diktets rammer. Tekstens to hovedstemmer (diktjegets og Guds) blir stående mot hverandre. Men nettopp i denne flerstemtheten gjenkjennes kanskje noe av den klassiske elegiens antifoni.<sup>79</sup> Gunvor Hofmos egen refleksjon omkring dette diktet fra 1958 kaster imidlertid et langt mer brutalt lys over forsoningens umulighet. "[J]eg har opphevet cirklen av fornuft. Rytmen har vendt seg. Jeg blir en bøddel av min egen definisjon. Det nærmer seg blasfemi", skriver hun om "Du må forsones" ti år etter at diktet ble publisert, det vil si på et tidspunkt hvor schizofrenien hadde rammet henne (Hofmo 1958: 62). Hofmos klagesang framstår dermed som noe mer enn et estetisk anliggende. Ikke desto mindre skriver hun seg inn i en poetisk tradisjon.

---

<sup>79</sup> Dette er nettopp hovedpoenget i Britt Andersens Hofmo-lesning. Hun tar utgangspunkt i innledningslinjen fra prosadiktet «Testamente til en evighet» (1955): «Jeg har talt med tusen struper gjennom nettene». Her blir 'struper' et nøkkelbegrep for å forstå diktenes sammensatte budskap «som et kor av stemmer [...] ikke bare preget av sorg, de er appellerende, anklagende og insisterende» (B. Andersen 2002: 79).



## Elegiske distika

Det er ikke registrert regelrette elegiske distika i Hofmos dikt. Derimot finnes det tekster hvor man kan spore reminisenser av en distika-struktur. «Blant skyggene lå jeg» (1948) er en slik tekst. Ole Karlsen har riktig nok utnevnt diktet til Hofmos eneste sonett, og hevder å gjenkjenne «den strenge sonettstrukturen med sine kvartetter og tersetter, den faste rimstrukturen, den fem-fotede versstrukturen, osv.» (Karlsen 2002a: 11). Bortsett fra at diktet består av 14 vers og at omlag halvparten av disse er 5-fotede, er det lite i dette diktet som tilfredsstiller sonettens krav. Mot Karlsens inndeling i kvartetter og tersetter kan man blant annet innvende at i originalutgaven fra 1948 fordeler diktet seg over to sider der de 4 siste versene er atskilt fra de 10 første. Selv om dette ikke nødvendigvis betyr at diktet består av to strofer, gir den typografiske oppdelingen uansett helt andre signaler enn sonettform:

Blant skyggene lå jeg og hørte brønnenes gråt.	oOooOooOoOooO	a
Og visnende trær fikk øyne som glødet i rødtrandet hån.	oOooOoOooOooOooO	a
Langt inni natten hørte jeg mødrenes skrik	OooOoOooOooO	b
og skyggene ble pyramider, reist av barnelik.	oOooOooOo / OoOoø	b
I sugende, brølende fosser kastet de blinde sin sjel	oOooOooOoOooOooO	c
og lå der sønderrevet, som Guds akilleshel.	oOoOoøooOoOoø	c
I brystne øyne stirret jeg, og dødens vind	oOoOoOoo / oOoO	d
skalv i de blodige celler, og ble mitt sinn.	OooOooOooOoO	d
Og tåken som veltet fra jordens oppløste ting	oOooOooOoOooO	e
rørte ved mine øyne, som skygge i skyggenes ring.	OoOooOooOooOooO	e
Å hold meg som vennen holder sin dødssyke vern	oOooOoOooOooO	f
som aldri skal møte sin natt, sin avgrunns stillhet igjen	oOooOooOoOoOooO	f
å møt meg som én som trekker sin båt i land	oOooOoOooOoO	g
stormslått av sjøene, jaget av hylende vann!	OøoOooOooOooO	g

(Hofmo 1948: 41-42; 1996: 54)

I motivkretsen gjenkjennes flere elegiske konvensjoner som skygge, gråt, tørke («visnende trær») og klage («mødrenes skrik»). Vi finner også en rekke vannmetaforer som «brønnenes gråt», «sugende, brølende fosser», «stormslått av sjøene» og «jaget av hylende vann». Dessuten er jegets inkorporering av døden uttrykt i vers 7 og 8: «dødens vind/ skalv i de blodige celler, og ble mitt sinn» (for øvrig samme bilde som ble benyttet i diktet «Hva vet du», jf. forrige kapittel).

Diktet avslutter med en fortvilet appell til diktets implisitte 'du': «Å hold meg som vennen holder sin dødssyke venn/ ../ å møt meg som én som trekker sin båt i land». Slike appeller tilhører også elegi-konvensjonen.

Videre fornemmes den elegiske tonen i diktets daktyliske grunnrytme. Formelt veksles det mellom heksametre og pentametre. Det er riktig nok ingen systematisk alternering mellom heksametersvers og pentametersvers slik normen er i antikkens elegiske distikon. Når linjene i Hofmos dikt grupperer seg i to og to, er det snarere på grunn av rimsetting enn av metrisk struktur. I henhold til middelalderens praksis kan man likevel si at tradisjonen åpner for rimede distikon. Et annet avvik det finnes en viss historisk tradisjon for, er at et flertall av versene hos Hofmo starter med opptakt. Kun fire vers har regelrett daktyl innledningsvis.<sup>80</sup>

For å kunne analysere «Blant skyggene lå jeg» som elegiske distika, må vi ta en rekke forbehold. Kanskje må vi innse at diktet formelt likner like lite på en elegi som en sonett. Det interessante er at diktet påminner om både sonett og elegi uten å leve opp til formkravene i noen av sjangrene. Også Ole Karlsen må medgi, med utgangspunkt i sonetten som rammeverk, at «det forferdelige og forferdende innholdet butter og sprenger mot de ytre rammer med bl.a. halvrím, varierende stavelsesantall per vers, oppløsning av den tradisjonelle vendingen mellom oktav og sestett og av den tradisjonelle rimsettinga» (Karlsen 2002a: 11). Med andre ord: unntakene fra sonettens regler er mer påfallende enn samsvarene. Og det samme gjelder med hensyn til elegiske distika.

Er «Blant skyggene lå jeg» et dikt som, fordi det har en ambivalent struktur, ikke lykkes som poetisk uttrykk? I en lesning av Rilkes «Überfliessende Himmel verschwendeter Sterne» beskriver Arne Melberg dette 'dikt til natten' som en krysning av sonett og elegi: «en dikt som inte bestämt sig för vilken av dessa poetiska grundhållningar som skall intas och som därför försöker hålla alla

---

<sup>80</sup> For eksempel er også de fleste av versene i Henrik Wergelands «Erins Klageharpe» fra 1833 karakterisert ved opptakt, noe som «muliggjør en nesten umerkelig overgang fra det ene distikon til det andre idet den fyller med språkstoff den pausen som normalt må falle mellom ett distikons monosyllabiske slutt-takt og det efterfølgendes fulltakt» (Lie 1967: 706).

riktningar öppna.» (Melberg 1998: 31). De to diktformenes karakteristika beskrives videre som henholdsvis 'sammendragende' og 'åpnende'. En liknende ubestemthet og dobbel bevegelse synes også å utspille seg i Hofmos dikt. Det er preget av en både lukkende og åpnende tendens. Men mens sonetten representerer den samlende bevegelsen hos Rilke, kan den samme virkningen i Hofmos dikt tilskrives den tette rimstrukturen. På en annen side minner daktylene om distikonets framdrift. Det er dette som er elegiens særegne åndedrett som «åpner diktens rum» – eller, som i dette tilfellet, åpenbarer diktets avgrunn.

Flere har framhevet «Blant skyggene lå jeg» som et av Hofmos beste dikt, og Per Thomas Andersen synes å knytte den poetiske kvaliteten nettopp til at jeget befinner seg på 'bristepunktet'. «Hos henne kjemper en subjektiv og ekspressiv lyrisk stemme med en religiøs overstemme – uten å finne ro, uten å finne balanse. [...] Hun er under konstant press fra de tusen stemmene som truer med å gjøre klagesangen til kakofoni og kaos.» (P. T. Andersen 2002: 108). I dette ligger det en modernistisk estetikk. Vår analyse viser at ikke bare stemmene, men også versifikasjonen befinner seg på bristepunktet. Prosodien er sårbar, men kanskje medvirker dette til at leseren blir mer årvåken og lydhør for hva som rører seg i diktet.

## Elegien mellom tradisjon og fornyelse

I elegiens historie har det foregått flere transformasjoner av sjangeren både motivisk og formelt, og i nyere tid framstår Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien* (1912-22) som et av de mest sentrale elegiske referanseverkene. Rilkes symbolistiske og filosofiske tilnærming til tradisjonen representerer en viktig utvidelse av sjangeren, og både hans rytmiske og tematiske omforming av elegien synes å ha satt sitt preg på mye av den nordiske 1900-talls poesien. Store deler av *Duineser Elegien* er skrevet som frie vers, men samtidig finnes reminisenser av distikon. På den ene siden forankrer Rilke verket i en stolt elegisk tradisjon med det betydningsmønster som allerede finnes der. På en

annen side får de metriske restene ny betydningsproduserende funksjon innenfor rammen av en 'fri' poetisk form.

Med utgangspunkt i Rilkes sjuende elegi hevder Mette Moestrup at spillet mellom elegisk metrum og øvrige rytmiske strukturer bidrar i en tematisering av temporalitet og eksistens i Rilkes verk. I en analyse som tar utgangspunkt i elegiens formelle grep, kopler hun de greske termene 'metron' og 'rheo' til to ulike interagerende tidsbegreper hos Rilke: kronometertid og 'tidsfylde', forgjengelighet og væren. Disse spenningspolene berører altså både det tematiske og det rytmisk-musikalske nivået i elegiene. I en forstand speiler og understreker rytmen det tematiske, men i like stor grad leder rytmeanalysen oppmerksomheten mot det urovekkende og spenningsfylte i teksten. Når Rilke benytter seg av antikkens distikon, ligger det et element av modernitetskritikk i dette – samtidig som behandlingen av tradisjonselementene er ny og moderne:

Når Rilke ikke blot bruger elegien motivisk, men også i metrisk regi, reaktiverer han en elegisk form, der i sin oprindelse er antik. Resterne af distichon er som ruiner fra et tempel, rester, som Duineser Elegien angiveligt forsøger at redde. Redningen er en reaktivering, der beror på interaktionen med moderne, fri form og rytmiske strukturer. Det er ikke mindst denne spænding mellem antikke og moderne formtræk, der for alvor gør Duinsers Elegien nyskabende. (Moestrup 1998: 59)

Rilkes modernisme arter seg altså delvis som et forsøk på å redde tradisjonen. Et slikt kulturelt redningsforsøk er neppe like bevisst hos Hofmo, og i hennes dikt er heller ikke restene av distikon så åpenbare. Likevel tyder hennes dagbokrefleksjoner fra Paris på at hun var oppmerksom på at den gode og høyverdige poesien – som for henne var inkarnert i Rilkes diktning – sto i en tung og nærmest skulpturell håndfast tradisjon, og at det var nettopp dette bestandige elementet som knyttet poeten til det 'åndelige'. Med hentydning til Rilkes egen motivkrets, assosierer altså både Hofmo og Moestrup Rilkes poetikk med gamle ruiner. Også versifikasjonen belyses interartielt ved å sammenliknes med tempelruinens fysiske materiale.

Selv om Gunvor Hofmo manglet den form for klassisk skolering som langt på vei er en forutsetning for en bevisst utnyttelse av antikkens versformer,

anvender også hun en kombinasjon av nytt og gammelt versmateriale i sine dikt, og trolig var det nettopp hennes fordypning i Rilkes poesi som øvet hennes øre i så måte. Et eksempel på hvordan Rilkes elegier slår inn som intertekst hos Hofmo, både formelt og innholdsmessig, finner vi i diktet «Gjenferd» fra 1971-samlingen *Gjest på jorden*:

Med meningsløs hete i nebbet svalene gjennom en vinterlig skygge en verdens frosne gate hvor du hjemsøker somrene	oOooOooOo OooOooOooOo oOoOoOo ooOooOoo
Hjemsøker somrene med gjenferdets forvirring gjenferdets klage over forgjebes liv Gravstener er byene, der navnene etterhvert blev ukjente	OooOooooOoooOo OooOoðooOoO OOooOoooOoo ooOoOoo
Denne evige klokken gjennom skumringen som vekker dine søstre opp til tolking av disse mørke tavler	OoOooOoooOoo oOoðoOoO oOooOoOoOo
som jager dine brødre uten sverd...	oOoooOoOoo
Hva, om klagen er en drikk for barnet en tung forvirring i det ukjente...	OoOooooOoOo oOoOooooOoo
Du ville kvesse sverdet ved rosenes latter men kvasset det mot disse hjemløse skygger disse dødslyse hus.	oooOoOooOooOo oOoooOoOooOo OoOooO
2.	
Denne fuglen med vinger i Guds ordløse tanke denne som tynnes av verdens lys og stiger	OoOooOooOOooOo OooOooOoOoOo
Engelen som sover ditt jordliv ved din panne skriver deg inn i det ufatteliges demring	OoooOooOoooOo OooOoooOoooOo

(Hofmo 1971: 19-20; 1996: 148-149)

Vi ser at diktet som helhet er utformet i frie vers, men kuplettene i del 2 antyder en formell tilknytning til klassiske elegiske distika. Dette fungerer som et tradisjonsstempel som forplanter seg oppover i diktet og tilfører det en ny dimensjon. Andre delens kupletter er langt fra reglementære distika, og det er vel

bare første linjen ("Denne fuglen med vinger i Guds ordløse tanke") som kan skanderes som 6-fotet, men sett i forhold til første delens u-strofiske preg, skaper det typografiske oppsettet i del 2 en nærmest uventet orden. I dette tilfellet synes det som om denne mer formstringente andredelen faktisk også akkompagnerer et forsoningstema på diktets meningsplan, her uttrykt som frigjøring fra jordlivet og åndelig gjenforening.

Igjen finner vi elegiske rekvisitter som gravsteiner, fugler og engler. Det synes å foregå en metonymisk forskyvning fra svale til gjenferd til engel innenfor diktets motivkrets. De bevingede vesener representerer alle en forbindelse mellom det jordiske og det hinsidige, mellom liv og død. Mens fuglen i del 2 knyttes til engelen, synes fuglen i del 1 å ha mer urovekkende egenskaper; svalene "hjem søker somrene med gjenferdets forvirring/ gjenferdets klage over forgjebes liv". Fuglen synes først å ha negative konnotasjoner som påminnelse om døden. Det er også i denne delen at rytmen og versifikasjonen er mest ujevn. Diktets egentlige klagesang knytter seg til denne delen. Med del 2 vender diktet seg fra klage til forsoning, og man kunne kanskje si fra elegi til hymne. Diktet skifter toneart tematisk så vel som rytmisk-prosodisk, og i denne modulasjonen trekker Hofmo veksler på tradisjonens elegiske form.

Fuglen som stiger og engelen som skriver mennesket inn i evigheten gir for øvrig klare assosiasjoner til Rilkes tiende elegi hvor det blant annet heter:

	[...], - und manchmal	... oOo
schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen fliegend durchs Aufschau,		OoOooOOooOooOo
weithin das schriftliche Bild seines vereinsamten Schreis. -		OooOooOoooOooO

Vi legger merke til at skriftmetaforen benyttes for å antyde det stoffliges tilbakekomst til en åndelig virkelighet, men trolig også for å signalisere bestandighet. Fuglen i Rilkes tiende elegi tegner «sit ensomme skrigs udstrakte skriftlige billed», som det heter i Thorkild Bjørnevigs danske gjendiktning. I Rilkes synestetiske uttrykk formidles det varige risset av fuglens klagende skrik, og grunntonen er vemod. I Hofmos dikt er det engelen som «skriver deg inn i det ufatteliges demring». Det kan være et tegn på at Hofmo vil åpne opp for en

religiøs fortolkning i større grad, men også i Rilkes elegier er engelen er en sentral figur. Rilkes engler er imidlertid skremmende – «Jeder Engel ist schrecklich» – og tilfredsstillende i liten grad en kristen symbolikk. Trolig gjør heller ikke Hofmos engler det, men i dette diktet representerer den tvetydige skikkelsen fuglen/engelen en visjonær åpenbaring av "det ufatteliges demring" og noe som likner en forbindelse mellom verden og Gud; "denne som tynges av verdens lys og stiger".

### 'Stoff', 'ånd' og arven fra Rilke

Hofmos samtidige lyrikerkollega og kritiker Erling Christie hevder i sine essays «Poesi og erkjennelse» (*Samtiden*, 1952) og «Den elegiske Rilke» (*Tendenser og profiler*, 1955) at Rainer Maria Rilke har hatt en påfallende stor innflytelse på femtitallets poesi. Rilkes *Duineser Elegien* kan bare sidestilles med Eliots *The Waste Land* og Pounds *Cantos* når det gjelder betydningen for 1900-tallets poetiske utvikling. Christie sikter ikke bare til den europeiske modernisme-tradisjonen generelt, men også til en egen skandinavisk Rilke-interesse i årene omkring andre verdenskrig. I den forbindelse er det ikke ny-romantikeren Rilke som har fått sin renesanse, men modernisten, forfatteren av *Duineser Elegien*, framholder Christie. *Duineser Elegien* er det diktverk som, sammen med *The Waste Land* og *Cantos*, sterkest har «influert tidens estetiske idealer – og man kunne tilføye: filosofiske og religiøse tenkning» (Christie 1952: 163). For Christie er Rilkes verk modernistisk først og fremst fordi det tematiserer det moderne menneskets åndsforlatthet. Rilkes elegier leses som en klage over kulturens krise og forfall.

Christie framholder at Rilke fortolker moderniteten gjennom elegienes formidling av «vissheten om den tapte harmoni». Det harmoniserende prosjektet hos Rilke knytter Christie til «lengselen tilbake til det nære». Og nettopp her skiller Rilke seg fra Eliot: «Rilkes mystikk er en tingenes, materiens mystikk, fremmed for tanken om en transcendent vilje i universet» (Christie 1952: 167). I dette perspektivet får både klagesangen og religiøsiteten en ny dimensjon. Den

moderne elegien handler mer om stoff enn om ånd. Samtidig søkes en åndelighet i det tinglige. I niende elegi heter det:

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, *ihm*  
kannst du nicht großtun mit herrlich Erfültem; im Weltall,  
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig  
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,  
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.  
Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest  
bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.  
Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,  
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt,  
dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding -, und jenseits  
selig der Geige entgeht. [...]

(Rilke 1998 [1922]: 663)

Tingene er det vi jordiske har å stille opp med overfor den åndelige verden. Ved å 'si fram tingene' er vi på hjemmebane. Dette kan også virke lindrende i møte med den uforståelige døden og de skrekkelige engler. «Vis ham, hvor lykkelig tingen kan være, så skyldfri vor egen,/ hvordan selv den klagende sorg beslutter sig rent til form,/ tjener som ting, eller dør i en ting», heter det i Bjørnvigs versjon (Rilke 1982: 83).

Arne Melberg har påpekt det paradoksale i at Rilkes entusiasme for billedkunstens 'tingblivning' og 'saklighet' synes å resultere i poetisk abstraksjon (Melberg 1998: 19). Figuren forflyttes til det indre og usynlige. Men abstraksjonen foregår bare i én forstand, for i det poetiske språket finner Rilke fram til en annen form for saklighet representert ved rytmen. Det er rytmen, tematisert som åndedrett, som blir Rilkes medium der han kan figurere et indre rom, hevder Melberg som beskriver Rilkes poetikk nettopp ut fra termene 'rom' og 'rytme'. Rilke ønsker å tilegne seg noe av bildets materialitet, men språket som sådan har verken farger eller plastisitet, og poeten må derfor «*lyssna* etter figuren» (Melberg 1998: 22). Eller som Anne-Lisa Nilsen skriver i sitt essay om *Duineser Elegien*: «tingene bringes til å synge» (Nilsen [Amadou] 1956: 399). Sammenhengen mellom ekfrasen og elegien som vi antydte innledningsvis i dette kapitlet, framstår klarere i et slikt perspektiv.



Elegien består av klage, hyllest og forsoning. Disse tre aspektene er til stede i varierende grad i Hofmos dikt. I et dikt som "Over Rodins Tanken" aner man at kunstgjenstanden inngår i et forsoningsprosjekt, en slags gjenkjennelsens lindring. Likevel framstår ikke Hofmo som estetiserende i samme grad som Rilke. Rilke har et uttalt metaperspektiv og en filosoferende distanse til sin diktning, noe som i mindre grad preger Hofmos lyrikk. Her kan man slutte seg til Arne Kjell Haugen som understreker at «det estetiske stadium aldri er veis ende hos Gunvor Hofmo. Ensomheten, hjemløsheten og lidelsen i verden lar seg aldri restløst forvandle til skjønnhet» (Haugen 1969: 117). Mens det er noe villet over Rilkes ensomhetsprosjekt, skrives Hofmos dikt ut fra bitter og dyrekjøpt erfaring. Hun koketterer ikke med døden.

Det faktum at Hofmo skriver seg inn i en jødisk-kristen diskurs, slik vi særlig så eksempler på i forrige kapittel, knytter henne i visse henseende sterkere til T. S. Eliots ny-idealisme enn til Rilkes estetisme. Det finnes enkelte dikt i Hofmos produksjon som bærer et umiskjennelig eliotsk preg også med hensyn til poetisk diksjon, som f.eks. "Hold deg til veven" (1954) og "Men ennå livet" (1955), men disse tekstene er i fåtall, og sammenliknet med samtidige kolleger som Paal Brekke og Erling Christie, synes Eliot å ha hatt relativt liten betydning for Hofmos poetikk. I den grad et eliotsk tonefall gjør seg gjeldende i hennes dikt, har påvirkningen trolig skjedd indirekte via Brekke og andre nordiske arvtakere. Hofmos forakt for det "ytre originalitetsjageri" blant de svenske førtitalistene (jf. Vold 2000: 210), kan forklare hvorfor denne type poetisk diksjon aldri slo igjennom i hennes dikt. Heller ikke noen rendyrket imagisme i Ezra Pounds ånd fikk definere Hofmos poetikk, selv om dette endret seg noe fra 1970 tallet av. (Dette vil vi komme tilbake til i kapittel 9.) Generelt synes Hofmo å ha orientert seg mot den tyskspråklige litteraturen i langt større grad enn mot den anglo-amerikanske.

For Hofmos vedkommende har Rainer Maria Rilkes diktning, slik hun fikk den formidlet av Ruth Maier tidlig på 1940-tallet, vært en uomgjengelig inspirasjonskilde. Det både Hofmo og Rilke særlig har til felles, er en utpreget vokativ energi. «Stimmen, Stimmen. Höre mein Herz, wie sonst nur/ Heilige

hörten», formaner Rilke (1998 [1922]: 631). «Hvem skulle vi gråte med,/ hvem skulle vi hyle mot/ vi som er gjennomhullet av død?», lyder Hofmos nærmest retoriske spørsmål (1948: 24; 1996: 49). Apostrofen er deres typiske utsagnsmodus. Selv om både Rilke og Hofmo har vært opptatt av visuelle kunstformer, skriver de først og fremst en poesi for øret, og den poetiske framførelsen skjer derfor på temporalitetens premisser. Vi skal avslutte dette kapitlet ved å sitere diktet som bærer tittelen "Rilke", hentet fra Hofmos ellefte diktsamling *Det er sent* (1978). Her er det nettopp tiden som framstår som den dominerende anskuelsesform.

Hvem spør etter fiolinen  
i ensomhetens natt  
og hvem er dens evige nabo  
Hvem stiger fra de mørke  
floder  
der ansikter stirrer  
og glir forbi  
glir forbi  
som fisker i dypet.

Engene mørkner av  
kvellsøde vinder  
der sorgen er uret  
som tikker  
inntil det stanser  
en natt.  
Og engelen  
legger sine lepper  
på rummets kulisser  
og fløyter  
forvandling

(Hofmo 1978: 31; 1996: 290)

Man kan hevde at Hofmo her har samlet elegiens og sorgens idé i følgende bilde: "uret/ som tikker/ inntil det stanser/ en natt". Og det er ikke uvesentlig at versifikasjonen, det vil her si enjambementet, i påfallende grad haler ut diktets tid og så å si utsetter døden. Det elegiske samler med andre ord opp i seg både dødens rytme og livets rytme. Slik blir diktet en troverdig klage over det forgjengelige.

## Kapittel 8. Prosadiktet

When our language becomes abstract, then the  
prose poem helps to balance that abstraction, [...].

Robert Bly

Mens elegien kan defineres som lyrikkens urform, plasserer prosadiktet seg – både strukturelt og historisk – i sjangerens randsone. Med sin manglende versifikasjonsstruktur er prosadiktet den diktform som formelt synes å befinne seg lengst vekk fra lyrikkens sanglig-orale grunnmodus, og som dermed også signaliserer størst grad av frisetting i forhold til sjangerens tradisjonsbånd. I et diakront perspektiv kan man betrakte prosadiktet som en konsekvens av den 'prosaisering' av det litterære feltet som har funnet sted i moderniteten. Når Mikhail Bakhtin hevder at i "de epoker som domineres av romanen, blir alle de øvrige genrene i større eller mindre grad 'romanisert'" (Bakhtin 1991 [1941]: 127), er dette et utsagn som på særlig synlig vis angår prosadiktet. Først og fremst arter romaniseringen av det lyriske seg som en dialektisk omgåelse av definisjoner og kategoriseringer i henhold til én enkelt sjangers normer. Prosadiktet har vekslende vært beskrevet positivt som *både* prosa og lyrikk, og negativt som *verken* prosa *eller* lyrikk – eller, som Lars Nylander skriver i *Prosadikt och modernitet*; prosadiktet er en litterær form som framstår "som ett underligt varken – och" (Nylander 1990: 19). Typografien, den rette høyremargen, er bare ett symptom på dette 'verken – og'. Prosadiktet som format hevdes å kunne tilby en større diskursiv åpenhet og et bredere repertoar for litterær jeg-gestaltning enn det versifiserte diktet. I dette kapitlet skal vi drøfte i hvilken grad, og eventuelt på hvilken måte, prosadiktet faktisk representerer en uttrykksmessig forskjell i Hofmos lyriske forfatterskap.

## Lyrisk avbrudd

Prosadiktene utgjør ingen stor andel av Gunvor Hofmos totale produksjon. Likevel er forekomsten av denne tvetydige sjangeren iøynefallende i et forfatterskap som så klart er innskrevet i det lyriske. I de 20 samlingene som ble utgitt i forfatterens levetid, finner vi i alt 22 prosadikt; ett i *Fra en annen virkelighet* (1948), ett i *I en våkenatt* (1954), fem i *Testamente til en evighet* (1955), hele fjorten i *Gjest på jorden* (1971) og ett i *Hva fanger natten* (1976). Senere i forfatterskapet blir ikke denne formen lenger benyttet.<sup>81</sup> En tilsvarende trend viser seg i *Etterlatte dikt* (1997) hvor det finnes elleve prosadikt. Blant de aller tidligste upubliserte diktene fra perioden 1937-1940 finnes to prosaskisser skrevet under pseudonymet Nike, men sjangerbestemmelsen er her usikker; som nevnt i kapittel 5, arter disse tekstene seg som noveller eller brokker av større fortellinger. Blant tekstene skrevet i perioden 1945-50 finnes det fem prosadikt, i «Rød bok I» fra tidlig 1970-tall finnes fire. Fra midten av 1970-tallet finnes ikke et eneste eksemplar. Forekomsten av prosadikt toppe seg altså i tiden rundt utgivelsesbruddet som følger med Hofmos sykehusinnleggelse, og bildet er noenlunde det samme enten man konsentrerer seg om de offisielle utgivelsene eller de etterlatte diktene. Den mest betydelige forskjellen synes å være at de etterlatte diktene viser at Hofmo eksperimenterte med prosadiktet allerede før debuten. Hovedtyngden av prosadikt tilhører likevel den offisielle produksjonen, og det er påfallende hvordan denne diktformen markerer det store avbruddet i forfatterskapet. I den sammenheng er det interessant å registrere at det også finnes en rekke

---

<sup>81</sup> Henning Howlid Wærp regner også aforismene i *Det er sent* (1978) som et prosadikt og kommer dermed opp i 23 prosadikt totalt i Hofmos 20 offisielle samlinger (H. H. Wærp 2002: 159/167). Ved videre å innlemme det meste av prosalyriske skisser som Vold har gjengitt i *Mørkets sangerske*, samt prosadiktene i *Etterlatte dikt*, kan Wærp konkludere med at Hofmo har skrevet hele 66 prosadikt. I den foreliggende studien vil vi imidlertid konsentrere oss om de offisielle utgivelsene hvor det framgår tydelig at prosadiktene er ment å inngå, og forstås, i en lyrisk kontekst.

prosalyriske fragmenter i Hofmos etterlatte protokoll skrevet under sykdomsperioden i 1955.<sup>82</sup>

Sammenlikner man de fjorten prosadiktene i 1971-samlingen *Gjest på jorden* med de fem i 1955-samlingen *Testamente til en evighet*, finner man store uttrykksmessige forskjeller. Tekstene i *Testamente til en evighet* er sterkt jeg-fokuserte, den poetiske stemmen insisterende, og bildespråket er assosiativt krevende med et hallusinatorisk preg. Fire av de fem prosadiktene i denne samlingen innleder med «Jeg»: «Jeg hører vinteren nærme seg» (fra diktet med samme tittel); «Jeg har skrevet over mitt liv med ny skrift» («Tjeneren»); «Jeg har møtt min mørke skygge» («Jeg kjenner ingen dommer lenger»). I titteldiktet «Testamente til en evighet» som avslutter 1955-samlingen heter det:

Jeg har talt med tusen struper gjennom nettene – høsten  
bærer gavene tilbake til meg som Eieren – Den Fremmede Gud  
som vil ha mer.

Og jeg sier: Her er mitt liv, forvandlet til en usynlig  
offerplass.

Auksjonen hvor rottene piper under publikums ben.  
Mine bilder til høystbydende: Ham selv.

[...]

Jeg skriver mitt testamente til en stumhet i høsten som  
har åpnet seg, og venter med stadig tettere kraft, en frekk  
pågåenhet jeg må stille.

Og jeg sier:

Du skal ha min levende sjel inntil deg i skumringen,  
dine tomme træs søster, din forakts tvillingbror, du skal ha  
min stemme over dine grener i en sult, næret av grenseløst Syn.  
Du skal ha meg som menneske blant mennesker med sin ånds  
sverd kløvende deg, helende deg, velsignende deg.

Ved dødens ytterste – og det er løgn –, jeg anerkjenner  
ingen død, har ingen død. Jeg er.

(Hofmo 1955: 53-55; 1996: 1939-140)

“Testamente til en evighet” er Hofmos siste offisielle tekst før hun for alvor trekker seg tilbake i den lukkede institusjonens ‘eksil’.<sup>83</sup> I dette utdraget

---

<sup>82</sup> De såkalte “Fragmenter av stor protokoll” er gjengitt i *Mørkets sangerske* (Vold 2000: 335-397). Omstendighetene omkring protokollen som inneholder tidligere upubliserte dikt av Hofmo, omtales senere i den biografiske skissen (Vold 2000: 538 ff.).

artikuleres en prekær identitetsproblematikk som på et metapoetisk nivå også involverer diktningens og kunstens betingelser: "Jeg har talt med tusen struper gjennom nettene"; "Jeg skriver mitt testamente til en stumhet i høsten som har åpnet seg"; "Mine bilder til høstbydende: Ham selv". Jeget forholder seg til en Gud som krever store offer. Samtidig glir tekstens jeginstans og gudsinstans over i hverandre. I den intense besvergelsen av jeget – "Jeg er" – klinger den gammeltestamentlige definisjon av Jahve med.<sup>84</sup> Selv om det er vanskelig å se bort fra de biografiske kjensgjerninger, peker nettopp slike trekk mot en språklig stofflighet som forankrer dette prosadiktet i en teksttradisjon. I tillegg til den bibelske referansen utnyttes her også symbolistisk-ekspresjonistiske konvensjoner. Aposiopesen (–) iscenesetter ekspressive kunstpauser, fortelser, hos den poetiske stemmen. Vi legger særlig merke til hvordan siste avsnitt utmerker seg med sine abrupte setningsemner. Fra den ekspresjonistiske stilen kjenner vi også igjen variasjonene i fraselengde, for ikke å snakke om variasjoner i avsnittsomfang, som kan sies å motsvare diktets strofiske variasjoner.

Seksten år senere, i *Gjest på jorden*, finner man i Hofmos prosadikt et mer dempet affektnivå og et mer tilbaketrukket lyrisk subjekt, samtidig som tekstene er blitt mer tingorienterte og meditative. De fjorten prosadiktene er generelt også blitt noe kortere og uten inndeling i avsnitt. I 1971-samlingen består hele del III av prosadikt, og formen dominerer dermed totaluttrykket på en helt annen måte enn i 1955. I den nye samlingen finnes titler som "Regnvær", "En kråke som flyr" og "Bøker". I "Furuen", som er den siste teksten i samlingen, kommer dessuten en underfundig humor til uttrykk, noe man har sett lite til tidligere i forfatterskapet:

De nakne bjerkene er meget motebevisste og dessuten renslige,  
vasker de nakne kroppene i regn og sne. Mens furuen derimot,  
outsideren, står inni bjerkeklyngen med sine grønnskimlede

---

<sup>83</sup> Psykiater Svein Haugsgjerd hevder at Gunvor Hofmo "etter innleggelsen i 1955 bestemte seg for å bære asyloppholdet som en form for askese og dermed gjøre sin egen person til et levende monument over den døde venninnen. [...] hun gjorde asyllet til den innkranse og innhegnende rammen som hun søkte, men ikke fant i relasjon til et annet menneske" (Haugsgjerd 2002: 222).

<sup>84</sup> Se 2. Mosebok, 3. 14: «Da sa Gud til Moses: 'Jeg er den jeg er. Slik skal du svare israelittene: *Jeg Er har sendt meg til dere*'.»

klær som den sover i også om nettene, både vinter og sommer,  
og er ikke til å formå å kle av seg.<sup>85</sup>

(Hofmo 1971: 62; 1996: 169)

Teksten består av to perioder som danner en enkel antitetisk motsetning mellom de to tresortene bjørk og furu. Det finnes ikke noe manifest jeg. Blikkpunktet er anonymisert. Ikke desto mindre formidler teksten en sympati med furuen som trærnes outsider, den ene blant de mange. Det nye ved Hofmos uttrykk er likevel at den ytre visjonen dominerer i forhold til den indre.

Dreiningen fra det jeg-orienterte mot det omverden-orienterte diktet gjelder 1971-samlingen og det senere forfatterskapet generelt, og er ikke bare et prosalyrisk anliggende. I det neste kapitlet skal vi se hvordan denne visuelle vendingen setter sitt preg på de imagistiske kortdiktene. Spørsmålet reiser seg da om prosadiktet har noe eget sjangermessig etos. Er det for Hofmo likegyldig om diktet er versifisert eller ikke, eller kan prosadiktet gi andre signaler enn en versifisert diktform? Har formatet betydning for framstillingen av sjangersubjektet? Innenfor denne avhandlingens rammer blir det særlig interessant å undersøke hvilken rolle denne mellomsjangeren har spilt for Hofmos lyriske utvikling. Hva kan det ikke-versifiserte diktet fortelle om versifikasjonens betydning i dette forfatterskapet? At rytmiske mønstre i høy grad også preger prosadiktene, skal vi etter hvert belyse ved å analysere "Et drømt brev" fra *I en våkenatt* (1954). Vi stiller oss spørsmålet om det virkelig er slik at dette diktet, som prosadikt, introduserer "en annen tone enn før" (H. H. Wærp 2002: 160), eller om det vi oppfatter som en egen prosalyrisk diksjon, i realiteten handler mest om leserkonvensjoner og sjangerforventninger. Før vi forsøker å besvare dette spørsmålet gjennom en rytmisk-retorisk analyse, må prosadiktet som sådan plasseres i en bredere sjangerhistorisk kontekst.

---

<sup>85</sup> Mens samlingene fra 1950-tallet setter opp prosadiktene med jevn høyremarg, finner vi ikke den samme snorrette margen i 1971-samlingen, men det er likevel ingen tvil om at det er et prosaoppsett vi har med å gjøre. I *Samlede dikt* (1996) er margen på 1970-tallstekstene harmonisert med de eldste utgivelsene, og Henning Howlid Wærp kan opplyse om at det var Bokklubbens designer som jevnet ut høyremargen «for å få det til å se penere ut» (Wærp 2001: 38).

## Ny form eller konvensjoner satt ut av spill?

Til tross for det prosamessige ytre, er prosadiktets karakteristika i mange henseende sammenfallende med det vi oppfatter som lyrikkens kjennetegn. I *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* heter det om 'the prose poem':

Its principal characteristics are those that would insure unity even in brevity and poetic quality even without the line breaks of free verse: high patterning, rhythmic and figural repetition, sustained intensity, and compactness. (977)

Den poetiske konsentrasjonen og den språklige stiliseringen knytter prosadiktet til en lyrisk utsagnsmodus. Prosadiktet blir ikke desto mindre definert som en «kontroversiell hybrid» mellom poesi og prosa. Selve betegnelsen 'prosadikt' eller 'prosalyrikk' oppfattes langt på vei som et oksymoron, og historisk har denne legeringen mellom prosa og lyrikk av mange også vært ansett som en naturstridig uttrykksform. Men for å ta stilling til spørsmålet om hvordan noe kan være både prosa og lyrikk samtidig, tvinges man til å avklare hva som egentlig ligger i begrepene 'prosa' og 'lyrikk'. Med andre ord: I hvilken forstand er prosadiktet prosa og i hvilken forstand er det lyrikk?

Hvor vidt prosadiktet er en egen sjanger, er det delte oppfatninger om. Fenomenet oppsto som en sjangerkritikk, og prosadiktet må derfor langt på vei forstås som en antisjanger. Lars Nylander karakteriserer prosadiktet som et 'estetisk grensefenomen', snarere enn som en egen (ny) sjanger, men han opererer likevel med en sjangertypologi når han skiller mellom det *approksimativt lyriske* prosadiktet og det *approksimativt episke* prosadiktet. Det er den tilnærmelsesvis *lyriske* varianten som best svarer til "den innebörd termen prosadikt haft sedan slutet av 1800-talet, då poesi blivit synonymt med lyrisk kortdikt, och det är också denna prosadikt som haft störst betydelse för den modernistiska poesins framväxt" (Nylander 1990: 19). Det er denne formen som dermed også har vært en viktig katalysator for utbredelsen av det frie verset.



Når den moderne varianten av prosadiktet gjerne tilbakeføres til Charles Baudelaire, er det blant annet fordi formen hos han kan tolkes som et symptom på det modne 1800-tallets stadig mer ambivalente, for ikke å si anstrengte, forhold til romantikken. Baudelaire's prosadikt var en reaksjon mot 1800-tallets arbeidsdeling mellom det følsomme og det rasjonelle språket, mellom det poetiske og det prosaiske, og særlig disse sjangrenes normer for jeg-gestaltning. At prosadiktet først oppstår som et fransk fenomen, har trolig sin årsak i at det i Frankrike var en særlig sterk segregering mellom vers og prosa, slik at prosadiktet der fikk en viktig brobyggende funksjon (Scott 1991 [1976]: 350). Prosadiktet bidro til å myke opp de sjangermessige skillelinjene både gjennom en prosaisering av det poetiske og en poetisering av det prosaiske. For Baudelaire fikk prosadiktet en radikal tvetydig karakter av poesi og anti-poesi på samme tid, hevder Nylander som ser 1800-tallets radikale prosadikt i følgende idéhistoriske perspektiv:

Strävan att i prosadikten förena en lyrisk och en analytisk, anti-lyrisk princip sammanföll med strävan att å ena sidan vidmakthålla romantikens radikala utmaning av prosans instrumentella rationalitet, å andra sidan bryta upp den romantiska lyrikens metafysiska ideal och dess iscenesättning av ett transcendentalt poetisk jag. Denna ambivalens avspeglas i den tidiga modernismen, som dels etableras i manifest opposition mot tidens borgerliga kultur, dels utvecklar en ambivalent hållning gentemot den romantiska traditionen. (Nylander 1990: 445-446)

Men radikaliteten som preget prosadiktene til Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont og Mallarmé, var ikke like framtrødende i den skandinaviske symbolismen. Da Sigbjørn Obstfelder tok i bruk prosadiktet på 1890-tallet, var sjangeren nærmest blitt mote innad i symbolistiske og impresjonistiske kunstnerkretser i Europa. For August Strindberg, Ola Hansson, Johannes Jørgensen og Sigbjørn Obstfelder fungerte prosadiktet som en medierende form mellom et lyrisk og episk prinsipp, og formatet havnet således i en sjangermessig mellomstilling i forhold til de øvrige sjangrene i deres forfatterskap, hevder Nylander. For Obstfelder ga ikke desto mindre prosadiktets diskursive og sjangermessige åpenhet en mulighet til å integrere elementer fra samtlige etablerte sjangre og skape en romanmessig form

av fortettet totalsjanger (Nylander 1990: 350). Oppløsningen av sjangergrenser var for Obstfelder motivert ut fra et behov for å frigjøre seg fra litteraturens konvensjonelle sjangersubjekt, hvilket hos ham innebar at utsigelsen tenderte mot å få en sterk dramatisk funksjon. Med Kristevas begrepsapparat tolker Nylander dette som et dynamisk «subjekt-i-tilblivelse», dvs. et sjangersubjekt som stadig skifter posisjon og som ikke kan identifiseres og bindes (Nylander 1990: 351). Obstfelders utforskning av prosadiktet fikk konsekvenser for både hans versdiktning og hans prosa. I Norge var det imidlertid ikke mange som arvet Obstfelders sans for prosadiktet. Man har konstatert at formen har “levd en skyggetilværelse” i norsk litteratur (Refsum 2000: 279). Det var først i 1966, med Jan Erik Volds *fra rom til rom Sad & Crazy*, at det ble publisert en selvstendig samling med prosadikt i Norge.

Det er altså først fra slutten av sekstitallet at prosadiktet for alvor slår gjennom som sjanger, eller estetisk fenomen, i Norge. Hofmos første prosadikt fra 1940- og 50-tallet tilhører med andre ord formens skyggeperiode i norsk lyrikk. Når det er sagt, er det kanskje nettopp disse enkelttilfellene fra tiden før formatet for alvor har satt seg, som litteraturhistorisk er de mest interessante eksemplarene. Det å skrive prosadikt på 1960-, 70- og 80-tallet var langt fra like provokatorisk som å skrive prosadikt umiddelbart etter andre verdenskrig, for ikke å si på Obstfelders eller Baudelaires tid. Det modernistiske prosadiktet, slik vi kjenner det fra Baudelaires dager, ble til å begynne med oppfattet som en revolusjonær sjanger både estetisk og politisk. Slik oppleves blandingssjangeren neppe i dag.

Ju mindre normativt bestämd poesin har blivit under 1900-talet, desto mer har de modernistiska principerna förlorat i radikalitet. Det är i detta avseende man kan säga att litteraturens frigörelse från normativa bestämmningar inneburit en form av ideologisk avväpning. (Nylander 1990: 454)

Andregenerasjonsprosadiktere som Ponge og Michaux lot bevisst være å gi sine tekster noen sjangermerkelapp fordi, som Marit Grøtta påpeker, det å navngi en tekstform ville innebære en kastrasjon av tekstens innovative potensialer. Mens

begrepet prosadikt for Baudelaire og Mallarmé ble oppfattet som et oksymoron, blir det for senere prosadiktforfattere en ellipse, en lakune (Grøtta 1998: 110). I senere tid har altså prosadiktet mistet mye av sitt opprinnelige subversive potensiale. I vår tid er det en tendens til at diktere betrakter prosadiktet som en tilnærmet umarkert form, et minimalistisk uttrykk rensset for alt overflødig (Bly 1986; H. H. Wærp 2001: 35).

Man kan skille mellom ulike typer prosadikt slik Robert Bly gjør, hvor fabelen, den korte historien, regnes som den eldste typen. Dernest anses Rimbauds heftige og kaotiske 'illuminasjoner' (*Illuminations*, 1886) som en annen type prosadikt, mens Bly selv bekjenner seg til det enkle og saklige objektdiktet, eller tingdiktet, som en tredje type (Bly 1986: 199). Som vi ser, er ikke disse variantene ahistoriske kategorier, men må forstås i et diakront perspektiv. Likevel framhever både Bly og Wærp tingdiktet, eller det visuelle omverdendiktet, som det egentlige og ideelle prosadiktet. Men å hevde at prosadiktets "mood is calm" (Bly 1986: 202), er neppe et fruktbart utgangspunkt for tilnærmingen til Hofmos tidlige prosadikt. Prosadiktene i *Testamente til en evighet* (1955) har nok mer til felles med Rimbauds, og for den saks skyld Obstfelders, heftige, visjonære og drømmepregede tekster enn med Ponges saksorienterte format. Når vi vurderer Hofmos 1970-tallstekster opp mot 1950-tallstekstene, er det altså svært vanskelig å gi noe entydig svar på hva prosadiktet egentlig representerte for Hofmo og hennes litterære samtid.

## Anmelderne og prosadiktet

Det frie verset har fått relativt mye oppmerksomhet i framstillinger av den lyriske modernismens historie. Prosadiktet har derimot ofte blitt oversett, selv om denne mellomsjangeren har vært viktig for framveksten av både modernistisk poesi og modernistisk prosa. Prosadiktets utvikling kan ses som en del av den generelle bevegelsen i retning av frie vers, men mens det frie verset ble møtt av til dels høylydte diskusjoner blant kritikere og forskere, ble prosadiktet omgitt av «en påtaglig tystnad» (Nylander 1990: 261). Denne

tausheten forklares ut fra vanskelighetene med å avgrense prosadiktet som sjanger. Det finnes en dobbelhet i sjangerbegrepet som innebærer at vi får to fortolkningskoder å forholde oss til. Dette fortolkningsproblemet ble imidlertid fra starten av gjerne løst ved at man formelt plasserte prosadiktet i prosakategorien, mens det poetiske ble lagt til et innholds nivå (Nylander 1990: 262). Dermed unngikk prosadiktet å bli vurdert etter strenge lyriske formkonvensjoner, mens de frie versene på sin side virket mer provoserende fordi de fortsatt påberopte seg en lyrisk identitet også typografisk sett.

Når man studerer mottakelsen av Hofmos prosadikt i 1955 og 1971, er det lite som tyder på at anmelderne vurderte prosadiktene som vesentlig annerledes enn de versifiserte frie diktene i disse samlingene, i alle fall når det gjelder 1955-samlingen. *Testamente til en evighet* ble i sin helhet vurdert som vanskelig, utilgjengelig og privat; vers eller ikke-vers så ut til å spille en underordnet betydning. Bildespråket framsto som like ugjennomtrengelig i stort sett alle tekstene. Det var få som spesifikt kommenterte prosadiktene. En av de få positivt innstilte, Niels Christian Brøgger, trekker imidlertid en linje fra Obstfelder til Hofmo, og gir visse hint om at en obstfeldersk påvirkning kan ha vært betydningsfull for forfatterskapets formelle modning:

Det er vel liten tvil om at Gunvor Hofmo er metafysiker, på en måte som i hennes beste øyeblikk kan minne om Sigbjørn Obstfelder. Den kosmiske mystikk i «Liv» og «Sletten» [novelletter] klinger gjennom et enkelt lite prosadikt som «Testamente til en evighet». Hos en lyriker av Gunvor Hofmos type er det vanskelig å tale om utvikling eller vekst, mens man derimot hele tiden kan merke en fruktbar formforandring. (*Nationen* 03.12.55)

Dette er det nærmeste vi kommer noen sjanger-refleksjon blant anmelderene av 55-samlingen, men det er interessant at Brøgger trekker fram novellettene til Obstfelder, som altså er lengre prosastykker, og ikke hans «dikt i prosa» som i format bedre tilsvarer Hofmos prosadikt. I 1968, da Hofmos (foreløpig) *Samlede dikt* utkommer, gjentar Knut Ødegård i *Vårt Land* sammenhengen mellom Hofmo og Obstfelder: «[Hofmos] mørke og suggestive billedverden minner kanskje aller mest om en Sigbjørn Obstfelders prosadikt» (29.11.68). Både Brøgger og Ødegård

antyder en intertekstuell relasjon mellom Hofmo og Obstfelder, og at Hofmo har lært seg prosadiktets form av Obstfelder. Dette blir oppfattet som et kvalitetstrekk snarere enn som formelt anarki.

Kritikere laget sjelden noe oppstyr omkring prosadiktet som sådan, men etter Hofmos «comeback» skriver Tore Myrvold en lengre kronikk i *Morgenbladet* hvor han ser tilbake på Hofmos forfatterskap så langt, og der beskriver Myrvold prosadiktet som lyrisk formoppløsning i sin ytterste konsekvens: I *Testamente til en evighet* «er til og med også det modernistiske formsprog avløst av en prosalyrikk, hvor de stadige utbrudd og ekstatiske rop fortsetter som endelige konklusjoner» (24.01.72). Dette var altså Myrvolds dom over prosadiktene i 1955-samlingen, men han ser ut til å være ganske alene om å knytte den modernistiske bruddestetikken til en prosaiseringstendens.

Mens ord som «kosmisk mystikk», «mørk og suggestiv bildeverden» og «ekstatiske rop» ble knyttet til Hofmos første prosadikt, er det helt andre beskrivelser som tas fram i forbindelse med 1971-samlingen. I 1971 blir dessuten prosadiktformen lagt merke til i langt større grad enn i 1955. Så å si alle anmelderne kommenterer prosadiktene spesielt, og de blir gjennomgående vurdert som mer tilgjengelige og åpne enn de øvrige diktene. I prosadiktet har Hofmo funnet fram til et enklere språk, heter det. Men selv om språket oppfattes som enklere, er sjangeren som sådan tydeligvis vanskelig å få grep om. Det kommer til uttrykk gjennom anmeldernes varierte terminologi. Mange bruker begrepet «prosadikt», eventuelt «prosalyrikk», slik Myrvold gjør. Paal Brække presiserer at det dreier seg om «korte prosadikt» (*Dagbladet* 24.09.71), mens Otlu Alsvik beskriver tekstene som «enkel prosalyrikk» (*Drammens Tidende* 27.11.71). Haakon Holme Nancke benytter den adjektiviske varianten og beskriver prosadiktene som «prosalyriske tekster» (*Arbeideravisa* 11.10.71). Små nyanseforskjeller til tross; alle de ovennevnte synes å legge vekt på det lyriske. Men det finnes også dem som først og fremst forstår prosadiktene som prosa. Den anmelderen som går lengst i å tolke tekstene som prosa, er Martin Nag i VG: «Gunvor Hofmo [...] avslutter den nye samlingen med en rekke konkret-presise

kortprosattekster [...] – dette er en gjennomlidd, utkrystallisert poetisk prosa» (22.09.71).

Anmeldernes avvikende sjangerbenevnelse illustrerer prosadiktets tvetydige posisjon i forhold til det prosamessige på den ene siden og det lyriske på den andre, det vil også si i forhold til det episk-narrative som en tekstlig framstillingsmodus og det meditative som en annen. Denne dobbelheten gjør grenseoppgangen til novellen vanskelig. Det er interessant å legge merke til at Hofmos aller tidligste prosadikt har et klart narrativt preg. «Kollektivmennesket» fra 1948-samlingen *Fra en annen virkelighet* kan leses som et slags fortettet epos over 1900-tallets historie:

[...] Med besk ømhet bar han de røde flaggene sammen med de andre og sang: Opp alle jordens bundne trelle! Navnløs smerte steg i ham ved møtet med dem som nøden hadde merket, og han kjente i hjelpeløs klossethet at han var ikke én, men alle.

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

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

Se, han står i sitt øde univers, umenneskelig alene, med smaken av seg selv i halsen, i en dyp stillhet av oppløsning. [...]

(Hofmo 1948: 36)

Selv om man i teksten finner en subjektiv konsentrasjon og en lyrisk reflekterende holdning, framstår «Kollektivmennesket» som en stilisert og fortettet fortelling om masse mennesket og politikk i det forrige århundre. Dette prosadiktet er for øvrig det eneste i Hofmos tidlige fase (blant de publiserte tekstene, vel å merke) som ikke har et manifest «jeg» som fokus i framstillingen. Fortellingen og den narrative struktureringen er også dominerende i det tidlige prosadiktet «Bålet» fra de etterlatte ungdomstekstene (1937-1940), som nærmest

er for en novelle å regne (Hofmo 1997: 21).<sup>86</sup> Spenningen mellom det narrative forløpet og det lyriske her og nå er et av prosadiktets mest interessante paradokser.

«Et drømt brev» (1954), som vi skal analysere mer nærgående i dette kapitlet, tilhører Hofmos symbolistisk-ekspresjonistiske fase, men er verken blant de mest jeg-fokuserte eller ting-orienterte av Hofmos prosadikt. Her kombineres det narrative og det kontemplative på en sjangermessig interessant måte. For å belyse versifikasjonens egenart i Hofmos forfatterskap, vil det i det følgende først og fremst være prosadiktets rytmiske og retoriske framdrift som skal stå i fokus for vår oppmerksomhet.

### Analyse av prosarytme

I streng forstand hører ikke prosadiktet med sin arbitrære linjedeling hjemme i en versifikasjonsstudie. Prosadiktet mangler det Jørgen Fafner kaller 'optisk artikulering' eller 'optisk stilisering' (Fafner 2000: 465). Men selv om rytme og frasering i prosadiktet ikke stiliseres optisk, er det liten tvil om at det finnes rytmiske mønstre også her. Mye tyder på at i prosalyrikken overtar tekstlige enheter som setninger og avsnitt deler av versets og strofens estetiske funksjon. Erling Aadland hevder at det vil være mulig å demonstrere

at de estetiske tilleggsbetydninger verset gir lyrikken, i prosalyrikken er erstattet av tilsvarende tilleggsbetydninger knyttet til den prosalyriske periode, enten denne opptrer som setning, som formelt utskilt og betydningsbærende avsnitt, eller som en kombinasjon av disse to. (Aadland 1998: 35)

Selv om Aadland på denne måten forsøker å innlemme prosadiktet i en versbasert lyrikkdefinisjon («Lyrikkens spesifikke minimumstrekk: verset»),<sup>87</sup> er

---

<sup>86</sup> Hvor vidt en tekst skal kategoriseres som novelle eller prosadikt vil i enkelte tilfeller kunne diskuteres. Når det gjelder tekstene som ble publisert i Hofmos diktsamlinger, tilsier konteksten at man har med prosadikt å gjøre, og dermed blir den lyriske koden en sentral tolkningsnøkkel. De etterlatte «prosadiktene»/ «prosaskissene» vil ha en mer usikker sjangeridentitet.

<sup>87</sup> Aadland gir følgende definisjon av lyrikk: «Lyrikk er diktekunst hvor verset er et estetisk særtrekk, og hvor verken narrative eller dramatiske aspekter overordnes det lyriske språkets

det ikke sikkert at man uten videre kan anvende lyrikkanalysens metodikk på prosadiktet. Nettopp fordi verset som sådan blir problematisert som konstituerende for sjangeren, tilsier prosadiktets sjangermessige mellomposisjon at man må hente metodiske grep både fra lyrikkanalysen og prosaanalysen. Men nettopp dette metodeproblemet genererer en utforskende tilnærming til fenomenet som kan være en fordel snarere enn en ulempe.

Rytmeanalyse har tradisjonelt en sterkere posisjon innenfor diktfortolkning enn i prosalesninger. Likevel kan det her være nærliggende å supplere med terminologi fra prosanalysens domene. I Norden er Marianne Nordman blant dem som har gått mest empirisk til verks i sine studier av prosarytme. I «Rytm i prosa» går hun systematisk gjennom ulike katagorier som spiller en rolle for prosarytmens del. Nordman konsentrerer seg om det språklig-stilistiske, og hun opererer med følgende rytmekategorier: avsnitt (stycken), perioder (meningar), setninger (satser), fraser, referenter, tema (i tekstlingvistisk betydning), aksentforhold og stilistiske virkemidler av ulike slag. I likhet med Richard Cureton poengterer hun at opplevelsen av rytme er «multidimensionell» (Nordman 1999: 173), og at prosarytme kan gripes an fra et mangfold av innfallsvinkler, men framhever at betydningsnivået ofte spiller en mer dominerende rolle i prosarytmen enn i poesien. Rytmen kommer som en konsekvens av meningsoppbygning og setningsstruktur. Den praktiske analysen viser imidlertid at til tross for den uttalt multidimensjonelle rytmeforståelsen, underlegger Nordman, i likhet med Cureton, disse komponentene en metrisk dikotomisering og kvantifiserende tenkemåte som tidvis kan virke som en avsporing med hensyn til forståelsen av teksten. Rytme analyseres ganske enkelt som en veksling mellom langt og kort, og som variasjon mellom betont og ubetont.<sup>88</sup>

---

utfoldelse gjennom vers, eller gjennom syntaktiske og typografiske midler som erstatter verset» (Aadland 1998: 35).

<sup>88</sup> Også Mattias Hansson har vært inne på det problematiske ved Nordmans hovedsakelig kvantitative metode, og hevder at hun av og til havner i «den strukturalistiska fällan» (Hansson 1999: 111).



Til tross for metodens strukturalistiske slagside, vil jeg likevel slutte meg til Nordmans ambisjoner om å belyse prosarytmen ut fra flere tekstlige nivåer. Avsnittsomfang og fraselengde vil spille en viktig rolle i min analyse, men prosarytmen vil i tillegg bli beskrevet ut fra den tradisjonelle retorikkens terminologi. I denne sammenheng støtter jeg meg blant annet på Rudolf Rydstedts studie av rytmisk kunstprosa, som er basert på klassisk retorisk tenkning i større grad enn på moderne (tekst)lingvistikk. Dette er et nærliggende valg siden rytmisk kunstprosa "är barn av den antika retoriken" (Rydstedt 1998: 291). Med utgangspunkt i Aristoteles, Cicero og Quintilian vil derfor *periode* og *kolon* bli sentrale begreper i prosaanalysen. Det vi oppfatter som prosarytme, er gjerne fraser og setninger som danner sekvenser av periodiske og versartede fortetninger.

Perioder og kola er de fundamentale størrelser i Aristoteles' utlegning av talens stil, slik vi gjenfinner den i *Retorikken*. Der defineres periode (*periodos*) som «et udsagn, der i sig selv har såvel begyndelse som afslutning og af et letoverskueligt omfang» (Aristoteles 1996: 218). En periode kan være enkel eller være inndelt i kola, dvs. i mindre fraser, men også den sammensatte periode skal det være lett å uttale i ett åndedrag. Aristoteles setter følgende krav til en god og balansert stil:

Både om kola og perioder gælder det, at de hverken må være for afstumpede eller for lange. Er de meget korte, kan de ofte bringe tilhøreren ud af balance. Når han bæres fremad mod det mål, han i sit indre fornemmer som den endelige grænse, og så bliver holdt tilbage, fordi taleren holder op, kan det sletikke undgås, at han så at sige taber balancen, fordi han løber panden mod en mur. Er de omvendt for lange, lader de tilhøreren bag sig, ligesom de der først får vendt et stykke uden for den fastlagte grænse lader deres medspadserende kammerater bag sig (24). (Aristoteles 1996: 219)

Vi legger merke til at balanse er viktig i fraseringen, og dermed av stor betydning for det rytmiske forløpet. Aristoteles fører sammen spørsmålet om periodisk struktur i diskusjonen av talerytme, og i den forbindelse skisseres visse normative retningslinjer:

Stilens formelle struktur må hverken være metrisk eller urytmisk; det første virker utroværdigt, – man har indtrykket af noget kunstigt, – og samtidigt distraherende på tilhøreren. Det får ham nemlig til at lytte efter, hvornår den samme figur kommer igen, [...]. Det urytmiske er ubegrænset, men stilen bør være afgrænset, blot ikke bestemt af et versemål. Det ubegrænsede er både ubehageligt og u-erkendeligt. Alting er bestemt ved tal, og det tal, som bestemmer stilens struktur, er rytmen, hvoraf metrene er udsnit. [...] Derfor skal talen være rytmisk, men ikke metrisk; ellers ville den blive til vers. Men rytmen må ikke være altfor nøjagtig, hvad man opnår ved kun at gennemføre den til en vis grad. (Aristoteles 1996: 216).

Variasjon framstår som ønskelig, og man opererer altså ikke med faste metra i en velformet tale. For den senere retoriker Cicero, derimot, spiller periodens kadensforhold en viktig rolle. I middelalderens latinske kunstprosa ble periodenes siste stavelser stilisert og harmonisert i forhold til hverandre, slik at man faktisk opererte med et sett metra for å markere periodeslutt. Rester av slike faste kadenser finner vi også i moderne kunstprosa.

I denne avhandlingen har vi allerede applisert deler av den klassiske retorikken på analysene av Hofmos versifiserte dikt, men i dette kapitlets analyse av prosarytme vil frasen bli enda mer framtrødende fordi ikke bare metriske men også optiske stiliseringsmåter langt på vei er fraværende. Videre vil interpunksjonen være av stor betydning for den rytmiske analysen. På samme måte som pausen og linjedelingen er fundamental i versifiserte tekster, vil interpunksjonen være en vesentlig markør av leddgrenser i prosaen. Den fungerer langt på vei som en kompensasjon for manglende optisk deling.

«Jeg skrev til deg....»

Før vi kommer med forslag til en fraseanalyse av «Et drømt brev», skal vi presentere diktet i sin helhet. I originalutgavens format strekker teksten seg over to boksider og framtrer visuelt som to tilnærmet kvadratiske tekstblokker sentrert på hver sin side. Linjelengden er opprinnelig noe kortere (7-10 ord) enn i vårt sitat nedenfor (11-17 ord) og i *Samlede dikt* (9-16 ord per linje). Slike typografiske forskjeller kan være av en viss persepsjonsmessig betydning, i den forstand at leserens blikk må skifte fokus med kortere eller lengre mellomrom,

men prinsipielt vil ikke dette ha noen konsekvenser for vår analyse nedenfor. Av praktiske hensyn nummereres perioder (P) og avsnitt (A), og for enkelhets skyld settes periodegrensene ved store skilletegn som punktum, spørsmålstejn og utropstejn.

[AI; P1:] Jeg skrev til deg, og jeg tenkte at det er meget lenge siden jeg sto i en gate som skumret i sår forventning over skitten sne, mens bestemor kastet ned en appelsin fra vinduet som en ikke klarte å skrelle med sine stivfrosne fingre. [P2:] Og jeg skrev til deg, du kjenner meg jo, du vet jo at denne forferdelige stillheten ikke er min, å den kommer langt borte fra der gamle folk er blitt fostre igjen, og sitter sammenkrøpet i navnløs lukkethet. [P3:] Og jeg skrev til deg, at ansikt til ansikt med tornekroner og kors må jeg smile, ansikt til ansikt med klare, formfullendte symboler for lidelse og død må jeg smile, for alle de formløse tingene som sprenget seg selv i en tåke av uforløst smerte, de er uten kors og uten tornekrone. [P4:] Men kanskje er de salighet, universets salighet, uten øyne, uten form og liv.

[AII; P5] Jeg skrev til deg, at om du kommer eller ikke, er likegyldig. [P6:] Hvor lenge er man et barn som venter i skumringsgaten på at et vindu skal åpne seg? [P7:] Hvor lenge kan man stå og stirre på et slikt lysende vindu? [P8:] Til slutt går man bort i kroken, bort i mørket, der grådige hender venter, der slibrige lepper smiler i mett trygghet, og når man kommer derifra igjen, vil man vaske seg, men i hva? [P9:] For ens venns ansikt ser en ikke lenger i det sluknede vinduet, ens eneste venns ansikt er som forskremt sus av tomhet over nattkold sten, og en tenker at «i andre verdner, i andre verdner!»

[AIII; P10:] For ditt ansikt ser jeg ikke lenger, men en hinne av sorg står foran meg, og legger jeg en hånd på den, kjenner jeg den skjelve, som om den var et fuglehjerte som snart måtte breste.

(Hofmo 1954: 40-41; 1996: 112)

Frasen «Jeg skrev til deg» danner utgangspunkt for en syntaktisk-semantisk rytme som får en sammenbindende funksjon i teksten, men som også gir en egen realistisk gjengivelse av jegets affektive investering. Jegets monologiske enetale retter seg til et tekstlig 'du' som vekslende omtales i andrepersonsform og i

tredjepersonsform som "vennen".<sup>89</sup> De anafore gjentakelsene på periodenivå knytter seg til tre hovedmotiver: det skrivende jeget, vennens fraværende ansikt, og lengselen, det siste uttrykt i spørsmålsform: hvor lenge må man vente? Retorisk har diktet en latent dialogisk struktur, fra 'jeg' til 'du', som synes å være en del av dets rytmiske grunnvilkår.

«Et drømt brev» består av ti perioder utskilt med store skilletegn, og disse er fordelt over tre avsnitt i stadig minkende format (AI: 147 ord; AII: 109 ord; AIII: 36 ord). Innledningsavsnittet markerer seg som det mest massive med sine relativt lange perioder (P1: 44 ord; P2: 38 ord; P3: 52 ord; P4: 13 ord). Vi ser imidlertid at avslutningsperioden i første avsnitt er betydelig kortere enn de tre innledende. Denne følges opp av tre korte perioder i neste avsnitt (P5: 12 ord; P6: 16 ord; P7: 12 ord). Dernest følger to lengre perioder (P8: 34 ord; P9: 35 ord), og til slutt siste avsnitt som består av kun én periode (P10: 36 ord). Tekstens periodiske struktur fortettes midtveis, for så å løse seg noe opp avslutningsvis.

Vi skal i det følgende analysere periodene enkeltvis for å få en bedre forståelse av den interne fraseringen. Et viktig særtrekk ved prosadiktet er som nevnt mangelen på optisk stilisering, men for å tydeliggjøre den rytmiske artikuleringen som allerede finnes i teksten, er det likevel naturlig å se for seg en mulig versifisert variant, om ikke annet som en tydeliggjørende visualisering av den rytmiske frasering som allerede finnes i teksten. Versdelingen nedenfor er ikke et forsøk på å oppheve prosadiktets prosadimensjon, men skal fungere som en notasjonsmetode for å visualisere fraselengder, proporsjoner og relativ tetthet. I tillegg anvendes følgende tegn for å markere leddenes status og relasjoner i forhold til hverandre (jeg følger her en justert versjon av Rudolf Rydsteds notasjonsmåte):

// ... markerer sideordnede setningsledd.

---

<sup>89</sup> Jan Erik Vold nevner at Hofmo sent i september 1954 vil endre diktsamlingens tittel fra *I en våkenatt* til *Spørsmål til en død*, men det var for sent til at forlaget kunne gjøre noe med det (Vold 2000: 523). "Spørsmål til en død" er tittelen på "et av de klareste Ruth Maier-rettede diktene i boka", skriver Vold, og det synes som om "Et drømt brev" også relaterer seg til toposet 'spørsmål til en død'.

- / ... markerer underordnede setningsledd.
- ' ... markerer leddgrense under setningsnivå.
- <> ... markerer viktig retorisk vendepunkt.

At vi i denne sammenhengen baserer frasedelingen på ulike setningsledd, må forstås i forlengelsen av Aristoteles' drøfting av prosarytmens kola. Det må presiseres at frasedelingen nedenfor ikke pretenderer å være deskriptiv, men er uttrykk for en subjektiv tolkning av teksten. Kommatering, relativpronomen og preposisjoner fungerer riktig nok som signaler for frasering og leddgruppering, men i enkelte tilfeller vil fraser som syntaktisk henger sammen bli splittet av hensyn til uttrykksmessig klarhet og rytmisk balanse. Det er først og fremst lesningens pauser som markeres gjennom den optiske stiliseringen nedenfor.

P1: Jeg skrev til deg, //	oOoo
og jeg tenkte /	ooOo
at det er meget lenge siden /	oooOoOoòo
jeg sto i en gate /	oOooOo
som skumret '	oOo
i sår forventning over skitten sne, //	oOoOoooOoO
<> mens bestemor kastet ned en appelsin fra vinduet /	oOooooOoooOoOoo
som en ikke klarte å skrelle '	ooOoOooOo
med sine stivfrosne fingre. //	oooOooOo

Den første perioden er den nest lengste i diktet, bestående av 44 ord og 68 stavelser. Innledningsvis er meningsenhetene og de rytmiske grupperingene likevel lett fattbare siden perioden er porsjonert ut i leddsetninger og preposisjonsledd som markerer relativt klare frasegrupper. Man er sågar fristet til å legge inn en kataleksliknende pause etter første frase; «Jeg skrev til deg, og jeg tenkte»: oOoo[O]ooOo. Vi ser imidlertid at den språklige tettheten og framdriften øker midtveis og skaper en viss baktung frasering internt i perioden. Det siste preposisjonsleddet er valgt utskilt på grunn av det semantisk sentrale ordet «stivfrosne», men også for å forberede kadensen og skape en viss balanse og symmetri i periodens totale bevegelse. Perioden ender i en klassisk *cursus planus*, eller jevnt sluttfall; "stivfrosne fingre": OooOo.

Neste periode er syntaktisk beslektet med den første:

P2: Og jeg skrev til deg, //	ooOoo
du kjenner meg jo, //	oOooo
du vet jo /	oOo
at denne forferdelige stillheten ikke er min, //	oOooOooooOooOooO
å den kommer langt borte fra /	OooooOOoo
der gamle folk er blitt fostre igjen, //	oOoOooOoooo
og sitter sammenkrøpet ‘	oooOoòo
i navnløs lukkethet. //	oOoOoo

Den andre perioden (38 ord, 59 stavelser) er polysyndetisk bundet sammen med den første gjennom konjunksjonen «Og». Innledningsordene «jeg skrev til deg» blir dessuten tatt opp igjen fra forrige periode som en anafor gjentakelse. Andre og tredje frase er bundet sammen ved symploke («du kjenner meg jo, du vet jo»). Den versartede fortetningen er sterkest innledningsvis, for så å gå over i lengre og varierte buer midtveis. Disse forholdene er koherensskapende og bidrar til en viss dynamisk fremadrettethet. Den fremadrettede bevegelsen beror også på periodens lengde og utsettelsen av kadensen "navnløs lukkethet", hvor daktylen og jamben fra forrige periodes sluttfall har byttet rekkefølge.

Enda mer påfallende er den prolongielle utsettelsen i tredje periode, som er tekstens lengste med sine 52 ord og 84 stavelser:

P3: Og jeg skrev til deg, //	ooOoo
at ansikt til ansikt med tornekroner og kors ‘	oOooOooOooooO
må jeg smile, //	ooOo
ansikt til ansikt med klare, formfullendte symboler for lidelse	OooOooOoOoòooOooOoo
og død ‘	oO
må jeg smile, //	ooOo
<> for alle de formløse tingene /	oOooOooOoo
som sprengte seg selv i en tåke av uforløst smerte, //	oOooOooOooOooOo
de er uten kors ‘	ooOoO
og uten tornekrone. //	oOoOoòo

Det samme sideordnede mønster gjentar seg i tredje periode gjennom anaforen «Og jeg skrev til deg». Fortsettelsen har en kiastisk struktur knyttet til motivet «tornekroner og kors»: «ansikt til ansikt med tornekroner og kors» <—> «uten kors og uten tornekrone». Innenfor denne omsluttende strukturen (abba) finnes en presisering av de omvendte leddene, først blir «tornekroner og kors» presisert som «klare, formfullendte symboler for lidelse og død». Dette har sin antitese i

«alle de formløse tingene som sprengte seg selv i en tåke av uforløst smerte», altså det som er «uten kors og tornekrone». Her finner vi en balansert sammenstilling og kontrastering av ledd som danner en symmetrisk setningsstruktur. På et stavelsesrytmisk nivå registrerer vi at det i denne perioden finnes flere fraser med en jevn daktylisk gangart som gir visse elegiske konnotasjoner. Når det gjelder epiforen knyttet til verbalfrasen «må jeg smile» internt i den første halvdel, kan man diskutere om denne bør skilles ut som egen frase i forhold til den leddsetningen den er en del av. Verbalfrasens baktunge plassering innebærer imidlertid et visst emfatisk trykk som ytterligere forsterkes av den epifore gjentakelsen, og det er derfor i dette tilfellet gode grunner til å markere visuelt at «må jeg smile» er en egen fraseringsenhet.<sup>90</sup>

Etter tredje periode, som utmerker seg med betydelige variasjoner i de interne fraselengdene, og som må kunne tolkes som tekstens foreløpige klimaks, går teksten over i en fase med kortere periodedannelser. Den anafore strukturen knyttet til «jeg skrev», som har preget teksten så langt, brytes tilsynelatende, men det vi har skilt ut som P4 er ingen periode i egentlig forstand; den må snarere forstås som en avrunding av forrige periode:

P4: <> Men kanskje er de salighet, ‘	oOoooOoo
universets salighet, ‘	ooOoOoo
uten øyne, ‘	OoOo
uten form og liv. //	OoOoO

Som leddsetning har den fjerde perioden altså ikke samme selvstendige struktur som de tre innledende periodene. Både «men» og «og» har riktig nok samme status som sideordnede konjunksjoner, men i de to foregående periodene fungerte «Og» først og fremst stilistisk, og var grammatisk overflødig, mens denne perioden er reelt forbundet med den forrige i den forstand at «de» her peker tilbake på «formløse tingene» i tredje periode, og P4 må dermed forstås som en forlengelse av P3. Når den likevel er utskilt som egen periode gjennom

---

<sup>90</sup> Jeg er ikke alene om en slik interpretasjon. Ragnhild Vannebos resitasjon av «Et drømt brev» i Magnar Åms oratorium «Ømhetens tre» (basert på tekster av Gunvor Hofmo), markerer en klar pause foran «må», ledsaget av et senket toneleie (jf. Åm 2000).

harde skilletegn, får den en emfatisk karakter. Det insisterende preget forsterkes gjennom interne gjentakelsesstrukturer, som epizeuxis med innskutt mellomledd («salighet, universets salighet»), samt en anafor gjentakelse avslutningsvis «uten øyne, uten form og liv».

P5: Jeg skrev til deg, //	oOoo
<> at om du kommer eller ikke, /	oooOoooOo
er likegyldig. //	oOoòo

Andre avsnitt gjenopptar innledningsfrasen fra de tre første periodene i første avsnitt. Dette befester anaforens rolle som rytmisk dominant i teksten. Men her trer jegets relasjon til duet inn i en annen modus. Mens første avsnitt var preget av fortrolighet og tilnærming, bringer femte periode inn et element av tilbaketrekning og bitter anklage. Den avviste vil komme den avvisende i forkjøpet ved å bagatellisere fraværet («om du kommer eller ikke, er likegyldig»). Denne tilbaketrekningen følges av to retoriske spørsmål:

P6: Hvor lenge er man et barn /	oOoOooO
som venter i skumringsgaten ‘	oOooOoòo
på at et vindu åpner seg? //	oooOoOoo

Den bitre tonen forsterkes, og samtidig tydeliggøres analogien mellom det ensomme barnet og det skrivende jegets savn. Fortiden og barndommen aktualiseres i skrivesituasjonen. Dette understrekes av presensformen. Tekstens apostrofiske grunnstruktur er ikke lenger så åpenbar. Man kan ane en forsiktig vending bort fra du’et, og denne tendensen forsterkes i de tre påfølgende periodene.

P7: Hvor lenge kan man stå og stirre ‘	oOoooOoOo
på et slikt lysende vindu? //	ooOOooOo

Sjuende periode inngår i en anafor forbindelse med foregående periode («Hvor lenge»), og er en parallell omskrivning og retorisk intensivering av denne. Neste



periode introduserer derimot et stilistisk brudd i teksten gjennom et annet vokabular og et klarere narrativt preg:

P8: Til slutt går man bort i kroken, ‘	oOooOoOo
bort i mørket, /	OoOo
der grådige hender venter, /	oOooOoOo
der slibrige lepper smiler i mett trygghet, //	oOooOoOooOOo
<> og når man kommer derifra igjen, /	oooOoOoOoo
vil man vaske seg, /	ooOoo
men i hva? //	ooO

Tidsadverbialet «Til slutt» markerer et narrativt forløp, men realistiske normer for kronologi og kausalitet synes for øvrig å være opphevet i denne teksten. I denne perioden er tempusformen presens, men på hvilket tidsplan de mørke erfaringene egentlig hører hjemme, er uklart. Rytmen skapes av identiske gjentakelser på ordnivået («bort i kroken, bort i mørket») og syntaktiske parallellføringer av anafor karakter («der grådige hender venter, der slibrige lepper smiler»). For øvrig kan man avlese en semantisk rytme i teksten knyttet til skamfølelsen som følger det kroppslige og psykiske overgrepet, og dens antitese: renselsen (“vil man vaske seg”). Men dette ønsket om å slette ut skammen forblir kun en hypotetisk mulighet.

P9: For ens venns ansikt ‘	ooOOo
ser en ikke lenger i det sluknede vinduet, //	OoooOooooOooOoo
ens eneste venns ansikt ‘	oOooOOo
er som forskremt sus av tomhet over nattkold sten, //	oooOOoOooooOòO
<> og en tenker /	ooOo
at «i andre verdner, ‘	ooOoOo
i andre verdner!» //	oOoOo

Ulike tidsplan (fortid, nåtid, framtid) og ulike karakterer (du, vennen, bestemor, m.fl.) infiltreres i hverandre. Her ser vi at ansiktet i vinduet ikke er bestemors, men «ens venns ansikt». Det hypotetiske botemidlet for savnet blir skilt ut og understreket gjennom både anførselstegn og identisk gjentakelse: «i andre verdener, i andre verdener’». Gjennom konjunksjonen “For” settes skammen i forbindelse med vennens fravær; og forlattheten og sviket understrekes ved at

vennen nå omtales i tredje person og ikke lenger fungerer som jegets samtalepartner, heller ikke som imaginær sådan. Tapets definitive karakter artikuleres prosodisk gjennom en rekke spondéer, betoningssammenstøt ("ens venns ansikt", "forskremt sus", "nattkold sten").

I siste periode vender man tilbake til en apostrofisk henvendelsesmodus:

P10: For ditt ansikt ‘	ooOo
ser jeg ikke lenger, //	OoooOo
<> men en hinne av sorg står foran meg, //	ooOooOoOoo
og legger jeg en hånd på den, /	oOoooOoo
kjenner jeg den skjelve, ‘	OoooOo
som om den var et fuglehjerte /	oOoOoOoo
som snart måtte breste. //	oOooOo

Teksten ender i en sår enetale der jeget står tilbake uten illusjoner om å nå fram til sitt «du». Den tiende og siste perioden er tildelt et eget avsnitt, men tekstbindingen i forhold til forrige periode og forrige avsnitt er sterk gjennom gjentakelsen av frasen «For ditt ansikt ser jeg ikke lenger», som er en mer personlig omskrivning av «For ens venns ansikt ser en ikke lenger». Denne modulasjonen bringer oss tettere på jeg-du-relasjonen, men nærheten er bare av retorisk karakter. Det bildet av vennens ansikt som forsøkes fastholdt, skjuler seg bak «en hinne av sorg». Ingen besvergende gjentakelser kan endre det faktum at det er fraværet som er tekstens vilkår.

### Møte mellom skrift og tale

Vi har i analysen ovenfor skilt perioder og fraser fra hverandre som om de skulle være strofer og vers i et dikt, men det er ikke dermed antydning at prosaformatet er mindreverdige, utilstrekkelig eller utydelig i forhold til versifiserte dikt. Prosasignalet er viktig i seg selv, og i dette tilfellet kan vi anta at formatet er valgt helt bevisst. I «Et drømt brev» er det nemlig innholdsmessige faktorer som på særlig vis signaliserer prosa. Tittelen peker på brevskrivning som motiv, og dermed angis brevformen som en sentral tolkningsnøkkel til forståelsen av teksten. Man kan anta at teksten på et visst nivå simulerer brevet som sjanger.

Gjennom motivet som presenteres allerede i tittelen, gir «Et drømt brev» et metapoetisk hint om et skriftlig uttrykk, men prosadiktet som sjanger kan også sies å ha denne skriftligheten i seg som sin uttrykksmodus. Brevet er en skriftlig selvrepresentasjon, og på en beslektet måte er også prosadiktet knyttet til skriften. I et slikt perspektiv er prosaformen altså motivert ut fra innholdsmessige faktorer.

På en annen side skriver Hofmos tekst seg opp mot et lyrisk ideal. Den har et drømmepreget fortettet bildespråk, og er sterkt stilisert rytmisk og retorisk. Sjangersubjektet framstår som relativt enhetlig, og tonen holdes i en poetisk høystil. En dramatisert stemme antyder, gjennom tiltalen til du'et, også muligheten for et dialogisk nærvær. En del av de øvrige retoriske grepene, som en rekke ekspressive gjentakelsesfigurer, er også med på å illudere stemmens nærvær. Mens skrivesituasjonen er henlagt til fortiden ("jeg skrev til deg"), finner talesituasjonen sted i et lyrisk nå. Det pekes på at den skriftlige henvendelsen ikke nådde fram, og derfor appelleres det for siste gang gjennom den lyriske tiltalen: "du kjenner meg jo, du vet jo at denne forferdelige stillheten ikke er min". Det kan dermed se ut som om prosadiktets sjangermessige tvetydighet i «Et drømt brev» er utnyttet for å problematisere både forholdet mellom fortid og nåtid, og mellom skriftlighet og muntlighet. I dette tilfellet er prosadiktet ikke bare et møte mellom poesi og prosa, men også mellom tale og skrift. Prosaformen inngår altså som en del av tekstens motiv og tema, men snarere enn å oppheve brevet og diktets tradisjonelle sjangernormer, utnyttes begge typer henvendelsesstrukturer for å gi en enfatisk betoning av subjektets lengsel, både som skrivende og som talende jeg.

Vi har forsøkt å si noe om forholdet mellom stemme og skrift, og mellom det lyriske og det prosaiske, i "Et drømt brev" (1954). Men spørsmålet reiser seg i hvilken grad vi ut fra denne analysen kan generalisere på vegne av alle Hofmos prosadikt? Er det riktig å tolke prosadiktet inn i en særlig skriftlighetskode så lenge dobbeltheten mellom tale og skrift jo også finnes i det versifiserte diktet? Kan man forstå det hofmoske prosadikt generelt som en skriftmessig utforsking av lyrikksjangerens konvensjoner? Den formoverskridende radikaliteten er

neppe det mest påfallende ved Hofmos prosadikt, så hvilken rolle spiller da denne mellomsjangeren i Hofmos forfatterskap?

### Prosa som diskursivt fristed?

Henning Howlid Wærp antyder at prosadiktet på grunn av sin marginaliserte posisjon kan oppleves som et «frirom» for forfattere (2001: 36). Dette synes å ha en viss gyldighet også med hensyn til Hofmos prosadikt, og det kan kanskje være med på å forklare hvorfor dette formatet ble foretrukket under sykdomsperioden. I den grad lyrikksjangerens formelle normer ble opplevd som krevende, kan prosadiktet ha framstått som mindre pretensiøst enn det versifiserte diktet. Når prosadiktet relaterer seg til to ulike sjangerkoder, kunne man kanskje tro at man måtte tilfredsstille et dobbelt krav, men det ser heller ut til konvensjonene oppheves og settes midlertidig ut av spill. Man opererer i et grenseland, en frisone, hvor ingen gjør krav på noen eiendomsrett eller normgivende autoritet. I den moderne litteraturhistorien har prosadiktet vært preget av en utforskende og åpen diskurs; «the history of the prose poem is the history of inquiry into the form and of avoidance of an answer» (Scott 1991 [1976]: 350).

For mange poeter har prosadiktet fungert som poetisk råmateriale og som pre-poetisk form (Scott 1991: 354). Rimbauds *Illuminasjoner* er eksempler på tekster som bærer preg av å være under tilblivelse og som viser dynamikken og impulsene som setter i gang skaperprosessen. I Hofmos tilfelle er det vanskelig å underlegge alle prosadiktene et slikt prosessuelt perspektiv, men i *Testamente til en evighet* (1955) gjenfinner vi noe av den samme hallusinatoriske formen som hos Rimbaud og Obstfelder. Det finnes da også belegg for at Hofmo relativt tidlig har gjort seg kjent med "Rimbauds avsindige opprør, hans blodige erkjennelseskamp".<sup>91</sup> Blant Hofmos prosadikt er det i alle fall noen som illuderer

---

<sup>91</sup> Hofmo kommer inn på Rimbaud i en omtale av Bo Setterlinds *Poeternas himmel* (1950) i kronikken "Omkring syv diktsamlinger i fjorårets svenske lyrikk", *Dagbladet* 16.02.51: "Noen av hans prosadikt er utfordrende Rimbaudske i sin holdning og sin måte å uttrykke seg på. Men det

en assosiativ umiddelbarhet og en formell flyktighet som vi i mindre grad finner i de versifiserte diktene. Det betyr imidlertid ikke at prosadiktene kan reduseres til skriveøvelser og råtekster. Illusjonen av noe fragmentarisk og uavsluttet kan være like kunstnerisk veloverveid og uttrykksmessig motivert som de tilsynelatende formfullendte strofene. Men når det er sagt, kan man likevel se for seg at Hofmo i perioder kan ha opplevd prosadiktformen som mer raus og fordomsfri enn versformen.

På en annen side kan man hevde at prosaformen påberoper seg en større grad av seriøsitet og etterprøvbarehet enn lyrikken. Men det synes som om Hofmos prosadikt er lite preget av en slik saklighetsestetikk. I *Gjest på jorden* (1971) er likevel det konkrete og observerbare viktige aspekter ved prosadiktene, og den distanserte utsagnsposisjonen markerer en større grad av nøytralitet og objektivitet. Dette preger imidlertid også de versifiserte diktene i Hofmos sene fase, og kan neppe tilskrives prosadiktet som sådan. Henning Howlid Wærp, som særlig har festet seg ved oppblomstringen av prosadikt i 1971-samlingen, hevder at Hofmo i prosadiktene bearbeider minner fra barndom og ungdom, og at hun der også er mer konkret stedbunden enn i diktene for øvrig (H. H. Wærp 2001; 2002). Denne observasjonen kan til en viss grad støttes dersom vi leser *Gjest på jorden* isolert, men Wærp legger for liten vekt på de betydelige prosadiktene Hofmo skrev i forkant av skriveavbruddet. Disse tidlige ekspressive og omskiftlige tekstene ser ut til å mangle den retrospektive terapeutiske funksjon som Wærp tilskriver prosadiktene for Hofmos vedkommende. Den stedbundne barndomserindring er verken mer eller mindre knyttet til prosadiktet enn til det versifiserte diktet. I den grad man oppfatter prosadiktet som mer saksorientert, har det åpenbart mest med leserforventninger å gjøre. Formatet som sådan synes å påvirke leserens innstilling til den visuelle representasjonen i tekstene, for ikke å si til sjangersubjektet.

---

som passet til Rimbauds avsindige opprør, hans blodige erkjennelseskamp, passer ikke til Setterlinds grasiøse ungdomsmelankoli" (sitert etter Vold 2000: 212).

## Sjangerssubjektet

Kaster vi et sideblikk på Hofmos etterlatte noveller og prosaskisser (jf. Vold 2000), ser man at i disse tekstene skifter gjerne synsvinkelen mellom «han» og «hun», mellom førstepersonsforteller og tredjepersonsforteller, og det forekommer f.eks. jeg-fortellinger der man slett ikke kan være sikker på at det skjuler seg en kvinne bak «jeget». Det synes som om prosa-jeget kan tillate seg å vandre mellom ulike kjønnsidentiteter, blant annet, mens lyrikk-jeget er mer forpliktet overfor det offisielle jeget. Dette kan forstås i lys av hva Lars Nylander, med henvisning til Bakhtin, skriver om prosaens betydning for subjektsframstillingen:

Där traditionella genrer och diskurser etableras och struktureras utifrån en värdemässigt fixerad subjektsposition, ett *genresubjekt*, och prosahistoricismen utifrån ett lika stabilt och absolut men *neutralt* subjekt, etablerar den tidiga, episka prosan snarast ett obestämbart och *dynamiskt* subjekt. (Nylander 1990: 38)

I den grad Hofmo har vært bevisst en sjangermessig arbeidsdeling mellom lyrikk og prosa, synes denne nettopp å ha vist seg gjennom forskjeller i subjektframstillingen. Kunstprosaens subjektposisjon er ikke like fastsatt som lyrikkens sjangersubjekt. Den muliggjør skiftninger mellom utsagnsposisjoner, mens det lyriske jeget er forpliktet overfor en annen type sannferdighet. Men selv om skifte av subjektposisjoner var karakteristisk for Hofmos lengre prosastykker, ser man ikke nødvendigvis samme tendens i prosadiktene hvor fortsatt lyrikkens sjangersubjekt utgjør tekstenes gravitasjonspunkt. Mange av prosadiktene fra 1950-tallet viser riktig nok tendens til glidende skifter i utsagnsposisjoner. I så fall kan det ses i lys av prosaformatets dynamiske sjangersubjekt, og ikke utelukkende fortolkes som et patologisk uttrykk.

## Prosaisering, prosadiktet og det frie verset

Selv om prosadiktet i termens egentlige forstand baserer seg på en dialogisk utveksling mellom både lyriske og episke prinsipper, er ikke forholdet

symmetrisk. Bakhtins vurdering av romanen som modernitetens kardinalsjanger har satt sitt preg på nyere oppfatninger av lyrikken, deriblant Nylanders avhandling *Prosadikt och modernitet* hvor 'prosaiseringen' framholdes som den litterære hovedutvikling prosadiktet er en konsekvens av.<sup>92</sup> Også den versifiserte lyrikkens utvikling fra midten av 1800-tallet av, kan tolkes som resultat av den samme prosaiseringstendensen. Noe av grunnlaget for denne utviklingen finner vi allerede på 1700-tallet da rasjonalismen og prosaens framvekst tvang fram en redefinering av poesien. Romantikerne utviklet tanken om det sublime for å forhindre at poesien ble redusert til versifisert og rimet prosa. Med utgangspunkt i en poetisk essensialisme utviklet det seg dermed en distinksjon mellom poesi og vers, en konflikt i poesiforståelsen som for så vidt har røtter helt tilbake til Aristoteles' sondering mellom 'metron' og 'mimesis' (jf. kapittel 7 og definisjonen av det elegiske). Samtidig som man dyrket tanken om det sublime, skapte rasjonalismens prosaideal et ønske om å gjøre poesien mer realistisk. Dette ble en viktig drivkraft for å frigjøre seg fra det artifisielle kunstspråket og dermed også det metriske. Når man altså allerede i romantikken så tegn på at lyrikken var i ferd med å bevege seg bort fra en sanglig-oral tradisjon og over mot en mer ekte, naturlig og individuell behandling av språket, var idealet for den poetiske framstillingen nettopp 'oppriktighet' og 'uformellhet' (Bjorklund 1995: 548).

Da man i romantikken reformerte det poetiske uttrykket ut fra tanken om en lyrisk essensialisme, kom prosadiktet til å utvikle seg parallelt i en naturalistisk-impresjonistisk og en ekspressiv kode, og naturalisme, impresjonisme og ekspresjonisme kom slik til å føres fram som ulike aspekter av en overgripende, individualisert, sublim og anti-retorisk estetikk (Nylander 1990:

---

<sup>92</sup> Marit Grøtta er blant dem som ønsker å framheve prosaaspektet ytterligere fordi hun opp gjennom forskningshistorien har sett en tendens til at prosadiktet assimileres til poesien fordi «poesien og den 'høye' litteraturen i større grad har vært utgangspunkt for taksonomisk inndeling enn prosaen» (Grøtta 1998: 5). Dette betyr at det finnes en fortolkningskode for lesningen av poetiske tekster som ikke har en like sterk motsvarighet i en prosakode. Ser man historisk på det, har Grøtta et poeng, men jeg vil hevde at forskningsaktiviteten rundt prosasjangeren de siste tiårene, ikke minst påvirket av de bakhtinske synspunktene, har tatt igjen mye av poesiens forsprang på dette området.

64). Det er i dette klimaet at tanken om det romantiske jeget og det originale uttrykket oppstår. Man krevde at poesien skulle være et spontant og autentisk uttrykk for forfatterens sjel, og dermed oppstår det en konflikt i forhold til klassiske normer for lyrisk formgivning, altså en konflikt mellom autentisitet og kunstnerisk legitimitet. Slik kan man forstå prosaen som både løsningen og problemet for den moderne lyrikken:

[...] prosan [är] inte endast en strategi för att lösa eller mildra originalitetskonflikten, utan i grunden också dess orsak. Att poesi, skriven i traditionella versformer, börjar upplevas som icke-autentisk, beror på att den alltmer jämförs med en subjektiv prosa som har lättare att frambringa den åtrådda effekten av ett 'spontant känslouttryck'. Autenticitet och konstnärlighet förblir definierade mot varandra, och den moderna poesin tvingas att balansera på gränsen mellan dessa diskursiva effekter. Den måste vara tillräckligt bunden till ett konventionellt, poetiskt språk för att identifieras som poesi/konst, men samtidigt tillräckligt okonventionell för att uppfattas som författarindividuens autentiska uttryck. (Nylander 1990: 78)

Den moderne poesien havner altså i en originalitetskonflikt hvor den må balansere mellom det konvensjonelle og det ukonvensjonelle. Selv om det har skjedd mye med både prosasjangre og lyrikksjangre siden romantikken, synes denne grunnkonflikten å ha bestått helt opp til vår tid. Heller ikke Hofmo er upåvirket av den vanskelige balansekunsten mellom det spontane og det artifisielle. Den modernistiske bruddestetikken spiller nettopp på de ulike diskursive effektene som de ulike sjangerkonvensjonene impliserer. Som Nylander sier, blir den poetiske moderniteten avhengig av polariteten mellom poetisk og prosaisk for å kunne utfordre og transcendere de sjangermessige grensene, men aldri for å oppheve dem: «Det är av denna anledning som prosadikten, vid sidan av romanen och den fria versen, framstår som modernitetens främsta estetiska form» (Nylander 1990: 82). Det poetiske og det prosaiske må alltid være til stede som estetiske grenseverdier når man skal skape rom for sjangermessig utfoldelse, enten det er i prosaformatet eller i versformatet.

I vår sammenheng er det da interessant å se hvordan også det frie verset lenge ble oppfattet som prosa. Det vi i dag benevner som 'frie vers', ble tidligere ikke godtatt som vers, men ble helst kalt 'frie rytmer' (jf. Lie 1967: 138). I kapittel



2 så vi hvordan selv en habil versanalytiker som Arthur Arnholtz hadde problemer med å inkludere de frie versene i en lyrisk kontekst (Arnholtz 1959). Så sent som i 1950-årene ble de frie versene av mange forstått som prosa, og slik sett marginalisert som dikt. Det var med andre ord ikke bare prosadiktet som ble oppfattet som en hybrid; den samme skjebnen rammet også det frie verset i dens tidlige fase.

Men spørsmålet om poesi eller prosa kan ikke reduseres til et spørsmål om vers eller ikke-vers. Som nevnt dreier det seg i like stor grad om jeg-gestaltning og utsagnsmodus. Med utgangspunkt i sitt franske materiale, skriver Marit Grøtta at prosadiktets jeginstans «iscenesetter en aktiv og kritisk persepsjon gjennom betraktning, undersøkelse og refleksjon» (1998: 110). Jeginstansen i Hofmos prosadikt ligger nok nærmere et tradisjonelt lyrisk jeg. Mye tyder på at en lyrisk norm i stor grad er styrende for Hofmos prosadikt, i alle fall for de offisielle prosadiktene. Vi har i analysen i dette kapitlet lagt merke til at Hofmos prosadikt i svært liten grad skiller seg fra de versifiserte diktene med hensyn til rytmisk artikulering. Diksjonen og de retoriske grepene er velkjente, og man befinner seg utvilsomt fortsatt innenfor en poetisk kode preget av en ekspressiv og høystemt stilisering. Men både prosadikt og noveller viser en annen og åpnere dimensjon ved Hofmos forfatterskap enn det versene synes å tillate. Prosadiktene peker i retning av større formell frihet og et bredere uttrykksmessig register.<sup>93</sup> Når ulike sjangre spilles mot hverandre, kan de virke gjensidig befruktende på hverandre. Dette innvirker kanskje først og fremst på vårt leseperspektiv. Prosadiktet kan på et metaplan fungere bevisstgjørende gjennom en desautomatisering av våre sjangerforventninger, innbefattet for-dommer knyttet til versifikasjonens rolle i et dikt.

---

<sup>93</sup> Jan Erik Vold beklager at man ikke fikk se mer til prosasjangeren i Hofmos forfatterskap: «Hofmo samlet seg aldri om sin skjønnlitterære prosa. Det var synd, for det antall prosaskisser som finnes trykt blant hennes samlede og etterlatte dikt – 32 tilsammen – er alle av stor pregnans. Prosaskissene i *Gjest på jorden* ånder av aksept og forsoning med hengangne, iblant bitre år.» (Vold 2000: 430) Det framkommer ikke klart hvordan Vold definerer prosaskisser, men for ham representerer prosaen altså aksept og forsoning. Det er imidlertid en konklusjon vi ikke kan dele.

## Lyrisk nullstilling

Spørsmålet om hvorfor Hofmo sluttet å skrive prosadikt midt på 1970-tallet gjenstår å besvare, og forklaringene kan bare angis som spekulasjoner. Formens alminnelige gjennomslagskraft, særlig på 1980-tallet, skulle tilsi at også Hofmo ga prosadiktet en naturlig plass i sitt sene forfatterskap. Det gjorde hun imidlertid ikke. En mulig forklaring kan ligge i en holdning til prosadiktet som pre-poetisk og ufullendt form. En annen kan være at Hofmo innså at det var lite å hente i prosadiktet som ikke allerede kunne uttrykkes i versifisert form. Det er da kanskje symptomatisk at hun i anmeldelsen av Rut Hillarps diktsamling *Båge av väntan* (1950) verdsetter prosadiktenes særlige poetiske kvaliteter: "De har en forunderlig poesimettet nakenhet i bekjennelsen" (Hofmo 1951, sitert etter Vold 2000: 213). Prosaformen er vellykket fordi den paradoksalt nok blottstiller noe genuint poesimessig. Det kan dermed se ut som om Hofmo valgte å benytte prosadiktet bare i den grad det kunne forsterke en særlig poetisk tone.

Vi legger merke til at Gunvor Hofmo skriver sine prosadikt i en relativt tidlig fase av forfatterskapet, i en periode hvor hun pendler mellom mange ulike diktformer. Fra 1970-tallet og utover holder hun seg til enkle frie vers, og bredden i formspråket er ikke lenger så stor som tidligere. Dette kan bety at hun fra 1971 og utover anså at hun hadde funnet fram til sin form, og at prosadiktet i en mellomperiode først og fremst fungerte som et formeksperiment. Selv om alt tyder på at prosadiktet har spilt en liten rolle i Hofmos forfatterskap, må vi ikke desto mindre anta formen har medført økt bevissthet om formkonvensjoner og

derigjennom bidratt til en formell frigjøring i retning av et mer individuelt formspråk. Prosadiktet gjorde kanskje seg selv overflødig, men først etter å ha utført sin 'prosaierende' misjon.

\* \* \*

Både prosadiktet og det frie verset kan altså forstås i lys av en originalitetskonflikt innenfor det moderne prosaregimet. I det neste kapitlet skal vi se hvordan dette får konsekvenser for den imagistiske poetikken som Hofmo synes å knytte an til fra 1970-tallet av. I den forbindelse er det interessant å konstatere at imagismens viktigste talsmann Ezra Pound nettopp tok utgangspunkt i det endrede maktforholdet mellom vers og prosa som utviklet seg i løpet av 1800-tallet:

[...] the serious art of writing 'went over to prose', and for some time the developments of language as means of expression were the developments of prose. And a man cannot clearly understand or justly judge the value of verse, modern verse, any verse, unless he has grasped this. (Pound 1954 [1928]: 31)

Pounds utsagn uttrykker en interessant ambivalens i holdningen til det lyriske. Mens han mener å vise litteraturhistorisk klarsyn i anerkjennelsen av prosaen som den mest progressive litterære sjanger, røper han et mindreverdigdomskompleks på vegne av lyrikken. Den som vil analysere og forstå moderne lyrikk, må studere den på bakgrunn av prosaens dominans. Selv kjempet Pound for at lyrikken skulle komme opp på samme saklighetsnivå som prosaen. I neste kapittel skal vi komme nærmere inn på hvordan Pound, Hulme, og imagistene for øvrig, løste lyrikkens originalitetskonflikt på sin måte, ikke gjennom prosadiktet, men ved å styrke versets autoritet gjennom det Harvey Gross har kalt 'visuell prosodi'. Vi er opptatt av hvordan denne restaureringen av versets autonomi fikk konsekvenser for Gunvor Hofmos poetiske uttrykk i den sene fasen av hennes forfatterskap.

## Kapittel 9. Den visuelle akkord

The image is itself the speech.

Ezra Pound

I forrige kapittel ble det argumentert for hvordan prosadiktet kunne tolkes som uttrykk for en prosaiseringstendens i Gunvor Hofmos forfatterskap, og det ble pekt på at formen var relatert til et moderne skriftregime. Et tekstformat som i en helt annen radikal forstand har sine forutsetninger i skriften som representasjonsform, er det imagistiske kortdiktet. I den grad både prosadiktet og kortdiktet søker å unngå det artifisielle, kan begge format hevdes å være 'minimumsdiskurser' (jf. Barthes 1996 [1953]: 39). I versifikatorisk henseende, derimot, er kortdiktet prosadiktets diametrale motsetning, for mens prosatypografien er kjennetegnet av tetthet og maksimal utnyttelse av boksidens horisontale dimensjon, har kortdiktet en vertikal økonomi der språket er stilisert med den hensikt å gi hver enkelt linje og hvert enkelt ord mest mulig rom og oppmerksomhet. Kortdiktet er i skriftteknologisk forstand knyttet til skrivemaskinens utbredelse, og formen er i så måte symptom på en økende typografisk bevissthet blant 1900-tallets forfattere. Det lille tekstformatet er likevel langt mer enn et teknisk-typografisk anliggende. Generelt synes kortformen å være et følgeføenomen til en mer økonomisk behandling av det poetiske bildet og svakere innslag av dramatisert stemme. I dette kapitlet skal vi drøfte hvilke sammenhenger som finnes mellom format, bildebehandling, diksjon og versifikasjon i Hofmos kortdikt. I Hofmos forfatterskap gjør kortformene seg i økende grad gjeldende fra og med 1971-samlingen *Gjest på jorden*, men hennes etterlatte dikt viser at hun har utforsket dette formatet helt siden tidlig 1950-tall.

## Comeback i imagismens tegn

Når Gunvor Hofmo i 1971 vender tilbake til den litterære offentligheten med *Gjest på jorden*, er det ingen av anmelderne som tyr til imagisme-begrepet, men mange trekker fram det enkle og nære som noe nytt i hennes dikt. Som vi var inne på i forrige kapittel, er mange av de fjorten prosadiktene som utgjør del III, preget av en enkel og hverdagsnær prosadiksjon. Del II har en rekke eksempler på tingorienterte og visuelt pregnante kortdikt, mens man i del I kan gjenfinne den ekspressive gammeltestamentlige Hofmo. Eilif Straume har observert noe kompositorisk påfallende ved 1971-samlingen: «Med et bevisst raffinement har hun bygget boken opp som en slags kavalkade over utviklingen av den poetiske fasong fra førtitall gjennom femti- og sekstital» (*Aftenposten* 24.09.71). Paal Brekke synes å vise til den samme formutvikling når han skriver: «Uten et øyeblikk å miste sin egenart gir hun [...], i bokens komposisjon, en antydning om gradvis å nærme seg nåtiden» (*Dagbladet* 24.09.71). Det er interessant å konstatere at flere av kritikerne mener at denne endringen i uttryksform er en kvalitetsforbedring; kvaliteten er proporsjonal med graden av nærhet, enkelhet og klarhet. «Det er en eiendommelig stigning i den henimot større og større klarhet og ro», skriver Martin Nag i VG (22.09.71), som hevder at klarheten i uttrykket topper seg med prosadiktene i del III, men det vises også til «den konkretistiske diktskyklus» i del II («6 dikt»).

‘Konkretisme’ er neppe den mest presise betegnelsen på disse kortdiktene, men Nag bruker begrepet åpenbart som antonym til ‘abstraksjon’ eller ‘mystikk’, og sikter til den visuelle og tinglige orientering innenfor diktenes motivkrets. Når Jan Erik Vold ti år senere lanserer ‘imagisme’ som en tolkningsnøkkel til Hofmos sene forfatterskap, framheves nettopp diktskyken «6 dikt» fra *Gjest på jorden*. «Det som [...] er nytt i hennes diktning siden 1971, er et innslag av korte billeddikt, ofte imagistisk renskårne, der knappheten i uttrykket gjør at den personlige ‘klage’ tones ned – ja, iblant blir borte» (*Dagbladet* 21.10.81). Diktskyken det henvises til, består av seks korte tekster med undertitlene «Hus», «Frukttrær», «En tom stol», «I vårløsningen», «Sykehus» og «Våren». Vi kan legge til at hvert dikt

består av bare én enkelt strofe (med unntak av «Hus...»), og at ingen av diktene omfatter mer enn ti linjer. Her gjengis "Sykehus" som et eksempel:

De gamle bygninger  
i rustrødt  
som kuer i båser.  
De tygger og gumler  
tygger og tygger  
dagen som høy  
lyset som salt  
mens de brøler lavt  
om natten.

(Hofmo 1971: 30; 1996: 154)

Diktet etablerer en analogi, en dobbel visuell utveksling av både metaforisk og metonymisk karakter. Sykehusbygningene blir ved hjelp av en simile visualisert som kyr i båser, men den poetiske visjonen beror i stor grad på det fraværende leddet; menneskene, som inngår i en metonymisk forbindelse med sykehuset på samme måte som kyrne med sine båser. Det fortettede motivet krever at leseren fyller inn tomrommene, og kanskje kan man hevde at kortlinjene er med på å gi hvert enkelt ord og hvert enkelt bilde-element, det fortolkningsrommet som trengs i denne medskapende aktiviteten. I en kommentar til sykehus-diktet i essayet "Gunvor Hofmo og det objektive korrelat" skriver Jan Erik Vold:

Om det er sin egen klage som pasient [...] poetinnen her fremfører, så er dét likevel gjort med en distanse og stillferdighet fjernt fra den innette ungdomsdiktningens klage. Og der en leser av ungdomsdiktningen mer minnes intensitet enn detaljer, blir bildet av de rustrøde kuer og rautende hus stående i minnet. (Vold 1984: 336)

"Sykehus" synes å ha en særskilt visuell pregnans fordi mennesket og den poetiske stemmen har trukket seg tilbake. Mens Hofmos tidlige ekspresjonistiske dikt gjerne er karakterisert ved at versifikasjon og øvrige retoriske grep, som apostrofe og eksplisitt 'jeg', skal tydeliggjøre diktenes stemmemessige kvaliteter, tilstrebes en motsatt effekt i det imagistiske diktet. Man forsøker å utradere jeget; bildet og tingene skal tale for seg. Det betyr ikke at man ikke også i "Sykehus" aner en poetisk bevissthet. Det fornemmes en til dels melankolsk og en til dels

humoristisk undertone i dette diktet, noe som kan relateres til en poetisk stemme. Vi skal senere i dette kapitlet komme tilbake til en drøfting av forholdet mellom bilde og stemme i Hofmos kortdikt, men i første omgang skal vi konsentrere oss om den 'less-is-more'-holdning som synes å gjøre seg gjeldende i den hofmoske poetikk fra 1970-tallet av.

### Det store lille diktet

"An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time", skriver Ezra Pound om det poetiske bildet i sitt imagistiske manifest (Pound 1968b: 4). Mens Pounds "In a Station of the Metro"<sup>94</sup> ofte blir trukket fram som det imagistiske kroneksemplet innenfor anglo-amerikansk lyrikk, har det lille epigrammatiske diktet "En hvit rose" fra 1978-samlingen *Det er sent* langt på vei fått en like eksemplarisk posisjon i demonstrasjonen av Gunvor Hofmos poetiske kondenseringsteknikk.

En hvit rose er månen  
satt i himmelens ødslige  
vase

(Hofmo 1978: 23; 1996: 285)

Verdens dimensjoner er her formulert i tre enkle linjer. Med sine 17 stavelser tilsvarer diktet i omfang haikuens format, selv om den linjemessige fordelingen av stavelser ikke stemmer overens med haikuens (her 7-8-2 mot normalt 5-7-5). Diktet består av en enkel analogi mellom rosen i vasen og månen på himmelen. Det hofmoske adjektiv 'ødslig' og det sammenbindende verbet 'er' vil trolig stride mot de aller strengeste av imagismens krav, men den poetiske visjonen er ellers forbilledlig i sin klarhet. Vi legger særlig merke til hvordan det poetiske jeget er anonymisert og holder seg i bakgrunnen.

---

<sup>94</sup> "The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough." Fra *Lustra* (1916), her sitert fra *Collected Shorter Poems* (Pound 1968a: 119).

Jan Erik Vold og flere andre har ofte sitert nettopp dette diktet i argumentasjonen for en hofmosk imagisme, men det var først Poul Borum som sørget for å kanonisere "En hvit rose" i et essay om norsk samtidslyrikk i tidsskriftet *Basar* nr. 2/1979. Borum karakteriserer interessant nok ikke Hofmo som 'imagist', men som en "moderne klassiker", blant annet begrunnet med at det i hennes dikt finnes "en fullendt sammensmelting af syntax, vers og diktion, en næsten hinsides-jordisk syntax, hvor Fjernheden bliver Fromhedens mørke spejl" (Borum 1979: 17). For Borum er genialiteten i Hofmos lille dikt altså knyttet til noe mer enn bildebehandlingen som sådan:

Det er både Sapfo og Rilke, og det *er* den måne. Den omvendte syntaks i første linje *spejler* direkte, og overgangen fra 'ødselig' til 'vase' viser modernistisk metafor og såkaldt 'frie' vers i fullendt harmoni. Hvordan kan et digt på ti ord være så uendeligt? (ibid.)

"En hvit rose" er et mikrokosmos, et lite dikt med uendelige dimensjoner.<sup>95</sup> I tillegg til de solide lyrikkhistoriske referansene merker vi oss spesielt hvordan Borum framhever syntaks og versifikasjon for å begrunne diktets kvalitet. Det pekes på at versform og bilde danner et harmonisk hele, og at særlig enjambementet bidrar til diktets betydningsmessige ekspansjon. Jan Erik Vold framholder i forlengelsen av Borums lesning at "det avgjørende ødslige formidles ikke minst ved linjedelingen" (Vold 1984: 338). Vold presiserer ikke hvordan linjedeling kan formidle ødslighet, men vi skal i dette kapitlet se nærmere på nettopp sammenhengen mellom bilde, diksjon og versform i lys av den imagistiske poetikken som er blitt hevdet å være så vesentlig for forståelsen av Hofmos sene dikt.

---

<sup>95</sup> Ole Karlsen har påpekt sammenhengen mellom vasemotivet i "En hvit rose" og i "Vasen med relieff av dansende barn" (1951), og hevder at kortdiktets betydningsladning også beror på at det kan leses som en lyrisk og intellektuell kommentar til forfatterskapets tidligere urnedikt (Karlsen 2002a: 16).



## Imagisme og versifikasjon

Mens de anglo-amerikanske imagistene førte felles sak for det 'rene' og presise språklige bildet, varierte holdningen når det gjaldt versifikasjon. Lyrikkhistorisk har bevegelsen blitt knyttet til frie vers, men frie vers var langt fra noe krav. Som vi var inne på i kapittel 2, var både Pound, særlig tidlig i forfatterskapet, og Eliot sterkt preget av det sanglig-lyriske paradigmet de var blitt skolert inn i, og klassiske versformer inngikk som en viktig bestanddel i deres dikt. De plederte imidlertid for en musikalitet som lå på et annet plan enn det metronomisk takterende. I det imagistiske programmet framsettes følgende tre hovedprinsipper:

1. Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of a metronome. (Pound 1960b: 83; 1968b: 3)

Den musikalske frasen framsettes altså som den ideelle rytmiske enhet, samtidig som man på det visuelle plan opererer med klarhet, konsentrasjon og presisjon som kompositoriske kardinaldyder. Det er interessant å registrere at mens reglene for det visuelle blir strammere, kan de rytmiske kravene oppfattes som friere. Dette frihetsidealet er likevel ikke ment som et forbud mot å skrive metriske vers. I forordet til det første nummeret av årboken *Some Imagist Poets* i 1915, er listen over prinsipper utvidet og utdypet. Når det gjelder rytme, er kravet 'å skape nye rytmer', men det presiseres:

We do not insist upon 'free-verse' as the only method of writing poetry. We fight for it as for a principle of liberty. We believe that the individuality of a poet may often be better expressed in free-verse than in conventional forms. In poetry, a new cadence means a new idea. (*Modernism* 1998: 269)

Pounds imperativ «MAKE IT NEW»<sup>96</sup> får her sin spesielle betydning. Der det finnes en ny kadens, kan vi også forvente oss en ny idé. Dette kan leses som en parallell til kravet om friske og ubrukte poetiske bilder. De konvensjonelle lyriske idiomer, enten de viser seg som metrum eller metaforer, har begrenset verdi når det gjelder å skape nye tanker og idéer. Erkjennelsesmessig gjaldt det å bringe poesien opp på prosaens nivå (Pound 1960b [1916]: 83). Den moderne poesien har sine epistemologiske idealer å leve opp til, og versformer skal ikke motarbeide ambisjonene om å se verden med nye øyne. Kravet om å produsere en poesi «hard and clear, never blurred nor indefinite» resulterte for det meste i frie vers. Meteret ble oppfattet som klanglig redundans som kunne virke avsporende for den poetiske konsentrasjonen. Hvordan man så løste versifikasjonsproblemet, artet seg noe ulikt fra poet til poet.

### Å konvertere punkt til linje

Idealet om at det poetiske bildet skal presentere 'et øyeblikks intellektuelle og følelsesmessige kompleks', kan kanskje umiddelbart vitne om et statisk diktsyn, men i realiteten finnes det en eksplosiv dynamikk i dette øyeblikksbildet. Bildet skal gi en opplevelse av plutselig frigjøring, en slags lykkefølelse; «that sense of sudden growth» (Pound 1968b: 4). Begreper som 'sudden growth', 'sudden liberation' og 'freedom' har åpenbart både erotiske og metafysiske, både kroppslige og åndelige, komponenter i seg. Når assosiasjonene bringes i retning religiøs mystikk, kan det blant annet ses i sammenheng med de erkjennelsesutvidende mulighetene som knytter seg til de nye og rene analogier. Northrop Frye beskriver det minimalistiske haikudiktet som et «exploding verbal atom» (Frye 1985: 33), og han sikter da nettopp til det meditative aspektet ved den østlige poesien som imagistene ble så fascinert av. Til tross for den

---

<sup>96</sup>Jf. «Canto LIII», *The Cantos* (Pound 1964: 275).

modernistiske vektlegging av det konkrete og partikulære, har bildet altså noe sublimt opphøyet ved seg.<sup>97</sup>

Like viktig for vår del er imidlertid hvordan Pounds begrepsbruk også kan kaste lys over rytme og prosodi i den nye lyrikken. Charles O. Hartman har festet seg ved Pounds bildedefinisjon og knytter denne til temporale begreper som 'prosess' og 'handling': «The dynamic relations among things constitute the Image, and the 'poetic fact' is above all a process, objects *acting* on one another» (C. O. Hartman 1980: 132). De ulike elementene i det poetiske bildet har altså en dynamisk virkning på hverandre og på diktets struktur som sådan. Med referanse til Hugh Kenner framholdes det at bildet blir et plot i aristotelisk forstand – «the imitation of an action» (ibid.). I f.eks. analogien mellom rose og måne, og mellom himmel og vase, i Hofmos "En hvit rose", blir møtet mellom de enkle bildene en viktig 'hendelse' i diktet. Denne hendelsen etterlikner på mange måter den kognitive prosessen hos leseren.

Når man snakker om det imagistiske diktets 'imitation of an action', kan man se for seg en dobbel mimesis, for den prosessen som bildet imiterer, har også sin motsvarighet i den prosodiske formen. «What the Image does among things, form does among words» (C. O. Hartman 1980: 132). Det skjer en form for utveksling mellom ting og ord, og den dynamikk som finnes i analogien ('the Image') gjenskapes i en dynamikk mellom ord i diktet. Hartman forstår altså den imagistiske poetikken som et mimetisk prosjekt, og det synes å være en beslektet tanke Poul Borum målbærer i refleksjonen omkring Hofmos "En hvit rose" når han skriver at "overgangen fra 'ødslige' til 'vase' viser modernistisk metafor og såkaldt 'frie' vers i fuldendt harmoni" (Borum 1979: 17). Rytmen imiterer den visjonære eller perseptuelle prosessen, som i og for seg ligger hos leseren i like stor grad som hos poeten.

---

<sup>97</sup> I en idéhistorisk analyse av dette forholdet, hevder W.J.T. Mitchell at siden imagismens 'Image' ikke blir enkelt definert som billedlig "likeness or impression", men som en synkron struktur "in some metaphorical space" (Mitchell 1986: 25), representerer bevegelsen kulminasjonen av den vestlige kunsthistoriens sublimering av bildet. Mitchell peker på hvordan imagistenes oppfatning av bildet som 'ren form' har sin rot i romantikkens tenkning omkring symbolet som en transcendental struktur.

Ikke alle vil slutte seg til tanken om dette prosodiske mimesis, eller at rytmiske forhold skal spille noen rolle for oppbygningen av det verbale bildet. Blant de første imagistene var T. E. Hulme den mest radikale i kritikken av tradisjonell versifikasjon, og han hevder at essensen i den nye poesien bør ligge i det visuelle alene, og at musikk og rytme bare fungerer som besvergelse og hypnose som virker søvndyssende snarere enn skjerpene for oppmerksomheten omkring bildet (Hulme 1938 [1914]: 267). I motsetning til Eliot og Pound som foreskriver den musikalske frasen som alternativ til metrisk rytme, har Hulme et mer konsekvent visuelt, for ikke å si taktilt, fokus:

This new verse resembles sculpture rather than music; it appeals to the eye rather than to the ear. It has to mould images, a kind of spiritual clay, into definite shapes. This material, the *ὕλη* of Aristotle, is image and not sound. It builds up a plastic image which it hands over to the reader, whereas the old art endeavoured to influence him physically by the hypnotic effect of rhythm. (Hulme 1938 [1914]: 269-270)

Den taktile metaforikken er oppsiktsvekkende; poesi handler om 'modellering' av åndelig 'leire' og om 'oppbygging' av 'plastiske' bilder. I kapittel 7 så vi hvordan både Rilke og Hofmo lot seg fascinere av det sublime ved skulpturen, av det åndelige inkarnert i det materielle, men mens Hofmo syntes å forstå forbindelsen mellom Rodins skulpturer og Rilkes dikt først og fremst som to ulike derivasjoner av noe grunnleggende åndelig, benytter Hulme på sin side skulpturanalogien til å si noe om en direkte forbindelse mellom den plastiske stofflighet og diktets stofflighet. Selv om også Hulme skriver om "spiritual clay", er hans poetikk klarere materielt forankret. Det er en direkte forbindelse mellom skulptur og vers som ikke trenger noen åndelig formidling, og heller ikke noen prosodisk formidling, ideelt sett.

At poesi ikke er skulptur, er Hulme imidlertid sørgelig klar over. Utfordringen for poeten blir å formidle stofflighetens øyeblikkskunst i et temporalt språklig medium, eller å 'konvertere punkt til linje' som Hulme skriver i sine «Notes on Language and Style»:

Dwelling on a point in poetry. The main function of analogy in poetry is to enable one to dwell and linger upon a point of excitement. To achieve the impossible and convert a point into a line. This can only be done by having ready-made lines in our heads, and so getting at the result by analogy. (Hulme 1938: 292)

Her forsøker den poetiske håndverkeren å reflektere omkring poesi-mediets begrensinger og muligheter. Med et skulpturelt formideal framstår språkets temporalitet som en tvang. Å konvertere et punkt til en linje er en umulighet, men noe man må forsøke å strebe etter. Vi legger merke til at dette samtidighetsidealet preger også det stikkordsmessige notatet ovenfor der Hulme langt på vei unngår finitte verbformer. Ser man nærmere på Hulmes diskusjon av rytmisk musikalske aspekter ved poesien, ser det ut til å være nettopp språkets spatiale begrensninger som temporalt medium som er det største problemet, og ikke den auditive dimensjonen som sådan.<sup>98</sup> I foredraget om den nye poesien trekker han en analogi mellom poesiens sidestilling av bilder og musikkens akkorder: «Two visual images form what one may call a visual chord. They unite to suggest an image which is different to both» (266). Den visuelle synergieffekten som er karakteristisk for god poesi, kan altså sammenliknes med en tilsvarende synergieffekt i polyfon musikk. Musikkanalogien er like beskrivende som skulpturanalogien, men karakteristisk for Hulmes 'musikalitet' er at han tenker romlig i akkorder og ikke langs melodiens og rytmens tidsakse. Musikken og poesien oppfattes vertikalt/romlig og ikke horisontalt/temporalt. Vi skal straks se nærmere på hvordan visuelle akkorder dannes i Hofmos "Verden" (1971), men det er sentrale sider ved imagistenes bildeforståelse som ennå ikke er presentert.

### Det ideografiske ideal

Det poetiske 'bildet' ('image' av 'imago', lat. = bilde, avbildning) utgjør, som navnet tilsier, kjernen i imagismen. Men det er ikke uten videre gitt hva man

---

<sup>98</sup> I følge Stanley Coffman, står Hulme i sin tenkning omkring språk og kunst delvis i gjeld til Henri Bergsons filosofi. Det gjelder ikke minst Hulmes forestillinger om at språket har sine begrensninger når det gjelder å uttrykke hva kunstneren virkelig ser (Coffman 1951: 55).

legger i begrepet 'bilde', og enda mer uklart blir bilde-begrepet når vi snakker om språklige bilder. I *Iconology* skiller W.J.T. Mitchell mellom fem hovedtyper bildedannelse: de grafiske (malerier, statuer og design), de optiske (speil og projeksjoner), de perseptuelle (sensedata), de mentale (drømmer, minner, idéer og fantasier) og endelig de verbale (metaforer og beskrivelser). De grafiske og de optiske bildeformene regnes tradisjonelt som de mest bokstavelige og konkrete visuelle uttrykkene, mens mentale og verbale 'bilder' er bilder i overført betydning (Mitchell 1986: 10). Kognitivt sett er i og for seg alle bilder mentale, men det mest kompliserende metodiske problem i vår analyse av 'ordbilder', er at imagismen synes å befatte seg med språklige bilder på flere nivåer, ikke bare med verbale bilder som metaforer og beskrivelser, men også med ordene som grafikk og tekstdesign; det vil si det typografiske utseendet på diktet. Paradokset er imidlertid at det vi mest umiddelbart oppfatter som visuelt ved et dikt, er metaforer på det tekstimmanente nivået, mens skriftbildets konkrete og åpenbare form for visualitet ikke påkaller vår oppmerksomhet i samme grad.

Selv om det ikke var det grafiske ved teksten som opptok Pound, Hulme og andre da det imagistiske programmet ble utformet i 1912, ble dette innreflektert i deres poetiske tenkning de påfølgende årene. Bildekunstens momentane sanselighet blir et ideal for den nye poesien. Etter å ha lest Ernest Fenollosa's essay «The Chinese Written Character as A Medium for Poetry», lar Ezra Pound seg særlig inspirere av østlig poesi og det kinesiske språkets ideografiske representasjonssystem. Når Pound i 1916 under merkelappen «vorticism» tilspisser det imagistiske programmet, utkrystalliserer ideogrammet og 'den ideografiske metoden' seg som det vesentlige. Essensen i den ideografiske metoden er å sidestille atskilte objekter eller begivenheter med tanke på å framkalle en ny betydningsmatrise eller meningskonstellasjon. Syntaksen blir gjerne parataktisk eller asyndetisk, og i dette ligger det en streben etter å frigjøre seg fra syntaksens lineære begrensninger. «The image is the word beyond formulated language» (Pound 1960 [1916]: 88). Ved å bestrebe seg på å sidestille rene bilder vil poeten disiplineres til å unngå intetsigende vagheter. Målet er å

fastholde den umiddelbare persepsjonens friskhet, noe som syntaks og tale langt på vei hindrer en i. Her ser vi altså at Pound deler Hulmes skepsis til språket.

Når Pound avviser et språk basert på lyd (1960a: 20) og gjør seg til talsmann for en visuell diskurs, samtidig som han framhever at poesien skal være 'musikalsk', kan dette synes som et paradoks. Timothy Steele har imidlertid pekt på at begge deler kan forstås i lys av det samme språklige frigjøringsprosjekt:

Pure sound and pure image both elude statement, and hence they achieve the same aesthetic immediacy. Both musical poetry and imagistic poetry 'liberate' speech from its verbal condition. (Steele 1990: 265)

Man er altså ute etter det umiddelbart sanselige. Den språklige formidlingen må nødvendigvis bli annenhånds opplevelse. Etter hvert som Pounds skepsis mot syntaksens sekvensielle tvang tiltar, får dette konsekvenser for måten han komponerer de senere Cantos-diktene på. Pound eksperimenterer da blant annet med å sette inn tall, symboler og kinesiske tegn i sine egne dikt. Pounds idealisering av kinesisk skrift åpner opp for å sette likhetstegn mellom bilde og skrift også i vestlige språk. En slik utvikling har ikke minst blitt fremmet av skrivemaskinen og de typografiske mulighetene den representerer. E. E. Cummings lyrikk er et godt eksempel på dette. Hans typografiske 'prosodi' kan forstås som et imagistisk biprodukt (Gross 1964: 122). Ved å spalte språket og det poetiske uttrykket opp sine enkelte bokstaver, utfolder Cummings en 'visual prosody' i sin ytterste konsekvens. Også Apollinaires *Calligrammes* (1918) kan relateres til den samme tendensen til å konkretisere det poetiske uttrykket i visuelle former.

## Kortlinjen

De færreste av modernismens lyrikere sto for en like radikal materialisering av diktet som Apollinaire og Cummings. Derimot får kortlinjen og ett-ords-verset en stor utbredelse. Dette kan ses på som en naturlig konsekvens av det ideografiske idealet. Selv om de første imagistene praktiserte vers med 'normallengde', dvs.

ca. tre til fire hovedbetoninger per linje, ser man en tendens til at 'det smale diktet' får stadig større utbredelse utover på 1900-tallet. Dette må ses i forbindelse med at man fikk en økt bevissthet omkring 'den optiske artikulering'. Man bryter ned linjen i visuelle former som gir det enkelte ord større versifikatorisk autonomi i diktet. «Imagist techniques pushed first the image, then the individual word toward prosodic isolation» (Gross 1964: 122). I stedet for at man tilstreber en dynamisk fremdrift i språket, fikseres enkeltord og ordbilder i et mer statisk uttrykk. Det handler om å gi samtidigheten et adekvat versifikatorisk uttrykk.

Jørgen Fafner peker for øvrig på at kortlinjen ikke bare ble karakteristisk for den anglo-amerikanske imagismen. Også de italienske futuristene og de tyske ekspresjonistene formulerte programmer for å frigjøre det enkelte ord. Enten målet er å nå fram til en skulpturell ro eller å skape en energisk dynamikk, tyr både imagister og ekspresjonister til kortlinjen. "Imagismen, der rigtignok er ude i et ganske andet ærinde end expressionismen, gør dog fælles sag med den ved at sætte ordet i frihed og give det højere værdighed end sætningen" (Fafner 2000: 458). Igjen handler det om å søke den rene estetiske form. Poetenes innflytelse fra ekspresjonistiske malere som Kandinsky og Klee kan forklare noe av denne sammenhengen. Kortdiktet blir et 'imago' i egen forstand: «Kortformen lader sig omskrive af øjet, den er øjeblikkets kunst, der lader sig opleve næsten simultant, som et billede» (Fafner 2000: 458). Slik synes det lille formatet med sin vertikale logikk spesielt godt egnet til å få fram den visuelle akkord som Hulme beskriver.

Kortlinjene har som et modernistisk fortrekk også sin persepsjonsmessige og kognitive motivering: "Det æstetiske argument for det smalle digt er, at øjet orienterer sig hurtigere og lettere i korte end i lange linjer" (Fafner 2000: 457). Det kommer med andre ord inn et effektivitetsargument i valg av versformer. I motsetning til i klassiske kortlinjetyper, som hos Goethe og i de pindariske hymnene, hvor enjambementet tjente en utpreget retorisk stil, tenderer de moderne kortvers mot oppløsning av periodene i ordmotiver. Versene inngår ikke lenger i retoriske buer, men linjeskiftene blir mer definitive



og markerte. Dette må blant annet ses i sammenheng med at syntaktiske bindingsforhold oppgis i stadig større grad.

Vår egen ny-enkle 'ting-lyrikk' på 1960- og 70-tallet, representert ved blant andre Olav H. Hauge og Jan Erik Vold, synes å ha innreflektert kortdiktets typografiske billedmessighet i sin poetikk. Vi skal i det følgende studere hvordan det imagistiske ideal gjør seg gjeldende på flere nivåer i Gunvor Hofmos dikt "Verden".

## Vinduet og verden

"Verden" er dikt nummer tjuefire i *Gjest på jorden* (1971). Plassert midt i bokens midtdel (II), utgjør teksten et viktig gravitasjonspunkt i denne nøkkelsamlingen. Vi skal se hvordan diktets visuelle elementer også har en graviterende innvirkning på hverandre internt i teksten.

En humle	oOo
innestengt i et dobbelt vindu	OoòooOoOo
Verden	Oo
som larmer utenfor,	oOoOoo
med sine blomster, duftende	oooOoOoo
i maidagen.	oOoo

(Hofmo 1971: 33; 1996: 154)

Det sentrale visuelle elementet i diktet er den innestengte humlen. Fra humlen som fokaliseringsinstans tas verden inn i en synestetisk erfaring der lyd («larmer»), lukt («duftende») og synsinntrykk («blomster») inngår i en totalopplevelse. Samtidig kan man ane en overordnet seende (og skrivende) instans hvorfra denne imagistiske visjon av verden formidles. Det lyriske jeg er imidlertid tilslørt. I motsetning til de fleste av Hofmos øvrige dikt er det her ikke skrevet inn noen talefigur.<sup>99</sup> Tvert imot kan man hevde at det utsigende jeg

---

<sup>99</sup> Hos mange av kritikerne registrerer vi altså en gledelig overraskelse i møte med Hofmos 'lettere tone'. Trond Winje trekker inn nettopp "Verden" i sin refleksjon omkring dette: "Gunvor Hofmo har alltid beveget seg i en dimensjon som nok er ukjent for mange, en solhvit dimensjon

maskerer sitt nærvær gjennom en sekundær predikasjon. Finitte verb er så å si fraværende. Den eneste forekomsten er «larmer» i fjerde vers, men dette verbet inngår i en relativsetning som savner hovedledd. De øvrige verbene er partisipper: «innestengt», «duftende». Slike syntaktiske utilstrekkeligheter bidrar til å dempe de stemmemessige og auditive kvalitetene ved diktet.

Som nevnt kan tekstens interne fokus forankres i humlen som sansende 'subjekt', men humlen som visuelt objekt trenger et overordnet blikk. Til tross for mangel på manifest 'jeg', vil man som lesende instans tendere mot å ville tilbakeføre utsigelsen, samt observasjonen med tilhørende refleksjon, til et poetisk jeg. Man vil trolig legge syntaktiske konstruksjoner av denne typen til grunn: 'Jeg ser en humle innestengt' og 'jeg/den hører en verden som larmer utenfor'. Disse jeg-projeksjonene beror blant annet på en poetisk konvensjon som tilsier at vi etablerer en analogi mellom innestengt humle og innestengt jeg. Et slikt analogisk prinsipp er fundamentalt i den imagistiske poetikken. Det skapes, med T. E. Hulmes formulering, en 'annen-verden-gjennom-glasset-effekt'.<sup>100</sup> I dette tilfellet kan det forstås helt bokstavelig. Analogien mellom humle og jeg skapes på bakgrunn av den mer åpenbare analogien mellom det dobbelte vindu og verden. Samtidig møtes verden 'innenfor' og verden 'utenfor' i vinduet som transparent objekt. Slik sett kan man hevde at det er vinduet som er diktets viktigste 'imago'. Det skjer en dobbelteksponeering i overgangen mellom 2. og 3. vers der vinduet blir verden og verden blir vinduet. Dette inntrykket forsterkes av den fonetiske samklangen i v-allitterasjonen. Selv om diktets mest markerte syntaktiske skille finnes nettopp i bruddet mellom 2. og 3. vers, skapes det en glidende overgang ved at det siste ord i andre vers («vindu») kleber seg til det

---

hvor tid, rom og dagens små situasjoner er fullstendig underordnet de store åndelige betingelser som møtes i 'uopphørlig skapelse' i Selvets stormsentrum. Og fordi det er ekte, har hun som ingen annen etter krigen kunnet meddele sine erfaringer med genuin patos. I årets diktsamling, GJEST PÅ JORDEN (Gyld.), er det tidvis en lettere tone over hennes dikt, ja, hun kan endog la en humle bære sin erfaring (*Frisprog* 11.12.71).

<sup>100</sup> I «Notes on Language and Style» skriver Hulme: «Never, never, never a simple statement. It has no effect. Always must have analogies, which make an other-world through-the-glass effect» (Hulme 1938: 285-286).

innledende ordet i tredje vers («Verden»). Fravær av interpunksjon, samt ordenes likelydende trokéiske struktur, bidrar også til denne sammenklebingen.

Den allittererende forbindelsen mellom «vindu» og «verden» ligger imidlertid ikke bare i v-fonemet, men også i d'en og i den mer introverte n-lyden. I den forbindelse er det verd å merke seg at diktet for øvrig framviser en relativt frekvent forekomst av nasaler («**En humle / innestengt [...] med sine blomster duftende / i maidagen**»). Denne form for 'lydlighet' ligger imidlertid på et annet nivå enn den lyriske stemmen som eventuelt måtte komme til uttrykk gjennom retoriske talefigurer. Slike auditive trekk er ikke avhengig av 'den poetiske røsten' som diktets sonor, men inngår i den fonemiske utveksling som leser og poet deler gjennom et felles alfabet.

Det er flere påfallende fellestrekk mellom «Verden» og den japanske diktformen haiku, selv om Hofmos dikt, med sine 32 stavelser, er nesten dobbelt så omfangsrikt som haikudiktet.<sup>101</sup> Som i haikuen finnes det i «Verden» et ord som knytter teksten opp mot en bestemt årstid, men mens haikuens årstidsangivelse gjerne er indirekte og underforstått, er henvisningen til «maidagen» her helt eksplisitt. Likheten kommer for øvrig til uttrykk i form av motivmessig konsentrasjon, formell klarhet og gjennomskinnelighet, samt en nesten meditativ ro.<sup>102</sup> Når det gjelder den formelle organiseringen av diktet, ser vi at de 32 stavelsene fordeler seg over 6 verslinjer. Dette kan skjematiseres på følgende måte:

---

<sup>101</sup> Den japanske tanka-formen korresponderer i så måte bedre med Hofmos «Verden». Tanka'en har 31 rytmiske enheter (moraer) fordelt etter mønsteret 5-7-5-7-7 (Jf. *The New Princeton...* s. 657).

<sup>102</sup> Matsuo Basho (1644-94), som var en av de mest innflytelsesrike poetene innen den japanske haiku-tradisjonen, var sterkt influert av zenbuddhistisk filosofi. Dette var et vesentlig poeng for mange moderne vestlige poeter som lot seg inspirere av haikuen på 1960-tallet.

En	in-	Ver-	som	med	i
hum-	ne-	den	lar-	si-	mai-
le	stengt		mer	ne	dag-
	i		ut-	blom-	en.
	et		en-	ster,	
	dob-		for,	duf-	
	belt			ten-	
	vin-			de	
	du				

  

\--- 3 st ---/	\--- 9 st ----/	\--- 2 st ---/	\--- 6 st ---/	\--- 8 st ----/	\--4 st --/
\----- 12 -----/	\----- 8 -----/	\----- 12 -----/			
\----- 20 -----/					
	\----- 20 -----/				

Til tross for sterkt varierende stavelsestall de enkelte versene imellom, framstår diktet totalt sett som påfallende velbalansert. Med en gruppering på to og to vers, avtegner det seg en symmetrisk struktur med en innledende og en avsluttende sekvens på tolv stavelser og en midtsekvens på åtte. Denne tredelte strukturen kan så inngå i to alternative todelte strukturer (20 + 12 eller 12 + 20). Vi har allerede sett hvordan en hermeneutisk spenning i diktet genereres av analogien mellom vindu og verden, men strukturelt finner vi altså en overlappende struktur også knyttet til diktets prosodiske balanse. Versifikasjonen og den motivmessige dobbelteksponeeringen må her ses i sammenheng med hverandre; 'verden utenfor' (vers 3-4) impliserer et 'innenfor' og peker dermed både bakover i diktet til humlen og dens innestengte skjebne (vers 1-2) samtidig som det stakes ut en retning framover mot avslutningslinjene (vers 5-6) ved at det utadvendte blikket mot maidagen introduseres. Vi ser altså at strukturelementer på flere tekstlige nivåer indikerer et komposisjonsmessig klimaks i denne overgangen mellom 'innenfor' og 'utenfor'.

Det vi med et begrep lånt fra fotokunsten har kalt 'dobbelteksponeering', synes å ligge nært opp til Hulmes forståelse av analogien, dvs. det å se to fenomener i hverandre samtidig. Men begrepet belyser også Pounds definisjon av det poetiske bildet ('Image'): «An 'Image' is that which presents an intellectual

and emotional complex in an instant of time» (Pound 1968b: 4). Bildet i imagistisk forstand er å forstå som et kompleks av flere visuelle (og mentale) nivåer slik Hulme tenker seg analogien. Det visjonære i analogien beror på den vertikale og romlige samtidigheten; et slags tidløst 'ovenpå-hverandre'. Det handler ikke om et enkelt statisk bilde, men om en relasjonell utveksling – 'et intellektuelt og følelsesmessig kompleks' – innenfor det billedlige univers som diktet skaper. Selv om spenningen er knyttet til et øyeblikk, er denne samtidigheten ladet med dynamikk. I Hofmos dikt ser vi hvordan analogien og versifikasjonen forårsaker både temporale og spatiale spenninger. De to forestillingene 'vindu' og 'verden' er en del av et plot i teksten. Til tross for diktets knapphet, har det en temporal struktur. Ikke minst er enjambementene symptomer på dette. Vi skal se at enjambementet kommer til å spille en viktig funksjon også i vårt neste eksempel.

### Tidlige kortdikt

Som nevnt tidligere har Jan Erik Vold påpekt at den imagistiske impulsen kommer inn som noe nytt i Hofmos forfatterskap på 1970-tallet (Vold 1981; 1984). Det er mulig å observere et slikt uttrykksmessig brudd dersom man utelukkende forholder seg til det offisielle forfatterskapet. Tar man de etterlatte diktene iøyensyn, ser man imidlertid at den imagistiske impulsen fantes allerede tidlig på 1950-tallet – et drøyt tiår før den ny-enkle bølgen slo inn over norsk lyrikk for alvor. Fra et håndskrevet manus datert 1950 finnes blant annet diktet «Gjøken». Vi skal se nærmere på versifikasjonen knyttet til dette diktet:

Gjøken hører  
 du i et nakent tre. Gjøken!  
 Og ditt hjerte  
 ønsker seg  
 vekst.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Jan Erik Vold gjør oppmerksom på at diktets siste linje i det håndskrevne manuset opprinnelig lyder «ingenting». Ordet er imidlertid strøket over og erstattet med «vekst» (Hofmo 1997: 257). Vold har observert flere tilfeller av dikt med 'motsatte' versjoner hos Hofmo «der det iblant settes inn en viljesakt fra skriverens side, for å rette opp et 'fall' i teksten, gi den en større 'fortrøstning'» (Hofmo 1997: 246).

(Hofmo 1997: 100)

Den optiske stiliseringen er av vesentlig betydning i denne teksten. Vi legger merke til at versdelingen går på tvers av de syntaktiske enhetene som er markert ved store skilletegn. For å anskueliggjøre versifikasjonens desautomatiserende rolle, kan vi skissere en alternativ stilisering som følger nettopp skilletegnene (den opprinnelige versdelingen er markert med / ).

Gjøken hører / du i et nakent tre._	OoOooooOoO
Gjøken! /	Oo
Og ditt hjerte / ønsker seg / vekst.	ooOoOooO

Interpunktjonen deler diktet inn i tre deler, der første og siste 'vers' har normallengde med henholdsvis 10 og 8 stavelser og 4 og 3 hovedbetoninger, mens andre leddet, bestående av ett enkelt ord, utmerker seg som en knapp kontrast. I vårt konstruerte eksempel har det eksklamatorisk pregede andre verset kun én betoning og danner midtpunktet/aksen i en symmetrisk struktur. Det er imidlertid ikke denne symmetrien vi finner i diktet slik det faktisk foreligger. Optisk er siste setning blitt porasjonert ut over tre verslinjer, noe som har en retarderende virkning på lesetempoet og som dermed gir enfatisk trykk til ordene 'hjerte', 'ønsker' og 'vekst'. Enjambementet mellom 1. og 2. vers påvirker trykkfordelingen i første setning slik at det er naturlig å tillegge "du" betoning:

Gjøken hører	OoOo
du i et nakent tre. Gjøken!	OooOoO Oo
Og ditt hjerte	ooOo
ønsker seg	Ooo
vekst.	O

Et kort øyeblikk er man usikker på hvem som er agens i første setning, dvs. hvor vidt det er «du» eller «gjøken» som er det lyttende subjekt. Tvetydigheten oppløses imidlertid i andre linje, men versdelingen bidrar til en nøling i

dechiffreringen av teksten. Språket trer i forgrunnen, noe som også er påfallende i siste halvdel av diktet. Den optiske stiliseringen virker ikke bare disiplinierende for den prosodiske realiseringen av diktet, men skaper også visuelle og mentale 'pauser' gjennom de store åpne feltene på papiret. Versifikasjonen bidrar slik sett til en kontemplativ lesning av diktet, og det uendelige perspektivet (her: den uendelige tomheten) fremmes dermed av den formelle konsentrasjonen. Kanskje var det noe slikt Jan Erik Vold hadde i tankene da han hevdet at ødsligheten i «En hvit rose» ble formidlet gjennom linjedelingen. Ordet framstår som ensomt, og hjertet oppleves som tomt.

Samtidig som diktet framviser en visuell konsentrasjon både på det grafiske og motivmessige planet, har «Gjøken» en tydelig dramatisert stemme. Stemmen kommer først og fremst til uttrykk gjennom en apostrofisk utsagnsmodus (henvendelsen til et «du»). Men også den insisterende gjentakelsen, kombinert med utropstegn («Gjøken...Gjøken!»), er et klart eksklamatorisk grep. Det må betegnes som noe kuriøst at dette diktets 'imago' ikke først og fremst er gjøken som visuelt objekt, men snarere gjøken som lydbilde. Man kan riktig nok se en ikonisk forbindelse mellom diktets grafiske utseende og noe som likner en fuglevinge, men det er likevel lyden av gjøken som etablerer analogien til, eller gir gjenklang i, det tomme hjertet. På en annen side er det åpenbart at det visuelle inntrykket av det nakne treet er med på å farge det lydlige inntrykket av gjøkens toner som noe hult og tomt. Igjen ser vi altså hvordan synestetiske forbindelser skaper visjonære kraftfelt i Hofmos dikt.

Samspillet mellom lyd og bilde kommer til uttrykk også i et annet av Hofmos tidlige kortdikt, «Bare en streng», også dette fra et håndskrevet manus datert 1950:

Bare en streng	OooO
i moll	oO
for dødens hjerter,	oOoOo
bare en strek	OooO
i svart	oO
for de overgitte.	ooOoòo

(Hofmo 1997: 103)

Diktet demonstrerer en minimalistisk strenghet i oppsettet av sine to parallelle motiver. En klagende tone visualiseres som en sort strek, og den sorte skriften (en strek i blekk eller trykksverte) høres som en mollstemt klang. Diktet formidler en sanselig korrespondanse mellom lyd og bilde i en imagistisk enkelhet. Samtidig kan strengen og streken tolkes som ekspressive symboler for et menneskes sorg. Bildespråket er preget av en affektiv investering som fortoner seg mer ekspresjonistisk enn imagistisk. Diktet består av to parallelle setningsemner satt sammen i en anafor forbindelse («Bare en...» x 2). Innenfor denne parallelle strukturen skiller to av verslinjene seg ut med hensyn til lengde. Andre og femte vers («i moll», «i svart») har kun ett enkelt hovedtrykk, mot to i de øvrige linjene. Kortlinjene danner for øvrig midtpunktet i hvert sitt ledd og bidrar til å poengtere parallelliteten. Til tross for at det lyriske jeg er skjult gjennom en sekundær predikasjon, skaper den anafore strukturen en retorisk patos som lar oss ane en lyrisk stemme. Denne patos problematiserer dermed de lyrikkhistoriske kategoriene vi her opererer med.

Analysene av Hofmos tidlige kortdikt viser hvordan ekspresjonistiske og imagistiske grep kombineres i ett og samme dikt. Hofmos tidlige kortdikt uttrykker med andre ord ingen puristisk imagisme. Vi har allerede antydnet at dette nok heller ikke er tilfellet med de sene kortdiktene.

### Bildet på stemmens bekostning?

De senere årene er det likevel mer eller mindre slått fast som en litteraturhistorisk 'sannhet' at det fra og med 1971 bryter gjennom en «art imagisme» i Hofmos forfatterskap.<sup>104</sup> Dikt som "Verden" og "En hvit rose" skulle kunne bekrefte en slik påstand. Når det gjelder 1971-samlingen *Gjest på jorden*, skal man imidlertid ikke overbetone imagismens rolle. Det umiddelbare inntrykket er, i alle fall etter

---

<sup>104</sup> I *Norges litteraturhistorie* er det åpenbart at Øystein Rottem i all vesentlighet baserer sin framstilling av Hofmos forfatterskap på Jan Erik Volds essay «Gunvor Hofmo og det objektive korrelat» fra 1984 (Rottem 1995: 328).



å ha lest samlingens del I, at Hofmo etter 16 års fravær fra den poetiske offentligheten, har funnet tilbake til den samme tonen fra 1950-tallsdiktene og holdt fast ved de symbolistisk-ekspresjonistiske idiomene. I en avis anmeldelse antyder da også Haakon Holme Nancke at det faktisk er noe anakronistisk ved Hofmos poetiske stil: «denne lyriske formen som for tyve år siden var høyst spesiell og jeg antar, vanskelig tilgjengelig virker idag litt utenfor tiden. Den er billedrik og symbolmettet, helt annerledes enn mye av dagens rett-på-sak-lyrikk som er enkel og lett tilgjengelig» (*Arbeideravisa* 11.10.71). Holme Nancke vil altså ikke, selv om han har lest presis den samme diktsamlingen som Martin Nag, sette Hofmos *Gjest på jorden* i forbindelse med noen ny-enkel eller imagistisk strømning i norsk lyrikk.

Tatt i betraktning at de imagistiske kortdiktene bare utgjør en liten del av 1971-samlingen, kan det imagistiske blikk på Hofmo fortone seg noe tendensiøst. Vold har for øvrig selv påpekt at Hofmo er en mer markert ekspresjonist i sin tidlige fase enn hun er imagist i sin sene fase (Vold 1984: 328). Eller som han skriver i en kommentar til et par dikt fra *Mellomspill* (1974): «Vel vel. Så er det stadig som landskapstolker og uhelbredelig *symbolist* Gunvor Hofmo har sin styrke, mer enn som landskapsbeskriver og *imagist*» (*Dagbladet* 21.10.81). Til tross for at Vold framholder det imagistiske elementet i Hofmos sene dikt, må han altså medgi at det stadig vekk er et fortolkende og mystisk aspekt ved Hofmos bilder. Det synes som om vi kan slå fast at like lite som man kan hevde at det ikke finnes imagistiske impulser i Hofmos dikt før 1970, kan man påstå at det ikke finnes symbolistiske og ekspresjonistiske trekk etter 1970.

Vi har tidligere i dette kapitlet sett hvordan poeter som Hulme og Pound uttrykte at kravet om å skape pregnante bilder og en sanselig umiddelbarhet innebar en kamp med språket som temporalt medium. At imagistene tøyte poesiens muligheter til det ytterste har da også blitt brukt mot dem. I følge Harvey Gross var forsøket på å gjøre poesien til en spatial kunstform uttrykk for et hybris som var dømt til å mislykkes (Gross 1964: 127-128). Som tidens kunst burde ikke poesien bli for overmodig på bildekunstens spatiale arena. Uansett hva man måtte mene om Gross' standpunkt, ser det ikke ut til at Hofmos dikt vil

rammes av denne kritikken. Hennes dikt forsøker slett ikke å unndra seg sin språklighet, sin temporalitet eller sin orale forankring. Det er riktig nok trekk ved enkelte av Hofmos dikt som tyder på at konsentrasjon i det visuelle uttrykket resulterer i at stemmen blir mindre framtrædende. Men bare delvis. Den eksklamatoriske intensiteten gjør seg stadig gjeldende. Så sent som i Hofmos nest siste samling *Tiden* fra 1992 heter det i «Når alt», et kort dikt på tre linjer:

Når alt blir stumt  
begynner Verdens stemmer  
å snakke!

(Hofmo 1992: 47; 1996: 487)

Formatet tatt i betraktning (4+7+3 stavelser) kunne man her kanskje ventet seg et beskjedent haiku-preget bildedikt. I stedet møter vi en insisterende stemme som gjennom blant annet versaler og utropstegn signaliserer at den ikke vil la tingene tale for seg. Det hofmoske jeg vil tale for tingene. Det er ikke dermed sagt at denne stemmen uttrykker en mistillit til Pounds tese om at bildet er tale i seg selv (1960b: 88). Tingene trenger ikke nødvendigvis noen språkets talsmann eller -kvinne. Poetens privilegium synes likevel å være å formidle disse 'Verdens stemmer', og det lyriske jeg hos Hofmo gjør dette gjennom en intens tilstedeværelse. Verken et mer fokusert bildespråk eller en versifikatorisk minimalisme utraderer stemmen i Hofmos dikt.

## Den vertikale orden

Den imagistiske impulsen har ikke desto mindre satt varige spor i forfatterskapet ved at oppmerksomheten flyttes vekk fra jeget som diktets gravitasjonspunkt og over på diktet som form og komposisjon. I Hofmos sene samlinger kommer dette versifikatorisk til uttrykk ved at kortlinjen foretrekkes. Mens hun forlot prosadiktet midt på 1970-tallet, møtte ikke kortdiktet den samme skjebnen. Tvert imot valgte hun å radikaliserer sine versifikatoriske grep ved å utnytte kortlinjens potensialer for alt hva det var verdt. Om ikke trenden er entydig i *Gjest på jorden*, blir den klarere i de senere 1970-tallssamlingene. "Skilpadden" fra 1974-

samlingen *Mellomspill* utfolder en slags metapoetisk lek med den nye versifikatoriske innsikten:

Ta det lett!	OoO
Ikke et ord	OooO
for skilpadden	oOoo
som velger	oOo
den tyngste	oOo
motstands vei	OoO
og igjen og igjen	ooOooO
kryper over	OoOo
en støvel	oOo
som de mer	ooO
intelligente	oooOo
ville vike	ooOo
utenom.	Ooø

(Hofmo 1974: 39; 1996: 241)

Diktet er formet etter en kvasi-strofisk struktur innenfor kortformatet, med tre til seks stavelser per linje. Umiddelbart kan dette fortone seg som lettvint knekkprosa der linjedelingen er nokså vilkårlig tegnet, i alle fall oppstår det et grovt misforhold mellom prosadiksjonen og versformen.<sup>105</sup> På en annen side lar det seg gjøre å avlese en billedlig analogi mellom skilpaddens motstand og poetens motstand. Ved å skrive vers, velger man det trege språket, den tyngste motstands vei. Man velger å kripe over en støvel som man strengt tatt har muligheter for å unngå. På et overordnet nivå kan altså kortlinjene i dette tilfellet forstås som en (selv)ironisk demonstrasjon av hva versifikasjon til syvende og sist handler om. Man oppsøker motstand og hindringer for å skape friksjon i det

---

<sup>105</sup> Når det gjelder diktkritikkens benyttelse av den lite flatterende betegnelsen 'knekkprosa', peker Janss & Refsum på at den moderne versutviklingen skaper usikkerhet omkring vurderingsnormene på dette området fordi det stadig finner sted "en hårfin utforskning av forholdet mellom poetisk språk og et mer umotivert prosaspråk" (Janss & Refsum 2003: 77). Det er klart at også mange av Hofmos dikt preges av en slik hårfin balansegang, men i de fleste tilfeller demonstrerer hennes tekster en uomtvistelig poetisk identitet.

språklige materialet. I "Skilpadden" ligger det altså en ironisk, jeg hadde nær sagt 'orvilsk' underfundighet bak valget av kortlinjene.

Hvert enkelt dikt vi har drøftet i dette kapitlet, og i avhandlingen for øvrig, etablerer sin egen sammenheng mellom visuelt motiv og versform, og det er derfor vanskelig å si noe generelt om forholdet mellom bilde og versdannelse. Hvis man likevel skulle skissere en samlet konklusjon for dette kapitlet om imagisme og kortdikt, synes man å ende opp med Hulmes forståelse av det imagistiske diktet som en visuell akkord. Med 'visuell akkord' tenker man seg en vertikal og romlig disponering av diktets stoff. Hulme selv var opptatt av analogien som et verbalt 'polyfont' bilde, men innlemmer vi i tillegg den versifikatoriske innsikten vi har framlest i tilknytning til Hofmos kortdikt, kan man se også den typografiske ordning av versstrukturen som en slags visuell akkord. Når man skal konvertere punkt til linje, gjelder det å bevare mest mulig av punktmessigheten, fragmentet, samtidigheten. Kortdiktet tilstreber en samtidighet ved å redusere både linjenes lengde og antall, men vi må likevel konstatere at i lesningens tid har den visuelle verbale akkord nødvendigvis en temporal utstrekning.

For Hofmo synes likevel ikke kortdiktet å representere et behov for å minimalisere det poetiske uttrykket. Kortdiktet kan være visjonært i kanskje enda dypere forstand enn det retorisk ekspansive diktet. Det å stilisere tekster vertikalt betyr å insistere på sitt budskap. Ved å fortelle at nettopp *dette* ordet eller nettopp *denne* frasen er betydningsfull, kan kortlinjen og kortdiktet skape en minst like pågående poesi som den profetiske eller elegiske henvendelsesformen vi kjenner fra 1940- og 50-tallsdiktene. Det nye måtte være at den vertikale ordningen av språket signaliserer en større bevissthet om at den moderne poesiens materielle forutsetninger ligger i skriften i vel så stor grad som i stemmen, og at det derfor kreves en noe annen tekstlig koreografi for å nå fram til leseren.

## Kapittel 10. Coda

Ens liv, som vannfall  
gjennom andre stemmer  
Roper, suser, roper  
Ved fossen står en flokk og lytter

Fra Gunvor Hofmos 'store protokoll'<sup>106</sup>

De begreper vi har anvendt i fortolkningen av Hofmos dikt, synes å danne sin egen historie i dette forfatterskapet. Dette framstår særskilt tydelig gjennom en kronologisk disponering av analyse materialet. Avhandlingens tittel – *Mellom stemme og skrift. En studie i Gunvor Hofmos versifikasjon* – peker ikke bare mot en strukturell synkron spenning mellom 'stemme' og 'skrift' i hver enkelt tekst isolert betraktet, men referer også til en tyngdeforskyvning i forfatterskapet diakront sett, i tillegg til at den antyder en faghistorisk plassering av vår analytiske virksomhet. Tittelens 'mellom' kan slik leses som uttrykk for den hermeneutiske situasjon vi befinner oss i. Som Hans-Georg Gadamer skriver i *Wahrheit und Methode*, er vi når vi forsøker å forstå et fenomen ut fra den historiske avstand som bestemmer vår hermeneutiske situasjon, allerede underkastet virkningshistoriens effekter (Gadamer 1997 [1960]: 148). Når vi i denne avhandlingen har forsøkt å beskrive 'skriftstemmen' og versifikasjonsforholdene i Gunvor Hofmos lyrikk, er det ut fra bevisstheten om at dagens diktkritikk orienterer seg innenfor en senmodernistisk forståelseshorisont hvor det imagistiske lyrikkparadigmet har erstattet den romantisk-ekspresjonistiske tolkningstradisjonen. Samtidig synes de skriftfokuserte poststrukturalistiske teoriene å ha bidratt til å tilsløre sjangerens opprinnelige orale karakter. Denne faghistoriske situeringen har nødvendigvis preget vår lesning av Gunvor Hofmos

---

<sup>106</sup> De såkalte "Fragmenter av stor protokoll", skrevet under sykdomsperioden i 1955, er gjengitt i *Mørkets sangerske* (Vold 2000: 343).

lyrikk – også når ambisjonen har vært å vekke gehøret for diktens musikalske kvaliteter.

Vår målsetting har ikke vært å restaurere stemmebegrepet som uttrykk for forfatterens meningsgaranterende tilstedeværelse i teksten, men vi har ønsket å forstå den forlegenhet som mange moderne lesere møter Hofmos poetiske stemme med. Slik er denne avhandlingen ikke bare et forsøk på å finne ut av Gunvor Hofmos fremmedartede patos som sådan, men å forstå litteraturfagets unnselighet i møte med den insisterende litteraturen i sin alminnelighet. Bevegelsen fra stemme til skrift har vi derfor valgt å se i sammenheng med den generelle visuelle vending i litteraturen, og den reorientering av metrikken som Jørgen Fafner beskriver som bevegelsen fra melos til opsis (1989: 224; 2000: 480).

Til tross for erkjennelsen av å være henvist til en imagistisk og post-grammatologisk forståelseshorisont, har vi likevel tilstrebet å rekonstruere noe av etterkrigstidens forventningshorisont – ikke for naivt å hensettes til det sene 1940-tall, noe som for øvrig også er umulig, men for å nyansere enkelte av de 'sannheter' som er slått fast i ettertidens kanonisering av forfatterskapet. Når man tar for seg den enkelte diktsamling og den enkelte avisanmeldelse, framstår Hofmos diktning som langt mer broket enn det nivellerende merkelapper av typen 'symbolisme', 'ekspresjonisme' og 'imagisme' er i stand til å innfange. Ved å gjenskape deler av fortidshorisonten kan vi kanskje også unngå for mange tautologier. Som Hans Robert Jauss skriver om det resepsjonshistoriske, vil en rekonstruksjon av forventningshorisonten blant annet kunne spare oss for sirkelaktig å gripe til en forklaring ut fra en felles tidsånd (Jauss 1981: 69). Derfor har vi latt Hofmos samtid komme til orde dels gjennom avisanmeldelser, dels gjennom Hofmos egne refleksjoner i dagboknotater og brev, men også ved komparative sammenstillinger mellom Hofmos og andre forfatters dikt som vi mener kan ha hatt betydning for forståelsen av Hofmos poetikk.

Vi har fokusert på det vi anser for å være sentrale bruddflater i forfatterskapets utvikling, laget 'synkrone snitt', for igjen å si det med Jauss, "for historisk å kunne artikulere den litterære strukturendring i dens epokedannende øyeblikk" (80). Selv om man da kan komme i skade for å overbetone bruddene

framfor kontinuiteten, mener vi like fullt at det vil være mulig å identifisere visse diktsamlinger som mer epokegjørende enn andre. Derfor har vi viet mye plass til de to første samlingene *Jeg vil hjem til menneskene* (1946) og *Fra en annen virkelighet* (1948), samt comeback-samlingen *Gjest på jorden* (1971), og tilsvarende mindre plass til den aller seneste delen av forfatterskapet. Det betyr ikke at bøkene fra 1980- og 90-tallet anses for å være mindre interessante, men at det i versifikatorisk henseende skjer lite nytt hos Hofmo fra 1970-tallet av. Som vi har sett, skiller samling nummer to seg fra debutsamlingen ved at den utfolder en langt friere verspraksis enn den første. Samtidig synes Hofmo fortsatt å ville benytte seg av den kontrapunktiske disiplinen som de klassiske strofeformene representerer. Rim og metrum forlattes for godt først på 1970-tallet. Karakteristisk for *Gjest på jorden* er kortdiktene og de mange prosadiktene som er langt mindre insisterende i sin poetiske henvendelsesform enn diktene i de fem første samlingene. Som vi argumenterte for i kapitlene 8 og 9, kan prosadiktet og kortdiktet ses i lys av en generell skriftliggjøring av den poetiske normen. Likevel har våre analyser vist at Gunvor Hofmo i sine dikt aldri gir helt slipp på lyrikkens opprinnelige orale kvaliteter.

### Skriftstemmen og kroppsstemmen

Denne avhandlingens materielle og mediale slagside – der begrepet 'skriftstemme' har vært styrende for en drøfting av lyrikkens versifikasjonsforhold – må forstås på bakgrunn av at den eneste større studien som inntil i dag foreligger om Gunvor Hofmo, er en forfatterbiografi (Vold 2000). Uten å ta direkte stilling til spørsmålet om det biografiske er et gode eller et onde i fortolkningen av Hofmos dikt, vil vi avslutningsvis peke på hvordan forfatterstemmens fysiognomi kan kaste et eget lys over hva vi forstår som Gunvor Hofmos 'poetiske røst'. Ved å lytte til lydbåndopptak der forfatteren selv framfører sine dikt, får man ikke nødvendigvis bekreftet det indre lydbildet man gjennom egen innenatlesning har dannet seg av den poetiske stemmen. Opplesningen vil ofte

korrigere eller gi en helt annen forståelse av diktenes auditive kvaliteter enn hva 'skriftstemmen' gir.

I januar 1955 reiste Gunvor Hofmo, etter en nyttårspermisjon fra Gaustad psykiatriske sykehus, til København for å besøke venner, blant andre de danske lyrikerkolleger Grethe Risbjerg Thomsen og Halfdan Rasmussen. Disse ordnet det slik at Hofmo fikk gjøre opptak for Danmarks Radio hvor hun 19.01.55 leste inn elleve av sine egne dikt. Debutsamlingen var ikke representert blant tekstene som ble tatt opp, men fra samling nummer to hadde Hofmo plukket ut "Fra en annen virkelighet", "Sov" og "Å det å vende tilbake"; videre "Ømhetens tre", "Over en ukjent kvinnebyste" og "Tulipanen og en død" fra samling nummer tre (1951); "Om 'jeg'", "Ord i en våkenatt", "Jeg har våket", "Hva finnes" og "Til en sykesøster" fra samling nummer fire (1954). Det tretten minutter og tjue sekunder lange opptaket fra Danmarks Radio vurderes nå som unikt tatt i betraktning at det er den eneste gode innspillingen som i dag finnes av Hofmos stemme. Som lytter blir man slått av hvor moden stemmekvaliteten er, til tross for at Gunvor Hofmo bare var 33 år gammel da opptaket ble gjort. Etter stemmen å dømme, kunne man tro det er en middelaldrende kvinne som leser. Det leses rolig og uten å nøle, og artikulasjonen er i liten grad emfatisk. I motsetning til skuespillernes deklamerende lese måte er Hofmos frasering tatt helt ned. Med en litt monoton innadvendt altstemme framføres hvert enkelt ord i samme jevne åndedrag.

Hofmos opplesning ble sendt i dansk P1 søndag 13. mars 1955 kl. 14.00 som programposten "Fra en anden virkelighed. Gunvor Hofmo læser egne digte. (Norsk oplæsning.)". Jan Erik Vold gjengir Kai Friis Møllers begeistrede omtale i *Politiken* (jeg forholder meg til Volds skrivemåte):

Om søndagen lyttede jeg til den norske kvindelige lyriker Gunvor Hofmos poetiske budskap 'Fra en anden virkelighed', som dannede en dulmende kontrast til gaardsdagens mere plat realistiske prosa. Der kunne næppe tænkes mere slaaende modsætning til Folketingets altfor rutinerede højtaler-retorik end den dæmpede og ligesom beængstede stemme, hvormed denne unge digterinde oplæste sine egne vers. Saadan maa det lyde, naar en nødstedt sjæl fremhvisker sine bekendelser i skriftestolen. Selve lyden af hendes famlende bladen i bogen, der af den overfølsomme mikrofon forstærkedes til en klang som af klaprende hestehove paa haard stenbro, bekræftede paa samme maate lytterens



fornemmelse af at staa – eller sidde – over for en aldeles uforstilt poetisk personlighed. (Vold 2000: 479)

Den danske kritiker har altså latt seg fengsle av den engstelige stemmen fra en 'nødstedt' sjel.<sup>107</sup> Når vi selv hører det samme opptaket, etter lang tids fordykning i Hofmos tekster, er det vanskelig å slutte seg til Friis Møllers beskrivelse. Vi må naturligvis ta forbehold om at "den overfølsomme mikrofon" og Hofmos "famlende bladen" kan ha blitt redigert vekk i den moderne overlevering av dette opptaket, men vårt inntrykk er at den affektive investering i disse opplesningene er minimal. Under opplesningen av "Fra en annen virkelighet" hører man riktig nok at stemmen så vidt brister ved ordene "der" og "bare" når Hofmo leser:

[...]  
 der ingen grenser er satt,  
 bare en stillhet som kaster meg ut i universet av ensomhet,  
 [...]

(Hofmo 1948: 14; 1996: 45)

En liknende situasjon hvor leserkroppen bryter fram i teksten, finner sted under lesningen av "Tulipanen og en død", hvor man tydelig hører Hofmo svelge i pausen mellom de følgende linjene (som for øvrig kan lokaliseres til et sideskifte i originalutgaven av *Blinde nattergaler*):

[...]  
 langsomt bøyer stilken seg.  
  
 Og hjertet isner i meg av sorg  
 [...]

(Hofmo 1951: 69-70; 1996: 91)

---

<sup>107</sup> I radioprogrammet "Mørke sanger i København 1955", sendt i NRK P2 den 3. november 2000, forteller Jan Erik Vold i samtalen med Nina Bull Jørgensen at den gode omtalen Hofmo fikk av Friis Møller, samt de store oppslag i danske aviser, blir stående i kontrast til de negative reaksjonene hun møtte av NRK's konsulenter etter en prøvelesning i 1948. (Se for øvrig Vold 2000: 479).

Men disse 'skjønnhetsfeilene' er knapt merkbare, og lesningen fortsetter med en jevn og klar artikulering. Vårt inntrykk er at framføringen er preget av verdighet og profesjonell skikkelighet, og bare altså ved et par små anledninger i den nesten kvarter lange opplesningsseansen framstår Gunvor Hofmo som følelsesmessig berørt av det hun leser – kanskje like mye på grunn av nervøsitet som på grunn av personlig innlevelse i diktenes tema. Stemmen er riktig nok dempet, men lavmæltheten fortøner seg mer som en innadvendt tretthet enn som en bekjennende sjels ydmyke 'fremhvisken'.

Uansett hvordan man vil fortolke opplesningens 'beængstede stemme', blir den stående i kontrast til den til tider svært insisterende og utfordrende poetiske diksjonen man fornemmer i Hofmos mest ekspressive dikt. Man hører ikke utropstegnene når Gunvor Hofmo selv leser. Disse synes å være tanke- markører snarere enn styrkemarkører. Det samme gjelder formidlingen av de eksklamatoriske "Å" som vi finner så mange av i Hofmos dikt. I forfatterens egen opplesning framheves ikke disse med ekstra kraft. Tvert imot blir de nesten forlegent tildekket i ordstrømmen.

Det er noe paradoksalt ved det at mange av Hofmos dikt slik de står på trykk nærmest roper etter å bli hørt, mens forfatteren i sine egne opplesninger synes å ville verne og beskytte sine tekster mot verden utenfor. Til tider framstår Hofmos kroppsstemme som fremmedgjort i forhold til diktenes skriftstemme. Men om det er slik at stemmen bedrar, hvilken stemme er det egentlig som lyver? Hvis det er slik at teksten og ikke stemmen er det primære, kan man likevel hevde å bli 'forledet' av klangen i stemmen, slik Nietzsche bemerker om den mellommenneskelige konversasjonen (Nietzsche 1967: 253)? Hvilken stemme som er den mest genuine når man forholder seg til forfatterens resitasjon av egne tekster, skrifstemmen eller kroppsstemmen, er et spørsmål det vil være lite fruktbart å besvare, i alle fall innenfor denne avhandlingens rammer. Det som imidlertid er klart, er at teksten er et offentlig anliggende også når den formidles av poeten i egen person, og resitasjonen i det offentlige rom, enten det er på teaterscenen eller i et radiostudio, har sine konvensjoner på samme måte som det poetiske skrivehåndverket har sine konvensjoner.

Skriftstemmen har åpenbart kvaliteter som kroppsstemmen tilslører. Likevel kan den fysiologiske stemmen formidle noe som skriftstemmen ikke kan. Slik utfordrer lydopptaket vår forståelse av hva som er litteraturviterens analyseobjekt. Samtidig, når Hofmo kan framstå som mer høylydt i skrift enn på lydbånd, får vi bekreftet at 'skriftstemmen' er noe annet enn uttrykk for forfatterens meningsgaranterende nærvær i teksten. I dette perspektivet står det enda klarere for oss at versifikasjonen ikke er noe marginalt aspekt ved diktningen, men at Hofmo gjennom den versifiserte teksten faktisk bygger det resonansrommet som er nødvendig for å meddele seg. Det lyriske formatet tillater henne å skape andre, og til dels sterkere, stemmer enn det den egne kroppsstemmen gir rom for, og leseren utfordres på sin side til en arkeologisk virksomhet i dette flerdimensjonale lyrikkspråket. Blant annet derfor handler det i denne avhandlingen ikke om enten skrift eller stemme, om enten tid eller rom, om enten bilde eller musikk, om enten biografi eller tekst, men om å finne et analytisk brennpunkt som er i stand til å samle opp i seg så mange fasetter som mulig av den hofmoske poetikk. Etter vår mening er versifikasjonsforholdene nettopp et slikt brennpunkt.

\* \* \*

I den teoretiske litteraturen omkring stemme-skrift-problematikken har mange vært inne på hvordan stemmens og skriftens vekslende prestisje i kulturhistorien må ses i sammenheng med hørselssansens og synssansens vilkår i samfunnet. Den moderne leserens frykt for øret knyttes gjerne til hva Walter Ong skriver i *Orality & Literacy*: Synet isolerer, mens lyd inkorporeres. Mens synet plasserer den observerende utenfor og på avstand fra hva som ses, strømmer lyden inn i den hørende (Ong 1982: 72). Selv om de perseptuelle forskjeller mellom våre sanser neppe kan beskrives i fullt så kategoriske ordelag, framstår synet i større grad enn hørselen som dissekerende og analytisk, mens lyden tillater, eller krever, selvfordypning og en kroppslig 'oppgåen' i det som sanses. Slik sett representerer øret et av menneskets mest sårbare deler. Man må nemlig åpne seg

for det man hører - inkorporere det, bokstavlig talt - og dermed blir det vanskelig å opprettholde distansen til det som 'lyder'. 'Skriftstemmen', som i følge Jon Fosse blir til gjennom poetens overgivelse til skriften, kan leseren kanskje kontrollere og verge seg mot i en annen forstand enn mot den stemmen som rent fysisk når oss gjennom øret. På en annen side vil skriftstemmen ha en lengre holdbarhet enn forfatterens flyktige røst. Mens kroppsstemmen slutter å gjøre sin virkning i det ordene er uttalt og stemmen opphører, vil skriftstemmen alltid være i leserens besittelse.





# Bibliografi

## Av Gunvor Hofmo:

### Dikt:

- 1946a. *Jeg vil hjem til menneskene*. Oslo: Gyldendal.  
1948a. *Fra en annen virkelighet*. Oslo: Gyldendal.  
1951. *Blinde nattergaler*. Oslo: Gyldendal.  
1954. *I en våkenatt*. Oslo: Gyldendal.  
1955. *Testamente til en evighet*. Oslo: Gyldendal.  
1968. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.  
1971. *Gjest på jorden*. Oslo: Gyldendal.  
1972. *November*. Oslo: Gyldendal.  
1973. *Veisperringer*. Oslo: Gyldendal.  
1974. *Mellomspill*. Oslo: Gyldendal.  
1976. *Hva fanger natten*. Oslo: Gyldendal.  
1978. *Det er sent*. Oslo: Gyldendal.  
1981. *Nå har hendene rørt meg*. Oslo: Gyldendal.  
1984. *Gi meg til berget*. Oslo: Gyldendal.  
1986. *Stjernene og barndommen*. Oslo: Gyldendal.  
1987. *Nabot*. Oslo: Gyldendal.  
1989. *Ord til bilder*. Oslo: Gyldendal.  
1990. *Fuglen*. Oslo: Gyldendal.  
1991. *Navnløst er alt i natten*. Oslo: Gyldendal.  
1992. *Tiden*. Oslo: Gyldendal.  
1994. *Epilog*. Oslo: Gyldendal.  
1996. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.  
1997. *Etterlatte dikt*. Redigert av Jan Erik Vold. Oslo: Gyldendal.  
1999. *Jeg glemmer ingen*. Med fem akvareller av Ruth Maier. Redigert av Jan Erik Vold. Oslo: Gyldendal

### Essays og annet:

- 1946b. "Lyrikk og Oslo Kinematografer". Intervju i *Dagbladet* 18. desember.  
1948b. "Ruth Maier". *Vinduet* nr. 2/1948. 123-131.  
1949. "Gunvor Hofmo velger et dikt". *Det beste jeg har skrevet. 33 norske forfattere velger selv*. Eli Krog, red. Oslo: Aschehoug. 105-106.  
1958. "Gunvor Hofmo". *Tvørnsnitt. Tolv norske lyrikere presenterer seg selv*. Paal Brekke og Nils Lie, red. Oslo: Aschehoug og Gyldendal. 61-70.

### Lydopptak:

2000 [1955]. Gunvor Hofmo leser egne dikt. Opptak fra Danmarks Radio 1955. Spilt i Norsk Rikskringkasting 2000.

### Annen litteratur:

- Adorno, Theodor W. 1974. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften II*. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 1998 [1970]. *Estetisk teori [Ästhetische Theorie]*. Norsk oversettelse ved Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal.
- Agamben, Giorgio. 1995. *Idea of Prose*. Engelsk oversettelse ved Michael Sullivan og Sam Whitsitt. New York: SUNY Press.
- Agamben, Giorgio. 1999 [1996]. *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Engelsk oversettelse ved Daniel Heller-Roazen. Stanford California: Stanford University Press.
- Albeck, Ulla. 1969 [1939]. *Dansk Stilistik*. 6. utg. København: Gyldendal.
- Albertsen, Leif Ludvig. 1984. *Neuere deutsche Metrik*. Bern: Peter Lang.
- Alnæs, Ivar. 1930. "Norske vers". *Maal og minne*. Oslo: Bymaalslagets forlag. 17-42.
- Alsvik, Otlu. 1971. "Gjest på jorden. Gunvor Hofmo tilbake". *Drammens Tidende* 27. november.
- Alter, Robert. 1985. *The Art of Biblical Poetry*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Andersen, Britt. 2002. " 'Jeg har talt med tusen struper gjennom nettene.' Gunvor Hofmos flerstemte elegier". *En vei som skumrer mine bilder frem. Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Ole Karlsen, red. Oslo: Unipub. 79-98.
- Andersen, Per Thomas. 2002. "Gunvor Hofmo og den modernistiske trenodi". *En vei som skumrer mine bilder frem. Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Ole Karlsen, red. Oslo: Unipub. 99-108.
- Aristoteles. 1996. *Retorik*. Dansk oversettelse ved Thure Hastrup. Platonselskabets skriftserie 7. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Aristoteles. 1997. *Om diktetekunsten [Poetikken]*. Norsk oversettelse ved Sam. Ledsaak. Oslo: Grøndahl Dreyer.
- Arnholtz, Arthur. 1938. *Studier i poetisk og musikalsk rytmik*. København: Levin & Munksgaard.
- Arnholtz, Arthur. 1959. "De frie vers". *Nysvenska studier*. Årgang 39. Uppsala. 5-37.
- Aviram, Amittai. 1994. *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry*. The University of Michigan Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1991 [1941]. "Epos og roman. Om romanstudiets metodologi". Oversatt til norsk ved Jostein Børtnes. *Moderne litteraturteori*, Atle Kittang m.fl. (red.). Oslo: Universitetsforlaget. 125-148.
- Bale, Kjersti. 1997. *Om melankoli*. Oslo: Pax.



- Barthes, Roland. 1994 [1968]. "Forfatterens død". I *tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Norsk oversettelse ved Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax.
- Barthes, Roland. 1996 [1953]. *Litteraturens nullpunkt [Le degré zéro de l'écriture]*. Norsk oversettelse ved Leif Tufte. 2. utg. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Barthes, Roland. 1998 [1970]. *Retorikken. En ny innføring i den gamle retoriske kunst. [L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire]*. Norsk oversettelse ved Knut Stene-Johansen. Oslo: Spartacus.
- Beckman, Natanael. 1966. *Den svenska versläran*. 4. opplag. Lund: C. W. K. Glerups Förlag.
- Bibelen. Den hellige skrift*. 1952[1930]. Oslo: Det Norske Bibelselskaps Forlag.
- Bibelen. Den hellige skrift*. 1997 [1978]. Oslo: Det Norske Bibelselskap.
- Bjerke, André. 1979 [1954]. "Den modernistiske lyriker" (*Verdens Gang* 09.10.54). *Norsk litteratur gjennom øyenvitner. En litteraturhistorisk kildesamling 1830-1970*. Sigurd Aa. Aarnes, red. Oslo: Universitetsforlaget. 118-121.
- Bjerke, André. 1980 [1956]. *Versekunsten. Rytme og rim*. Oslo: Aschehoug.
- Bjorklund, Beth. 1995. "Form, Anti-Form, and Informality: Reinventing Free Verse". *Poetics Today. Metrics Today I* (Vol. 16: 3).
- Bjørheim, Knut. 2001. "Gunvor Hofmo: Gjest på jorden". *Det Nye* nr. 10/2001. 100-103.
- Bjørkly, Arnstein. 1996. "Nattemørke, nøttedrøm. Omkring resepsjonen av Gunvor Hofmos lyrikk". *Vagant* nr. 1/1996. 32-46.
- Bjørn, Finn. 1948. [Anmeldelse av Gunvor Hofmos *Fra en annen virkelighet* (1948)]. *Bergens arbeiderblad* 1. desember.
- Blanchot, Maurice. 1990 [1955]. "Den väsentliga ensamheten" ["La Solitude essentielle"]. Svensk oversettelse ved C.G. Bjurström. *Essäer*, utvalg ved Horace Engdahl. Stockholm: Kykeon. 41-60.
- Blehr, Karin. 1996. "Corpus delicti. Rommet hos den unge Gunvor Hofmo". *Vagant* nr.1/1996. 50-52.
- Bly, Robert. 1986. "The Prose Poem As an Evolving Form". *Selected Poems*. New York: Harper & Row. 199-204.
- Borge, Torunn og Henning Hagerup. 1996. "Amor Mundi. Et forfatterskap om verdighet". *Vagant* nr. 1/1996. 10-19.
- Borge, Torunn. 2000. *Gudsskrek. En polemisk pamflett*. Oslo: Oktober.
- Borum, Poul. 1979. «Sola, mor, gi meg sola! 150 norske digtsamlinger 1976-79». *Basar* nr. 4/1979. 3-27.
- Boye, Karin. 1942. *Dikter*. Stockholm: Bonniers.
- Brekke, Paal. 1949. *Skyggefektning*. Oslo: Aschehoug.
- Brekke, Paal. 1954. "Gunvor Hofmo". *Verdens Gang* 17. november.
- Brekke, Paal. 1971. «Gunvor Hofmo tilbake igjen». *Dagbladet* 24. september.
- Brooks, Cleanth. 1949. *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. London: Dennis Dobson Ltd.
- Brunner, Ernst. 1985. *Till fots genom solsystemen. En studie i Edith Södergrans expressionism*. Stockholm: Bonniers.
- Brøgger, Niels Chr. 1955. «Ny lyrikk». *Nationen* 3. desember.

- Bull, Francis. 1954. "Små metriske iakttagelser i klassisk norsk lyrikk". *Maal og Minne*. 16-29.
- Bødtker, A. Trampe. 1932. "Om vers og rytme". *Maal og minne*. Oslo: Bymaalslagets forlag. 99-112.
- Bødtker, A. Trampe. 1943. "Til min Gyldenlak. En metrisk-rytmisk analyse". *Edda*, årg. XLIII. 77-80.
- Böök, Fredrik. 1913. «Rytmska påverkningar». *Svenska studier i litteraturoetenskap*. Stockholm: Norstedt.
- Carlson, Stig. 1948/49 [dato ukjent]. "Två norska sk[aldinnor]" [deler av tittelen er revet vekk]. *Arbetet* (Malmö).
- Christie, Erling. 1952. «Poesi og erkjennelse». *Samtiden*. 162-171.
- Christie, Erling. 1955a. «Den elegiske Rilke». *Tendenser og profiler*. Oslo: Aschehoug. 55-67.
- Christie, Erling. 1955b. "Poesien og det virkelige", *Vinduet* nr. 2/55. 114-126.
- Coffman, Stanley K. 1951. *Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry*. University of Oklahoma Press.
- Cooper, G. Burns. 1998. *Mysterious Music. Rhythm and Free Verse*. Stanford California: Stanford University Press.
- Culler, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Cureton, Richard. 1992. *Rhythmic Phrasing in English Verse*. London & New York: Longman.
- Cureton, Richard. 2001. "Telling Time: Toward a Temporal Poetics". *Odense American Studies International Series*, No. 48. Odense.
- Dahl, Elena. 1993. «Ljud, rytm och metafor i 'The Lantern out of Doors' av Gerard Manley Hopkins». *CMS-skrift* nr. 3, Göteborg. 31-50.
- Deleuze, Gilles. 1997 [1968]. *Difference & Repetition [Différence et Répétition]*. Oversatt av Paul Patton. London: The Athlone Press.
- Derrida, Jacques. 1981 [1972]. *Dissemination [La Dissémination]*. Oversatt av Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1997a [1967]. *Of Grammatology [De la grammatologie]*. Engelsk oversettelse ved Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. 1997b [1967]. *Stemmen og Fænomenet [La voix et le phénomène]*. Dansk oversettelse ved Steffen Nordahl Lund. København: Hans Reitzels Forlag.
- Dickinson, Emily. 1970. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Thomas H. Johnson, ed. London: Faber & Faber.
- Eide, Tormod. 1999. *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus.
- Eggen, Arnljot. 1980. «Kristofer Uppdal som nyskapar i nordisk lyrikk». *Profil* nr. 3-4. 65-69.
- Eliot, T. S. 1957 [1942]. «The Music of Poetry». *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber. 26-38.
- Eliot, T. S. 1963. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber & Faber.
- Eliot, T. S. 1975 [1917]. "Reflections on Vers Libre". *Selected Prose of T. S. Eliot*. Frank Kermode, ed. London: Faber & Faber. 31-36.

- Engdahl, Horace. 1992. *Stilen och lyckan*. Stockholm: Bonniers.
- Etymologisk ordbog over det norske og det danske sprog*. 1906. andet bind. Hjalmar Falk og Alf Torp, red. Kristiania [Oslo]: Aschehoug.
- Evers, Ulla. 1992. *Hettan av en gud. En studie av skapandetemat hos Edith Södergran*. Göteborg.
- Fafner, Jørgen. 1989. *Digt & form. Klassisk og moderne verslære*. København: C. A. Reitzels forlag.
- Fafner, Jørgen. 1994. *Dansk vershistorie 1. Fra kunstpoesi til lyrisk frigørelse*. København: C. A. Reitzels forlag.
- Fafner, Jørgen . 2000. *Dansk vershistorie 2. Fra romantikk til modernisme*. København: C. A. Reitzels forlag.
- Fenollosa, Ernest. 1967 [1920]. "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry". *Istigations of Ezra Pound*. New York: Books for Libraries Press.
- Finch, Annie. 1993. *The Ghost of Meter. Culture and Prosody in American Free Verse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Fosse, Jon. 1990. "Ein bevega bevegelse". *Huspostill for 90-åra*. Jon Ewo & Liv Nysted, red. Oslo: Det Norske Samlaget. 119-125.
- Fosse, Jon. 1994. "Ein stad mellom subjekt og objekt". *Tunn is. Om Olav H. Hauges forfatterskap*. Terje Tønnesen, red. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag. 91-97.
- Frank, Joseph. 1991 [1945]. "Spatial Form in Modern Literature". *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick & London: Rutgers University Press. 5-66.
- Freud, Sigmund. 1970 [1919]. "Das Unheimliche". *Freud-Studienausgabe, Band IV*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 243-274.
- Friedrich, Hugo. 1975 [1956]. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Utvidet utgave. Hamburg: Rowohlt.
- Frye, Northrop. 1985. "Approaching the Lyric". *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Chaviva Hosek & Patricia Parker, ed. Itacha & London: Cornell University Press. 31-37.
- Frye, Northrop. 1990 [1957]. *Anatomy of Criticism*. London: Penguin Books.
- Gadamer, Hans-Georg. 1997 [1960]. *Sanning och metod [Wahrheit und Methode]*. Utvalg og svensk oversettelse ved Arne Melberg. Göteborg: Daidalos.
- Gelsted, Otto. 1947. "En ganske almindelig Pige fra en Biograf". *Land og Folk* 19. mars.
- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press.
- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. 1988. *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 1. The War of the Words*. New Haven & London: Yale University Press.
- Gill, Claes. 1974 [1965]. "Fragment av et kunstnerliv. Claes Gill om seg selv". Intervju av Ingvar Ustvedt. *På klingen*. Oslo: Gyldendal. 190-199.
- Gray, Thomas. 1937 [1751]. «Elegy Written in a Country Church-yard». *Gray and Collins Poetical Works*. Austin Lane Poole, ed. London: Oxford University Press. 87-97.

- Gross, Harvey. 1964. *Sound and Form in Modern Poetry*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Grøtta, Marit. 1998. *Prosadiktet. En prosaisering. Baudelaire, Mallarmé, Michaux og Ponge*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Gaare, Odd. 2000. "Lege i lidelse og lidenskap". *Kirke og Kultur* nr. 5-6/2000. 477-493.
- Gray, Thomas. 1937 [1751]. «Elegy Written in a Country Church-yard». *Gray and Collins Poetical Works*. Austin Lane Poole, ed. London: Oxford University Press. 87-97.
- Hagerup, Inger. 1946. "En dikter". *Friheten* 20. desember.
- Hagerup, Inger. 1948. «Fra en annen virkelighet». *Friheten* 2. desember.
- Handagard, Idar. 1932. *Norsk verslæra*. Oslo: Norsk bokhandel.
- Handagard, Idar. 1943. "Norsk versrytme". *Syn og segn*. Årgang 49. Oslo: Det norske samlaget. 213-218.
- Hansson, Mattias. 1999: [Anmeldelse av] *Bidrag till en nordisk metrik (vol 1)*. Eva Lilja og Marianne Nordman. *Tidsskrift för litteraturvetenskap* nr. 2/1999. 109-111.
- Hartman, Charles O. 1980. *Free Verse. An Essay on Prosody*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Hartman, Charles O. 1991. *Jazz Text. Voice and Improvisation in Poetry, Jazz and Song*. New Jersey: Princeton University Press.
- Hartman, Geoffrey H. 1981. *Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Haugen, Arne Kjell. 1969. «'Blekheten' – et tema i Gunvor Hofmos poesi». *Norsk Litterær Årbok*. 104-118.
- Haugsgjerd, Svein. 2002. "Gunvor Hofmo - Traume og sammenbrudd". *En vei som skumrer mine bilder frem. Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Ole Karlsen, red. Oslo: Unipub. 211-223.
- Havnevik, Ivar. 1998. «Etterkrigslyrikerens gjennombrudd. Gunvor Hofmos *Fra en annen virkelighet*». *Norsk Litterær Årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget. 144-164.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1970. *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Helland, Frode. 1999. «'En tretthet som planter bilder' - om Gunvor Hofmos lyrikk». *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, nr. 1/1999. 56-70.
- Holder, Alan. 1995. *Rethinking Meter. A New Approach to the Verse Line*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Hopkins, Gerard Manley. 1948. *Poems of Gerard Manley Hopkins*, 3 utg. London: Oxford University Press.
- Hopkins, Gerard Manley. 1959. *Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*. Humphry House & Graham Storey, ed. London: Oxford University Press.
- Hrushovski, Benjamin. 1960. "On Free Rhythms in Modern Poetry". *Style in Language*. Thomas A. Sebeok, ed. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press. 173-190.

- Hrushovski, Benjamin. 1971. «Prosody, Hebrew». *Encyclopaedia Judaica*, Vol. 13. New York.
- Hulme, T. E. 1938. «A Lecture on Modern Poetry». I Michael Roberts T. E. Hulme. London: Faber & Faber Ltd. 258-270.
- Jackson, Tony. 2000. "Questioning Interdisciplinarity: Cognitive Science, Evolutionary Psychology, and Literary Criticism". *Poetics Today* 21:2. Tel Aviv University. 319-347.
- Jakobson, Roman. 1978 [1935]. «Dominanten». *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Anders Heldal og Arild Linneberg, red. Oslo: Gyldendal.
- Jakobson, Roman. 1988 [1960]. «Linguistics and Poetics». *Modern Criticism and Theory. A Reader*. David Lodge, ed. London & New York: Longman. 32-57.
- Janss, Christian & Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jauss, Hans Robert. 1981 [1967]. "Litteraturhistorie som utfordring til litteraturvitenskapen" ["Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft"]. Dansk oversettelse ved Gunver Kelstrup. *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. Michel Olsen og Gunver Kelstrup, red. Borgens Forlag. 56-101.
- Jordheim, Helge. 2001. *Lesningens vitenskap. Utkast til en ny filologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Karlsen, Ole. 2002a. « 'Tenn lys: Og ta fra Natten sorgen...' En introduksjon til Gunvor Hofmos poesi». *En vei som skumrer mine bilder frem. Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Ole Karlsen, red. Oslo: Unipub. 7-32.
- Karlsen, Ole. 2002b. "Ord og bilde: Epilogen i Gunvor Hofmos Epilog". *En vei som skumrer mine bilder frem. Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Ole Karlsen, red. Oslo: Unipub. 173-184.
- Keilhau, Carl. 1946. «Bitter av ensomhet». *Dagbladet* 19. desember.
- Keilhau, Carl. 1948. «I ensomhetens dødsrike». *Dagbladet* 17. november.
- Kittang, Atle & Asbjørn Aarseth. 1968. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kleiva, Arve og Terje Holtet Larsen. 1996. Lederartikkel i *Vagant* nr. 1/96. 4.
- Kohl, Katrin M. 1990. *Rhetoric, the Bible, and the Origins of Free Verse. The Early "Hymns" of Friedrich Gottlieb Klopstock*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Kristeva, Julia. 1984 [1974]. *Revolution in Poetic Language [La Révolution du langage poétique]*. Engelsk oversettelse ved Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 1994 [1987]. *Svart Sol – depresjon og melankoli [Soleil noir. Dépression et mélancolie]*. Norsk oversettelse ved Agnete Øye. Oslo: Pax.
- Kristeva, Julia. 1990. *Stabat mater och andra texter i urval*, av Ebba Witt-Brattström. Svensk oversettelse ved Ann Runnqvist-Vinde. Natur och Kultur.
- Krogvig, Kjell. 1947. "Lovende debutant". *Morgenposten* 3. januar.
- Krogvig, Kjell. 1948. "Gunvor Hofmo". *Morgenposten* 23. desember.

- Kugel, James L. 1981. *The Idea of Biblical Poetry. Parallelism and its History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Küper, Christoph. 1988. *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Küper, Christoph. 1995. *Poetics Today. Metrics Today I* (vol. 16:3).
- Küper, Christoph, ed. 2002. *Meter, Rhythm and Performance*. Linguistik international, Bd. 6. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Langer, Susanne. 1953. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Langslett, Lars Roar & Geir Flikke, red. 1992. *Claes Gill: I skiftende perspektiv*. Oslo: Cappelen.
- Langås, Unni. 1996a. "Det talende fravær. Kroppen og barnet i Gunvor Hofmos tidlige dikt". *Modernismens kjønn*. Irene Iversen & Anne Birgitte Rønning, red. Oslo: Pax. 213-228.
- Langås, Unni. 1996b. "I altets moderarme. Om Gunvor Hofmo". *Nordisk kvindelitteraturhistorie, bind III: Vide verden 1900-1960*. Elisabeth Møller Jensen m. fl., red. København: Rosinante Munksgaard. 494-499.
- Langås, Unni. 2000. "Vold mot Hofmo". *Morgenbladet* 15. desember.
- Langås, Unni. 2001. "Mørkets poesi. Gunvor Hofmos tidlige dikt". Tanke til begjær. *Nylesingar i nordisk lyrikk*, med Sigrid Bø Grønstøl. Oslo: LNU/Cappelen. 163-193.
- Langås, Unni. 2002. "Orfisk inspirasjon i Gunvor Hofmos poesi". *En vei som skumrer mine bilder frem. Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Ole Karlsen, red. Oslo: Unipub. 53-64.
- Larsson, Jörgen. 1995. «Semantisk rytme». *Rytmen i fokus. Studier framlagda vid Fjärde nordiska metrikkonferensen i Lund 25-27 november 1993*. Sven Bäckman, Eva Lilja, Bengt Lundberg, red. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier. 37-49.
- Larsson, Jörgen. 1999. *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons. Exemplet Elmer Diktonius*. (Dr. avh.) Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier 10.
- Latinsk-norsk ordbok*. Fjerde rev. utg. Oslo: Cappelen.
- Lerdahl, Fred og Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Lervik, Åse Hiorth. 1969. *Ibsens verskunst i Brand*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lervik, Åse Hiorth. 1972. *Elementær verslære*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1984 [1766]. *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Engelsk oversettelse ved Edward Allen McCormick. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Lie, Hallvard. 1967. *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lilja Norrlind, Eva. 1981. *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran*. Göteborg: Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet - 7. Dr.avh.
- Lilja, Eva. 1999. "Diktens ljudbild. Om betydelse i vers". *Bidrag till en nordisk metrik*, vol. I, med Marianne Nordman. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier 9. 25-155.

- Lillevold, Arve. 1946/1947 [dato ukjent]. "En dikter debutterer". *Sarpen*.
- Lillevold, Arve. 1949. "En stor lyriker". *Sarpen* 8. mars.
- Lindstad, Siri. 2001. "Livslang kjærlighetssorg". *Blikk*, februar 2001. 46-48.
- Linneberg, Arild. 1981. "Poetisk trolldom for trælar". *Aadne Garborg – "Sandheden – Sandheden, om den saa skal føre til Helvede!"*. Sveinung Time og Egil Lejon, red. Oslo: Noregs boklag. 175-205.
- Linneberg, Arild. 2001. "Vi, der tidt er mere bange for livet end døden". Etterord i Tove Ditlevsen *Pigesind, koindesind og andre dikt i utvalg (1939-1978)*. Oslo: Den norske Lyrikklubben. 224-243.
- Lotman, Jurij. 1974 [1972]. *Den poetiska texten [Analiz poeticeskogo teksta. Struktura sticha]*. Til svensk ved Lars Kleberg. Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts.
- Lotman, Jurij M. 1976 [1972]. *Analysis of the Poetic Text [Analiz poeticheskogo teksta]*. Redigert og oversatt av D. Barton Johnson. Michigan: Ardis/Ann Arbor.
- De Man, Paul. 1985. "Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jaus". *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Chaviva Hosek & Patricia Parker, ed. Ithaca & London: Cornell University Press. 55-72.
- Marlow, Tim. 2002. *Rodin*. London: Greenwich Editions.
- Masahiko Inadomi. 1992 [1965]. «Ei haiku-innføring». *Haiku. 200 norske versjonar*. Paal Helge Haugen. Oslo: De norske bokklubbene.
- Melberg, Arne. 1998. *Några vändningar hos Rilke*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Meschonnic, Henri. 1982. *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Verdier.
- Meschonnic, Henri. 1988a. Intervju av Gabriella Bedetti. *Diacritics*. Vol. 18, nr. 3. 93-111.
- Meschonnic, Henri. 1988b. "Rhyme and Life". Engelsk oversettelse ved Gabriella Bedetti. *Critical Inquiry* 15. 90-107.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Modernism. An Anthology of Sources and Documents*. 1998. Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman, Olga Taxidou (ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Moestrup, Mette. 1996. "Barbariske brøl og blå monotoni. En komparativ karakteristik af Walt Whitmans og Emily Dickinsons vers". *Passage* nr. 23. 107-138.
- Moestrup, Mette. 1998. «O engang at være død. Nogle betragtninger vedrørende tid, metrum og rytme hos Rilke». *Kritik* nr. 136. 53-60.
- Myhre, Johannes. 1947. «En lovende debutant». *Varden* 18. januar.
- Myrvold, Tore. 1972. «Ensomhetsmotivet i norsk etterkrigsdiktning». *Morgenbladet* 24. januar.
- Mæhle, Leif. 1955. *Ibsens rimteknikk*. Oslo: Det Mallingske boktrykkeri.
- Nag, Martin. 1971. «Revolusjon, humor og lidelse». *Verdens Gang* 22. september.
- Nancke, Haakon Holme. 1971. «Gjest på jorden. Nye dikt av Gunvor Hofmo». *Arbeider-avisa* 11. oktober.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 1993. Alex Preminger & T.V.F. Brogan, ed. New Jersey: Princeton University Press.

- Nietzsche, Friedrich. 1967. *Menschliches, Allzumenschliches I. Werke IV2*. Berlin: Walter de Gruyter & co.
- Nietzsche, Friedrich. 1969. *Dionysos-Dithyramben. Werke VI3*. Berlin: Walter de Gruyter & co.
- Nietzsche, Friedrich. 1993 [1886]. *Tragediens fødsel [Geburt der Tragödie]*. Oversatt av Arild Haaland. Oslo: Pax.
- Nietzsche, Friedrich. 1999 [1888/1908]. *Ecce Homo*. Oslo: Gyldendal.
- Nilsen [Amadou], Anne-Lisa. 1956. «Rainer Maria Rilkes 'Duineser Elegien'». *Samtiden* nr. 6/1956. 393-401.
- Nilsen, Rudolf. 1950. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Nordman, Marianne. 1999. "Rytm i prosa". *Bidrag till en nordisk metrik*, vol. I, med Eva Lilja. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier 9. 157-246.
- Nylander, Lars. 1990. *Prosadikt och modernitet*. Stockholm: Symposion.
- Obstfelder, Sigbjørn. 1950. *Samlede skrifter*, bind II. Oslo: Gyldendal.
- Olney, James. 1993. *The Language(s) of Poetry. Walt Whitman, Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins*. Athens & London: The University of Georgia Press.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*. London & New York: Routledge.
- The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4. utg. J. A. Cuddon, ed. London: Penguin Books.
- Pound, Ezra. 1954. *Literary essays of Ezra Pound*. T. S. Eliot, ed. London: Faber & Faber.
- Pound, Ezra. 1960a. *ABC of Reading*. A New Directions Paperbook. New York.
- Pound, Ezra. 1960b [1916]. "Vorticism". I *Gaudier-Brzeska. A Memoir*. The Marvel Press.
- Pound, Ezra. 1964. *The Cantos of Ezra Pound*. London: Faber and Faber Limited.
- Pound, Ezra. 1968a. *Collected Shorter Poems*. London: Faber and Faber Limited.
- Pound, Ezra. 1968b. *Literary Essays of Ezra Pound*. T. S. Eliot (ed.). London: Faber and Faber Limited.
- Prytz, Carl Frederik. 1943a. [Anmeldelse av] Idar Handagard: *Norsk Verslæra*. Oslo 1942. I *Syn og segn*. Årgang 49. Oslo: Det norske samlaget. 125-128.
- Prytz, Carl Frederik. 1943b. "Noko om norsk verslære". *Syn og segn*. Årgang 49. Oslo: Det norske samlaget. 268-276.
- Prytz, Carl Frederik. 1947. "Ny kvinnelig lyriker". *Nidaros* 12. mai.
- Prytz, Carl Fredrik. 1948. "Fra kollektiv ensomhet til åndelig fellesskap". *Aftenposten* 23. november.
- Refsum, Christian. 2000. "Blæst, storm, orkan!" Etterord i Sigbjørn Obstfelder: *Verden er ny – dikt, reiseskildringer, kritikk*. Oslo: Den norske lyrikklubben.
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press.
- Rilke, Rainer Maria. 1975 [1902]. "Auguste Rodin". *Sämtliche Werke*, Werkausgabe Band 9. Frankfurt am Main: Insel Verlag. 135-246.
- Rilke, Rainer Maria. 1982 [1912-22]. *Duino elegier*. Oversatt til dansk av Thorkild Bjørnvig. København: Gyldendal.



- Rilke, Rainer Maria. 1998. *Die Gedichte*. Insel Taschenbuch 2246. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Ringgaard, Dan. 2001a. *Digt og rytme*. København: Gads Forlag.
- Ringgaard, Dan. 2001b. "Vibration og interferens". *Den blå port*. Nr. 55. København. 40-46.
- Ringgaard, Dan. 2002. "Noen betragtninger om digt og rytme". *Nordlit* nr. 12. Universitetet i Tromsø. 125-135.
- Rottem, Øystein. 1995. *Norges litteraturhistorie, bind 6: Fra Brekke til Mehren*. Edvard Beyer (red.). Oslo: Cappelen Forlag.
- Rydstedt, Rudolf. 1998. «Agitatorns rytmiska konstprosa». *Form - innehåll - effekt. Stilistiska och retoriska studier tillägnade Peter Cassirer på 65-årsdagen*. Göteborg. 289-303.
- Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. 1994. *Rodin and Camille Claudel*. München/New York: Prestel Verlag.
- Scott, Clive. 1991 [1976]. «The Prose Poem and Free Verse». *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Malcolm Bradbury & James McFarlane, ed. London: Penguin Books.
- De Selincourt, Basil. 1973 [1914]. «The Form: Constructive Principles». I Walt Whitman: *Leaves of Grass. Authoritative Texts. Prefaces. Whitman on his art. Criticism*. Sculley Bradley & Harold W. Blodgett, ed. New York/London: W.W. Norton & Company. 821-833.
- Silkin, Jon. 1997. *The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century Poetry*. London: MacMillan Press Ltd.
- Sjklovskij, Viktor. 1991 [1916]. "Kunsten som grep". Norsk oversettelse ved Sigurd Fasting. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Atle Kittang m.fl., red. Oslo: Universitetsforlaget. 11-25.
- Skard, Sigmund. 1937. «Litt um rytmisk påverknad». *Festskrift til Francis Bull på 50-årsdagen*. Oslo: Gyldendal.
- Skjønberg, Simen. 1948. [Anmeldelse av Gunvor Hofmos *Fra en annen virkelighet* (1948)]. *Gudbrandsdølen* 30. november.
- Skrede, Ragnvald. 1946. "Is og ild". *Verdens Gang* 18. desember.
- Skrede, Ragnvald. 1951. "Fremdeles is og ild". *Verdens Gang* 14. desember.
- Smith, Barbara Herrnstein. 1968. *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Steele, Timothy. 1990. *Missing Measures. Modern Poetry and the Revolt Against Meter*. Fayetteville: University of Arkansas Press.
- Stewart, Garrett. 1990. *Reading Voices. Literature and the Phonotext*. Berkeley: University of California Press.
- Straume, Eilif. 1971. "Hun er hos oss igjen". *Aftenposten* 24. september.
- Södergran, Edith. 1994 [1949]. *Samlade dikter*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Saaum, Knut. 1991. "Nietzsche og drømmen". *Profil* nr. 3-4/1991. 29-39.
- Tollefsen, Astrid. 1948. *Reisenetter*. Oslo: Gyldendal.
- Tsur, Reuven. 1992. *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*. Durham & London: Duke University Press.

- Tsur, Reuven. 1998. *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Berne: Peter Lang.
- Uppdal, Kristofer. 1997. *Elskhug. Altarelden. Jotunbrunnen*. Oslo: Aschehoug.
- Ustvedt, Yngvar. 1974. *På klingen*. Oslo: Gyldendal.
- Utnes, Astrid. 1998. "Meditasjoner over ensomheten. Ekfrastiske dikt som Gunvor Hofmos epilog". *Nordlit* nr. 3, vår 1998. 59-78.
- Vedel, Valdemar. 1919. "Meningsrytme". *Edda*, årg. XII. Kristiania (Oslo). 268-289.
- Vesaas, Tarjei. 1947. *Leiken og lynet*. Oslo: Gyldendal.
- Viem, Vibeke. 1997. "Smerten, smerten er den skjønneste tone". *Gunvor Hofmos lyrikk 1946-1955. En lesning av fem titteldikt*. Hovedoppgave. NTNU Trondheim.
- Vogt, Per. 1948. "Menneskeverdighet". *Morgenbladet* 18. desember.
- Vold, Jan Erik. 1980. *Det norske syndromet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Vold, Jan Erik. 1981. «Et ugjestmildt univers». *Dagbladet* 21. oktober.
- Vold, Jan Erik. 1984. «Gunvor Hofmo og det objektive korrelat». *Her. Her i denne verden*. Oslo: Gyldendal. 312-350.
- Vold, Jan Erik. 1997. "Gunvor Hofmo og det kors hun fikk å bære". Etterord i *Gunvor Hofmos Etterlatte dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Vold, Jan Erik. 2000. *Mørkets sangerske. En bok om Gunvor Hofmo*. Oslo: Gyldendal.
- Wergeland, Henrik. 1945. *Digte*. Utvalg ved Olav Næs. Oslo: Fabritius og Sønner Forlag.
- Wesling, Donald & Tadeusz Ślawek. 1995. *Literary Voice. The Calling of Jonah*. New York: State University of New York Press.
- Wesling, Donald. 1996. *The Scissors of Meter. Grammetrics and Reading*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Whitman, Walt. 1973 [1892]. *Leaves of Grass. Authoritative Texts. Prefaces. Whitman on his art. Criticism*. Sculley Bradley & Harold W. Blodgett, ed. New York/London: W.W. Norton & Company.
- Wimsatt, W. K. 1965 [1954]. *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. The Noonday Press.
- Wimsatt, W. K. & M. C. Beardsley. 1972 [1946]. "The Intentional Fallacy". *20<sup>th</sup> Century Literary Criticism*. David Lodge, ed. London & New York: Longman. 334-344.
- Winje, Trond. 1971. "Gravitasjoner". *Frisprog* 11. desember.
- Witt-Brattström, Ebba. 1997. *Ediths jag. Edith Södergran og modernismens födelse*. Stockholm: Norstedts.
- Wyller, Trygve. 2002. "Verdigheten midt i det sårbare. Om utviklingen av et menneskesyn mellom saklighet og følsomhet". *En vei som skumrer mine bilder frem. Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Ole Karlsen, red. Oslo: Unipub. 65-77.
- Wærp, Henning H. 2001. «'Det er jo bare Ord'. Prosadiktet i Norge 1890-2000». *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, nr. 1/2001. 27-38.
- Wærp, Henning H. 2002. "Gunvor Hofmo og prosadiktet". *En vei som skumrer mine bilder frem. Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Ole Karlsen, red. Oslo: Unipub. 159-171.

- Wærp, Lisbeth P. 2002. " 'Fra en annen virkelighet' ". *En vei som skumrer mine bilder frem. Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Ole Karlsen, red. Oslo: Unipub. 129-141.
- Wåhlin, Kristian. 1974. *Svensk vers 1901-1945. Schematiska, oschematiska och fria versformer i 709 diktsamlingar*. Dr. avh. Göteborg.
- Yeats, W. B. 1982 [1950]. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. London: Papermac.
- Yoder, Perry B. 1972. «Biblical Hebrew». *Versification. Major Language Types*. W.K. Wimsatt, ed. New York: New York University Press.
- Ystad, Vigdis. 1978. *Kristofer Uppdals lyrikk*. Oslo: Aschehoug.
- Ødegård, Knut. 1968. «Fra en annen virkelighet». *Vårt Land* 29. november.
- Økland, Einar. 1996. "En farlig venn". *Vagant* nr. 1/1996. 6-8.
- Øverland, Arnulf. 1959. *Verset - hvordan blir det til?* Oslo: Aschehoug.
- Øverland, Arnulf. 1972 [1953]. "Tungetale fra Parnasset". *Om bøker og forfattere*. Taler og artikler i utvalg ved Philip Houm. Oslo: Aschehoug. 131-150.
- Øverland, Arnulf. 1999. *Samlede dikt 1911-1940*. Oslo: Aschehoug.
- Aadland, Erling. 1998. «Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport». *Lyrikk og lyrikklesninger*. Ole Karlsen (red.). Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU)/ Cappelen Akademisk Forlag. 23-79.
- Aadland, Erling. 2002. "Gunvor Hofmo og det forlatte diktet". *En vei som skumrer mine bilder frem. Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Ole Karlsen, red. Oslo: Unipub. 143-157.

## Andre kilder:

- "Mørke sanger i København 1955". 2000. Et radioprogram ved Nina Bull Jørgensen og Jan Erik Vold. NRK P2, sendt 03.11.00.
- Åm, Magnar. 2000. " 'Ømhetens tre' – eit oratorium". Kassettopptak fra Fagerborg kirke i Oslo 28.05.00 (urframført i Volda 01.01.00).



## Dansen rundt gullkalven

Europa danser

Europa er en blodig forslått kjepling  
som danser  
med lamme ben og mumrende lepper  
hvorav hese lyder kenger frem,  
opp mot ham, guden,  
guden i mørkets rike: vannvidet:

Færen!

Kjeplingen har kastet krykkene  
og danser på lamme ben  
mens lemmene skjelver i kramp.

For di han har befalt det

Glyptisert av brennende vannvidtsårne  
danser og danser kjeplingen uten krykker  
i den store, berusenete maktillusjon.

Myrd, jørg, brenn  
makt er sin egen rett!

etteskethet, hva skal vi med menneske,  
etteskethet skaper ikke gode soldater

Hør, hvor kjeplingen skrider med besvinn  
opp mot guden og beruser seg i sin egen utvinn

Og på fremen jord ligger krykkene  
sløyet opp av kjærlighet og medlidenshet,  
sløyet opp i overmat

Dansen, den siste store dansen  
rundt gullkalven

Gunvor Hofmos håndskrift.

"Dansen rundt gullkalven" fra etterlatte ungdomsdikt (1937-40)





Auguste Rodin: *Tanken* (1886).  
(Marlow 2002: 74)