

Forord

Allen Ginsberg og jeg har delt samme sorg: Tapet av en mor. Det er et ufattelig tap, men som han også har vist, kan tapet før med seg noe godt. Det kan være til kreativ inspirasjon, eller som i mitt tilfelle: det gir deg en utholdenhet som driver deg videre.

Hvis det er ett ord som beskriver prosessen rundt min masteroppgave, så er det nettopp utholdenhet. Min egen, mine venners, min families og min veileders. Når jeg har vært i tvil om hvorvidt jeg ville klare å fullføre, har de stått ved min side og heiet meg frem.

Jeg skulle gjerne sagt "ingen nevnt, ingen glemt", men det er et par personer som fortjener en ekstra takk.

Jeg har hatt en meget tålmodig veileder i Lars Nylander. Han har fulgt meg gjennom både faglige og private gleder og utfordringer. Sistnevnte er årsaken til at denne oppgaven lå innerst i en digital skuff i et helt tiår, før jeg tok den opp igjen. Derfor er det også en desto større personlig seier for meg å endelig være i mål.

Avslutningsvis vil jeg rette en spesiell takk til min pappa for hans uendelige tålmodighet, raushet og hjelpsomhet. I over tyve år har du vært både mamma, pappa, sjelesørger, moralpoliti, moralsk støtte og min fremste heiagjeng. Tusen takk for at du alltid er der for meg.

Med ønske om god lesing,

Anne Jahr. Datter, søster, tante, venninne – og forhåpentligvis ferdig masterstudent

Oslo 27. mai 2018

I write best when I weep,
I wrote a lot of that weeping anyway and got idea
for huge expandable form of such a poem,
will finish later and make a big elegy,
perhaps less repetitious in parts,
but I gotta get a rhythm up to cry.

Allen Ginsberg

Innholdsfortegnelse

Forord	i
Innledning. Sørgesang for Ginsbergs mor.....	1
Ginsberg og hans samtid.....	1
Samtidens kunstformer, performativitetsbegrepet og identitet.....	2
Selvbiografisk lyrikk	3
Religiøse referanser	3
Om nærlesningen	4
Kapittel 1. Poetens reintroduksjon i den offentlige sfæren	5
The Six Gallery Reading og Ginsbergs fremføring av "Howl"	5
Et poetisk ødeland i amerikansk etterkrigstid.....	7
Beatbegrepet	8
Beatgenerasjonen og The San Francisco Poetry Renaissance	9
Fremføringens rolle i den amerikanske poesitradisjonen	11
Kapittel 2. Kulturelle korrespondanser i samtidens USA	13
Jazzens innflytelse på beatpoetene	13
"Howl"	19
"Bop Lyrics"	21
Malerkunsten: "Action Painting"	23
Film: "Method acting"	26
Kapittel 3. Selvbiografisk lyrikk	28
Deleuze om erfaringen av å være amerikaner	28
Confessional poetry	29
Selvbiografi og fiksjon – dikotomi eller dialog?	31
Leserens forventninger	33
Språk og identitetsfremføring	35
Kapittel 4. Religiøs identitet og selvbiografisk lyrikk	37
"Mourner's Kaddish" i den jødiske liturgien.....	37
En kort lesning av "Mourner's Kaddish"	37
M. Scott Momadays religiøse, selvbiografiske lyrikk	40
Kapittel 5. Identitetsfremførelse i "Kaddish"	42
En kort oversikt over diktet	42
Etableringen av identiteter og relasjoner	43
Fremføring av identiteter	47

En sørgende utsigelsesposisjon.....	47
Kunstneren og flanøren.....	49
Et religiøst subjekt	55
Avslutning	62
Litteraturliste	a
Kunstverk	d
Sekundærlitteratur	e

Innledning. Sørgesang for Ginsbergs mor

Poesiens verdens er spennende og gåtefull. Derfor har jeg valgt Allen Ginsbergs "Kaddish" som tema for min masteroppgave. "Kaddish" er titteldiktet i Ginsbergs andre diktsamling, *Kaddish and other poems*. Samlingen kom ut i 1961, fire år etter utgivelsen av hans debut *Howl and Other Poems* (1957).

"Kaddish" er Ginsbergs sørgesang over tapet av sin mor. Ginsberg skriver i et brev til Kerouac at han arbeider med "first lines of great formal elegy for my mother". Der skriver han om hvordan sorgfølelsen utløste en kreativ prosess:

I write best when I weep, I wrote a lot of that weeping anyway and got idea for huge expandable form of such a poem, will finish later and make a big elegy, perhaps less repetitious in parts, but I gotta get a rhythm up to cry. (Miles 2001: 50)

"Kaddish" problematiserer fiksjonens grenser og tar opp i seg spørsmålsstillinger knyttet til diskursen rundt selvbiografisk lyrikk. Formålet med min masteroppgave er derfor å undersøke religiøsitet og fremføring av identitet i Ginsbergs dikt, sett i kontekst av teorier om selvbiografisk lyrikk.

Ginsberg og hans samtid

Ginsbergs bakgrunn og samtiden hans er viktig for forståelsen av rollen som den personlige erfaringen fikk i beatpoetenes diktning. La oss derfor helt kort ta for oss Ginsbergs liv: Irwin Allen Ginsberg ble født 3. juni 1926 i Newark i delstaten New Jersey i USA, og er sønn av den jødiske dikteren Louis Ginsberg og den venstreradikale russiske emigranten Naomi Ginsberg. Barndommen tilbragte han i Paterson, før han som ung voksen flyttet til New York for å studere ved Columbia. Tidlig i 20 – årene flyttet han til Berkeley i California. Ginsberg døde i New York i 1997 (Højberg 2001:274).

Ginsberg vokste opp i en tid preget av mørk desillusjonisme. Poetene følte seg fremmedgjorte i det moderne samfunnet og i kulturen. TV – mediet hadde skapt en distanse mellom poetene og deres publikum, og publikasjonskanalene var dessuten forbeholdt en litterær elite som Ginsbergs generasjon ikke kjente seg hjemme blant. Med Allen Ginsbergs fremføring av "Howl" under The Six Gallery Reading snudde dette. Kvelden er en av de viktigste litterære hendelsene i amerikansk etterkrigstid. Den redefinerte poesilesningen som litterær – kunstnerlig form, samtidig som den åpnet opp for å protestere mot de sosiale

forholdene. Den førte også til det som er kalt "The San Francisco Poetry Renaissance", som betegner en sammensmeltning av litterære strømninger fra øst – og vestkysten av USA. Kvelden befestet beatpoetenes rolle i den amerikanske litterære offentligheten. Den ble også en personlig triumf for Ginsberg. Han ble talsperson for en hel generasjon poeter. Hans messende fremføring har fått en mytologisk betydning og var definerende for beatgenerasjonen.

Ginsbergs fremføring har røtter i en muntlig-litterær tradisjon som kan spores tilbake til 1800-tallets USA. I likhet med Robert Frost, hadde Ginsberg en autoritativ, aural fremføring: De klarte begge å fange publikum kun ved hjelp av sin egen stemme. Bruken av gester og mimikk forsterket Ginsbergs tilstedeværelse på scenen. I første kapittel vil jeg se i mer detalj på Ginsbergs liv og virke, hans første fremføring av "Howl" under The Six Gallery Reading, kveldens betydning, samtidens litterære landskap og fremføringens rolle i den amerikanske litteraturhistorien.

Samtidens kunstformer, performativitetsbegrepet og identitet

Beatlitteraturens korrespondanser med samtidens kunstformer er tema for andre kapittel i min oppgave. Beatpoetenes bruk av den personlige erfaringen oppstod som en konsekvens av samfunnsforhold som hadde gjort at poetene følte seg fremmedgjorte i sin egne kultur. Det personlige ble for dem et poetisk utgangspunkt som de følte at kunne frigjøre dem fra tradisjonens tvangstrøye. Beatpoetene hentet inspirasjon fra samtiden. Bebop, action painting og method acting fikk stor betydning for iscenesettelsene av selvet og kunstneridentiteter i samtidens USA. Disse kunstartene er viktige for forståelsen av det performatives funksjon i beatpoetens litteratur og i den selvbiografiske lyrikken.

“Performativ“ brukes i ulike betydninger. “De performative kunstartene“ som musikk og teater, er kunstformer som forutsetter at kunstneren handlinger er en del av kunstverket. Det engelske ordet “performance“ viser til begrepets doble betydning. På engelsk viser ordet til verket selv, som i fremføringen av et musikkstykke eller et teaterstykke, samtidig som det viser til det å handle eller å utføre en oppgave. Det tradisjonelle synet på litteratur er at det er tekst som skal leses. Når jeg fremover adresserer et verks “performative potensial“, så mener jeg enten at teksten har en iboende selvbevissthet om at den skal eller kan leses høyt eller fremføres, eller at den språklig imiterer aspekter som vi kjenner primært fra de performative kunstartene.

Selvbiografisk lyrikk

I tredje kapittel vil jeg utforske ulike teorier om selvbiografisk lyrikk. Mange teoretikere har brukt begrepet “confessional poetry” om Ginsbergs poesi, men begrepet er bare én av mange ulike innganger til å lese selvbiografisk lyrikk. Dessuten er begrepet i seg selv også kontroversielt. Selv om “Kaddish” tar utgangspunkt i en sterk, personlig sorgfølelse, fortjener verket som lyrisk konstruksjon en bredere lesning som speiler den postmoderne oppfatningen av den dialogiske relasjonen mellom fiksjon og virkelighet i litteraturen. I *After Confession. Poetry as Autobiography* (2001) har Kate Sontag og David Grahams samlet en rekke artikler som analyserer den selvbiografiske lyrikkens implikasjoner og uttrykk i samtiden. Boken er blitt min viktigste kilde i lesningen av Ginsbergs dikt og i behandlingen av problemstillinger knyttet til selvbiografisk lyrikk.

Teoriene som presenteres i Sontag og Grahams bok, kan deles opp i tre: De som adresserer historisk-kritiske perspektiver på lyrikkens grenser, de som utforsker etiske og estetiske problemstillinger knyttet til validitet og sannhetsgehalt i den selvbiografiske lyrikken og de som betrakter iscenesettelser av selvet fra forfatterens perspektiv. I min gjennomgang av disse teoriene er ikke formålet mitt først og fremst å gi svar, men å problematisere ulike tilnærminger til temaet. Selvfiksjonens og virkelighetslitteraturens implikasjoner generelt og for Ginsberg spesielt vil bli behandlet nærmere i tredje kapittel og utover.

Det er også verdt å påpeke hva jeg bevisst utelater. Danske John Helt Haarder har i *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* (2014) introdusert begrepet “performativ biografisme”, som en betegnelse på den selvframstillende litteraturen til blant andre Karl Ove Knausgård. Helt Haarder ser performativ biografisme som en tendens i nyere skandinavisk litteratur. Det er meget interessant og bra at perspektiver rundt virkelighetslitteraturen har fått fornyet aktualitet, men en liten masteroppgave kan ikke favne for bredt. Derfor vil jeg i min oppgave fokusere primært på det Sontag og Graham kaller selvbiografisk lyrikk.

Religiøse referanser

“Kaddish” referer til en hymne i den jødiske liturgien, som brukes under jødiske gudstjenester og leses høyt etter dødsfall i nær familie. I fjerde kapittel forklarer jeg hymnens funksjon i liturgien, før jeg gir en lesning av “Mourner's Kaddish”. Jeg vil også se på M. Scott Momadays selvbiografiske lyrikk, for å skape et sammenligningsgrunnlag for en undersøkelse av identitetsforming og religiøs identitet i “Kaddish”.

Om nærlesningen

"Kaddish" er både språklig variert, eksperimentelt og fullt av tolkningsrom. Med mine øyne er det, som Bill Morgan har sagt, Ginsbergs "most personal poem and his most successful piece of art" (2001:102). I femte kapittel vil jeg først gi en kort oversikt over diktet, før jeg ser på etableringen av identiteter og relasjoner i diktet. Avslutningsvis vil jeg se på selviscenesettelse og fremføring av ulike identiteter i "Kaddish".

For ordens skyld nevner jeg avslutningsvis at jeg fremover vil referere til 2001-utgaven av "Kaddish", slik det er sitert i den utvidede utgaven som ble utgitt av City Lights i forbindelse med 50-årsjubileumet for utgivelsen av *Kaddish and other poem*

Med ønske om god lesing,

Anne Jahr

Kapittel 1. Poetens reintroduksjon i den offentlige sfæren

The Six Gallery Reading og Ginsbergs fremføring av "Howl"

The Six Gallery Reading ble starten på The San Francisco Poetry Renaissance, en samlebetegnelse på de poetiske aktivitetene som fant sted i den kaliforniske byen, og som hadde utspring i miljøet rundt Kenneth Rexroth og Lawrence Ferlinghetti. I utdraget under fra romanen *The Dharma Bums* (1958) gir Jack Kerouac en beskrivelse av kvelden da Allen Ginsberg for første gang fremførte "Howl". I Kerouacs verk har Ginsbergs litterære gestaltning fått navnet "Alvah Goldbook" og "Howl" er omdøpt til "Wail".

by eleven o'clock when Alvah Goldbook was reading his, wailing his poem "Wail" drunk with arms outstretched everybody was yelling "Go! Go! Go!" (like a jam session) and old Rheinhold Cacoethes the father of the Frisco poetry scene was wiping tears in gladness. (Kerouac 2007:15)

Goldbook kroppsliggjør skriket i tittelen på diktet og den kollektive frustrasjonen med samfunnsforholdene, som poetene som var der følte. "Go! Go! Go!" uttrykker en intens glede over at noen endelig våget å uttrykke deres lengsel etter en endring.

I artikkelen "3119 Filmore" (2005) argumenterer Levi Asher for at kvelden redefinerte poesilesningen som litterær-kunstnerlig form: "It seems that something big was invented that day – the modern notion of a poetry reading as an ecstatic, spiritual and Dionysian affair".

Kvelden som Kerouac beskriver og Asher omtaler, er The Six Gallery Reading, en poesilesning som fant sted i San Francisco i midten av forrige århundre. Stedet var The 6 Gallery, et galleri drevet av unge Mark Rothko og Clyfford Still-inspirerte kunstnere tilknyttet San Francisco Art Institute. Michael McClure har hevdet at poesilesningen fant sted i desember 1955 (1994: 12), mens Jonah Raskin mener den fant sted 7. oktober samme år (2004:13).

Poesilesningen ble organisert av Ginsberg på oppdrag fra Wally Hedrick, som var en av lederne for galleriet. Den ble markedsført på plakater som "6 poets at 6 Gallery", men er siden blitt referert til som "The Six Gallery Reading". Ginsberg hadde først vist motvilje mot å ta på seg oppdraget med å arrangere "6 poets at 6 Gallery", men da første utkast av "Howl" lå klart, besluttet han ifølge Raskin likevel å ta på seg oppdraget (ibid.: 12).

Seks poeter stod på scenen. Kenneth Rexroth spilte en dobbeltrolle som seremonimester og fremførende poet. De andre poetene som fremførte dikt var, fra start til slutt: Philip Lamantia, Michael McClure, Phillip Whalen, Allen Ginsberg og Gary Snyder. Jack Kerouac var invitert til å lese sammen med de andre poetene, men avstod.

Til tross for at flere poeter fremførte sine verk denne kvelden, er det Ginsbergs fremføring av "Howl" som har blitt vektlagt i gjengivelsene. Sammen med førstehåndsberetningene til Michael McClure, har Kerouacs gjenfortelling i *The Dharma Bums* bidratt til mytologiseringen av hendelsen og ikke minst Ginsbergs personlige og messende bekjennelseslyrikk. Michael McClure har sagt at Howl "spoke for so many of us in a time of McCarthyism and grim, stark, cold war silence" (1994:7).

Kvelden ble en personlig triumf for Ginsberg, og fremstår som en av de viktigste litterære enkelthendelsene i amerikansk etterkrigstid. Raskin skriver at kvelden formet Ginsbergs identitet som en poet i offentlighetens søkelys: "In the process of reading the poem, he found himself forging a new identity as a public poet sharing his private thoughts and feelings with eager, admiring listener *Howl* made Allen Ginsberg. The poem created the poet." (2004:18).

I *Scratching the Beat Surface. Essays on New Vision from Blake to Kerouac* (1994) beskriver Michael McClure Ginsbergs fremføring som et fysisk slag, som etterlot tilskuerne lammet av beundring og samtidig vilt heide:

Ginsberg read on to the end of the poem, which left us standing in wonder, or cheering and wondering, but knowing at the deepest level that a barrier had been broken, that a human voice and body had been hurled against the harsh wall of America. (McClure 1994:15)

Fremføringen av "Howl" under The Six Gallery Reading har fått en egen mytologisk og litteraturhistorisk betydning. Kvelden var, med Ginsberg og Gregory Corsos egne ord,

a violent and beautiful expression of their revolutionary individuality (a quality bypassed in American poetry since the formulations of Whitman), conducted with such surprising abandon and delight by the poets themselves, and presenting such a high mass of unanticipated poetry, that the audience, expecting some Bohemian stupidity, was left stunned, and the poets themselves were left with the realization that they were fated to make a permanent change in the literary firmament of the State. (Raskin 2004:17)

Diktet åpnet opp for en protest mot de sosiale forholdene. Med fornyingen av poesilesningene som samfunnsinstitusjon, fikk poetene dessuten et eget publikum og en egen arena der de kunne uttrykke seg fritt, uten å måtte innordne seg etablissementets sensur og organisasjon. Raskin mener dette oppgjøret vokste frem fra et behov for å ta et oppgjør med forholdene de som poeter var tvunget til å arbeide under, der poeter kategorisk ble mistenkeliggjort (ibid.: 5).

Et poetisk ødeland i amerikansk etterkrigstid

I essayet “On the Art of Being a True Non – Conformist” (1948) skriver Tennessee Williams at “Reactionary opinion descends like a ton of bricks on the head of any artist who speaks out against the current prescribed ideas” (Raskin 2004:4). Williams oppsummerer tiden som Ginsberg tilhørte som en etterkrigstid som ga kunstneren liten frihet. Patriotismen og optimismen som fulgte slutten på andre verdenskrig, ble erstattet med en mørk desillusjonisme da andre verdenskrigs grusomheter kom fram i lyset og jernteppet senket seg over Europa. Med dette kom en følelse av at den totalitarismen og de grusomhetene de hadde bekjempet på bortebane i Europa under andre verdenskrig, fikk inntog på hjemmebane.

Poetene kjente seg fremmedgjort i den kalde krigens amerikanske kultur, der kunsten ideologisk og kategorisk ble tillagt en mindre viktig betydning. Da teknologiske nyvinninger som TV kom på markedet, begynte publikummet som tidligere hadde dratt på poesilesninger, foredrag og forestillinger, å benke seg hjemme foran apparatene. Fysisk tilstedeværelse ble en sjelden vare, og avstanden mellom poetene og publikum vokste. Avstanden som oppstod mellom leser og dikter på den ene siden, og mellom det menneskelige og teknologien på den andre, var med på å skape denne følelsen av fremmedgjorthet.

Misnøyen med forholdene som Ginsbergs generasjon følte, kommer til uttrykk i åpningsordene av ”Howl”: ”I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, dragging themselves through the negro streets at dawn looking for a fix” (Ginsberg 1996:9). Den direkte, ærlige og upolerte fremføringen, appellerte til tilhørerne, og opplevdes som et rettmessig motsvar på etterkrigstidens konformitet. Michael McClure skriver om følelsen som forente dem:

In all of our memories no one had been so outspoken in poetry before – we had gone beyond a point of no return – and we were ready for it, for a point of no return. None of us wanted to go back to the gray, chill, militaristic silence, to the intellective void – – to the land without poetry – – to the spiritual drabness. We wanted to make it new and we wanted to invent it and the process of it as we went into it. We wanted voice and we wanted vision. (McClure 1994:13)

Poesifremføringen ble med The Six Gallery Reading et etablert alternativt og et mer demokratisk og fritt medium for litteraturformidling. I *The Portable Beat Reader* (1992) skriver Ann Charters om beatpoetenes bidrag til amerikansk litteratur. I følge Kenneth Rexroth, skriver hun, var beatpoetenes viktigste bidrag til amerikansk litteratur en demokratisering av

formidlingen av poesi og bruddet med trykkekunstens diktatur (230). Kvelden beviste at ytringsfriheten levde.

Lesley Wheeler skriver i *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present* (2008) at poesilesningen fikk en samfunnsfunksjon med beatpoetene. Høytlesningen av poesi ble en ny arena for å demonstrere avskyen for det upersonlige som modernismen representerte, og som kom som en konsekvens av teknologiens fremmedgjøringseffekt og konsumkulturens kjøpepress (12). Poesilesningen åpnet dessuten for at poetene kunne protestere mot samfunnsforholdene. Heretter ble poesilesningen et middel for å håndtere poetenes frustrasjon og misnøye med at de trykte mediene var lukket og forbeholdt en generasjon litteraturer de ikke følte seg hjemme blant (Charters 1992:xxv).

Beatbegrepet

Ordet “beat“ har ulike betydninger og skaper forskjellige assosiasjoner avhengig av hvem som leser det. I denne oppgaven er de viktigste assosiasjonene knyttet til bruken av ordet som et samlebegrep for den generasjonen av poeter som møttes under The Six Gallery Reading. Likevel er det verdt å merke seg også ordets forbindelser med musikk sjangeren.

I *The Concise Oxford Dictionary of Music* (2004) definerer Joyce og Michael Kennedy ordet “beat“ som “term in jazz, basically meaning the rhythmical pulse of mu, but also meaning jazz in a generic sense, e.g. ‘the beat is black’ = Negro jazz”. Begrepet viser til den rytmiske pulsen i musikk, og til den korresponderende handlingen det er å fremføre pulsen: “action corresponding to the required rhythmic pulse” (Kennedy & Kennedy 2004:59). Denne definisjonen av ordet er interessant, da den tar opp i seg de performative aspektene ved beatlitteraturen: diktet og verselinjen som en lyrisk og musikalsk impuls i seg selv, og teksten som litterær fremføring.

Historisk sett er begrepet ”beat” hentet fra gateslangen i New York. Det ble brukt for å beskrive det å være fattig, utmattet og søvnløs: en følelse av å være ute av seg selv. Det var en felles tilstand for samfunnets tapere. I følge Ann Charters ble ordet “beat” brukt første gang av gatelangeren Herbert Huncke. Jack Kerouac ble så oppmerksom på begrepet gjennom Ginsberg og William Burroughs. Han var fascinert av ordets lydlige kvaliteter og mente at det hadde dypere mystiske og spirituelle kvaliteter (1992:xix – xx).

Jack Kerouac og John Clellon Holmes filosoferte og teoretiserte ofte over sosiale trender og kulturelle endringer. Clellon Holmes erindret senere en samtale med Kerouac, der Clellon

Holmes utfordret Kerouac til å sett et ord følelsen de hadde av å være trøtte og lei av konvensjoner og regler. Kerouac svarte:

It's a kind of furtiveness... Like we were a generation of furtive You know, with an inner knowledge there's no use in flaunting on that level, the level of the 'public', a kind of beatness – I mean, being right down to it, to ourselves, because we really know where we are – and a weariness with all the forms, all the conventions of the world... (Charters 1992:xix).

I offentligheten ble begrepet “beatgenerasjon” brukt for første gang i artikkelen ”This is the Beat Generation”, som Kerouac skrev for søndagsutgaven av *The New York Times* 16. november 1952. Det å ha en samlebetegnelse for gruppen fikk stor betydning, da det skape en følelse av felles identitet blant gruppens medlemmer.

Beatgenerasjonen og The San Francisco Poetry Renaissance

Beatbegrepet ble utover 50 – tallet brukt generelt om det Kerouac kalte ”hipsters and beatsters”. Likevel fremholdt han selv at begrepet refererte til en tidsmessig avgrenset epoke og en smal sirkel med venner som hang sammen i New York på 40 – tallet, slik som Ginsberg, Lucien Carr, William Burroughs og Herbert Huncke (Charters 1992:xvii – xxvii). Som vi skal se nå er begrepet, til tross for Kerouacs personlige mening, mest kjent som en betegnelse på poetene som var tilstede under The Six Gallery Reading og som hadde tilknytning til miljøet rundt City Lights – bokhandelen.

Poetene som møttes under The Six Gallery Reading var ikke en entydig gruppe. Philip Lamantia, Gary Snyder og Michael McClure hadde røtter i San Francisco, mens Allen Ginsberg og Jack Kerouac var lederskikkelser i en gruppe poeter som holdt til i New York. “The young men who read together at the Six Gallery”, sier Raskin, “could hardly be called a school of poets or a literary circle, though almost all of them admired William Carlos Williams and almost all of them were in rebellion against the stodgy academic poetry of the day, with its emphasis on ambiguity, irony, symbolism, and formalism.” (Raskin 2004:16).

Til tross for deres forskjeller, var det fellesnevnerer mellom poetene fra de to kystene. Michael McClure beskriver fellesnevneren som et behov for å snakke ut og ta avstand fra den undertrykkelsen de mente de selv og nasjonen var underlagt:

As artists we were oppressed and indeed the people of the nation were oppressed. There were certain of us (whether we were fearful or brave) who could not help speaking out – we had to speak. We knew we were poets and we had to speak as poet We saw that the art of poetry was essentially dead – killed by war, by academics, by neglect, by lack of love, and by disinterest. We knew we could bring it back to life (McClure 1994:12-13).

Beatpoetene hadde førstehånds erfaring fra livet i samfunnets randsoner, og de delte et ønske om å skape en identitet på utsiden av det konvensjonelle samfunnet. Dette gjorde at sammensmeltingen av litterære strømninger fra øst – og vestkysten av USA, som fant sted i kjølevannet av The Six Gallery Reading, ble mulig. Denne sammensmeltingen er omtalt i litteraturen som "The San Francisco Poetry Renaissance".

Det poetiske slektskapet som kom til uttrykk under The Six Gallery Reading kom fra en felles følelse av å tilhøre samfunnets utenforskap, men det var også allerede innskrevet i poetenes delte erfaringer og referanser. Blant de viktigste litterære forbildene finner vi Walt Whitman, William Carlos Williams, Arthur Rimbaud, Dylan Thomas og Thomas Wolfe. Ann Charters mener at disse ble viktige for poetene, fordi de insisterte på sin egen erfarings gyldighet fremfor å akseptere konvensjonelle meninger og nasjonens felles myter. Derfor, hevder hun, er beatpoetenes litteratur primært selvbiografisk fiksjon og poesi (1992:435).

Charters mener at beatpoetens største bragd var at de klarte å bruke den personlige erfaringen til å problematisere det samfunnet de stod i opposisjon til. Poetene følte at "the best way to break through the hypocrisy they felt surrounding them was to demonstrate in their writing that private is public." (436).

At beatpoetene foretrakk å skrive ut i fra egne erfaringer, mener Charters at ikke er ensbetydende med at deres egne liv var eneste kilde til inspirasjon, eller at deres følelser var sentimental nostalgi. Det var snarere det at poetene ikke stolte på det konservative samfunnet de følte seg omringet av. "The writers often felt so far outside the margins of society that they insisted on the validity of their own experience instead of accepting conventional opinions and the country's common myth" (435).

Beatforfatterne skrev om personlige erfaringer fordi de mente at det ga deres litteratur en egen sannhetsgehalt og validitet, siden den da ikke ble farget av storsamfunnets etablerte myter og vedtatte sannheter. Poetene ønsket å utvikle det Whitman kalte "the literature of the common man" og søkte en demokratisering av litteraturen (ibid.). De ville dessuten utfordre etablissementets oppfatninger av hvilke temaer og motiver som var egnet for poesien, og hvilken språklig organisering som egnet seg til å uttrykke motivene.

Fremføringens rolle i den amerikanske poesitradisjonen

Ginsberg tilhører en muntlig litterær tradisjon som oppstod på 18 – og 1900 – tallet i USA, og som fikk betydning for oppfatningen av poetens rolle og funksjon i det offentlige rom.

Å fremføre dikt fra egne verk var ikke vanlig verken i USA eller Europa på 1800 – tallet, men en rekke forfattere livnærte seg likevel gjennom å holde foredrag. Walt Whitman reiste rundt og holdt foredrag om Lincolns død. I forbindelse med disse foredragene hendte det at han fremførte et av sine egne dikt mot slutten av foredraget, men det tilhørte sjeldenhetene og var ikke primærhensikten med performansen.

Lesley Wheeler kaller poeter som reiste rundt og holdt foredrag, for “poet-lecturers“. Edgar Allan Poe og Ralph Waldo Emerson var to slike “poet-lecturers“. De var populære foredragsholdere, men fremføringen av deres egen poesi spilte en mindre rolle.

En variant av foredragstradisjonen finner vi hos et fåtall poeter som reiste rundt og fikk betalt for å resitere dikt skrevet av andre forfattere. Fanny Kemble var en av dem. Hun reiste rundt i Storbritannia og resiterte dikt av Shakespeare (2008:7).

Noen av de første lyrikerne som ble anerkjent for å fremføre sine egne verk, var Frances Ellen Watkins Harper og Emily Pauline Johnson. Wheeler kaller disse for “poet-performers“. Med disse kvinnene fikk poeter endelig et publikum på bakgrunn av sin egen poesi. Harper holdt foredrag om menneskerettigheter, men hun fremførte også sin egen poesi under tilstelningene (ibid.)

Johnson var både en “poet-lecturer“ og en “poet-performer“. Hun holdt foredrag, men gikk gradvis over til høytlesing av sine egne dikt. Under diktfremførelsene brukte hun dessuten spesialeffekter som ga forestillingene et teatralisk preg. Johnson spilte på sin identitet som halvt mohawkindianer. Ved å kle på seg et bukkeskinn og spille på stereotypiske forestillinger om mohawkindianere, kunne hun forsterke sin egen sceneopptreden visuelt og dramaturgisk (8).

Charles Sandburg bygget seg en karriere gjennom å underholde ved Lyceum – sirkelen og Chautauqua-bevegelsens arrangementer. Sandburg blandet diktresitasjoner med foredrag. Sammen med sin kollega Lew Sarrett fikk han suksess med såkalte “lecture-recital“-turnéer. Sandburgs show var en populistisk blanding av poesi, krasse meningsytringer og amerikanske folkesanger, fremført til hans eget gitarakkompagnement. Sandburgs akkompagnement kan man forestille seg at understreket tekstens lydlige kvaliteter og betonte ulike partier og verselinjer i diktene. Showene appellerte til et stort publikum og gjorde at Sandburg kunne leve av kunsten sin (9).

Selv for datidens poeter var scenekarisma viktig for å trekke publikum. Likevel fantes det mindre scenevante poeter som bare gjennom sin tilstedeværelse klarte å tilfredsstille publikums forventninger. Robert Frost var en av dem. Han underholdt publikum utelukkende ved å lese høyt fra sine dikt. Frost hadde ikke spesiell innlevelse når han fremførte tekstene. Han brukte heller ikke dramaturgiske grep for å skape ekstra underholdningselementer under showene. Han dramatiserte ikke diktene, han leste dem rett frem. Likevel projiserte Frost en distinkt personlighet og karisma. Han klarte å fange tilhørerne utelukkende i kraft av sin tilstedeværelse på scenen (ibid.).

Dramaturgiske grep og teatraliske elementer ble etter hvert benyttet av poeter for å skape et mer komplekst og underholdende sceneshow. Dikt skulle med ett fremføres med hele poetens kropp. Gester, mimikk og andre visuelle elementer var med på å gjøre spontane innfall og planlagte variasjoner mulig.

Amy Lowell var en av foregangsfigurene for den teatraliske tilnærmingen til poesifremføringer. Lowells partner var utdannet skuespiller og lærte henne å bruke stemmen, gester, tilbehør og kostymer. Under en fremføring i Boston leste Lowell ”The Bombardment”. Hver gang hun leste ordet ”Boom!”, slo en venn på en tromme. Trommen skapte en dramatisk effekt. Gjennom bruken av rekvisita og andre ekstralitterære elementer, klarte hun å skape en korrespondanse mellom det litterære universet og den offentlige sfæren. Publikum ble med ett deltagende i diktets motiv: bombingene (ibid.).

Som gjennomgangen over viser, beveget den muntlige tradisjonen seg fra foredrag fremført av poeter, mot at poetene fremførte egne verk, enten som en hoveddel eller en bestanddel i fremføringene. Bruken av elementer tradisjonelt forbundet med andre kunstarter forsterket poetens kroppslige tilstedeværelse på scenen.

Amy Lowells dramaturgiske virkemidler og Charles Sandburgs gitarakkompagnementer illustrerer dessuten at korrespondansene mellom litteraturen og andre kunstarter ikke er noe nytt, men snarere er en tradisjon som har røtter tilbake til 18 – og 1900 – tallet.

Rekvisitaene spilte også en funksjon i iscenesettelse av ulike identiteter, slik som i Johnsons stereotypiske fremstillinger av den amerikanske urbefolkningen. Bruken av lånte virkemidler fra andre kunstarter forsterket den opplevde relasjonen mellom tekstuniverset og virkeligheten. Relasjon mellom tilhøreren og fremføreren ble dessuten utviklet og utforsket under poesilesningene.

Kapittel 2. Kulturelle korrespondanser i samtidens USA

Felles for de kulturelle strømningene som preget 40 – og 50 – tallets USA, er det performatives funksjon i utformingen av kunsten og i det ferdige verket. Bruken av egne erfaringer og følelser ble både utgangspunkter i den skapende prosessen og bestanddeler i det ferdige verket. Språket man bruker om jazzimprovisasjoner reflekterer dette. Man snakker ofte om “en veldig følsom solo“. Beskrivelsene av Marlon Brandos skuespill, viser til hans personlige innsikt når han uttrykker sine karakterers følelser. Hos Ginsberg finnes det performative allerede innskrevet som et aspekt ved tekstens språklige organisering. I Jackson Pollock ekspressive malerier er malingsføringen direkte forbundet med kunstnerens erfaringer og bevegelser. De grove penselstrøkene og malingdryppene imiterer kunstnerens bevegelser. Slik iscenesettes kunstneren og blir en del av verket.

Beatpoetene hentet inspirasjon fra samtidens store jazzmusikere Charlie Parker og Dizzie Gillespie, men også fra nevnte Pollock, Willem de Kooning og Mark Rothko, så vel som skuespillteknikken som Marlon Brando har gjort kjent: “method acting“. Stilartene som disse kunstnerne representerer ble alle viktige for beatpoetene, men den kanskje viktigste innflytelsen på poetene ble utøvet av jazzten og undersjangeren bebop.

Jazzens innflytelse på beatpoetene

I artikkelen ”Bird and the Beats” (1981) i *Coda: The Jazz Magazine* skriver Ted Joans om sin personlige opplevelse av New York på 1950 – tallet. Han forklarer betydningen bebop fikk for den amerikanske etterkrigskulturen. Jazzten representerte et nytt levesett, og åpnet for en ny måte å formidle poesi. Dette levesettet representerte en transcendens mellom kunst og levd liv. For mange kunstnere ble Charlie Parkers soloer et bilde på hvordan man burde leve: fritt og uhemmet (14 – 15).

Gregory Corso mener at jazzten soloer hadde en parallell i den distinkte, gjenkjennbare kvaliteten som skilte beatpoetenes litteratur fra annen eksperimentell poesi og fiksjon i samtiden. Han beskriver poetens lyrikk som sprunget ut av en egen estetikk som ønsket velkommen eksperimenter og fremelsket ”the use of mixtures containing spontaneity, ”bop prosody”, surreal – real images, jumps, beats, cool measures, long rapid vowels, long lines, and the main content, soul” (Charters 1992:xxxiv). “Prosody“ beskriver blant annet den rytmiske strukturen i dikt skrevet på versemål. “Bop prosody“ kan derfor tolkes som tekst skrevet over bebopens rytmiske strukturer og metrikk. Corsos beskrivelse sammenfaller med det mange teoretikere har sagt om korrespondansene mellom jazz og beatpoesien.

Jazzens opprinnelse spores ofte til New Orléans Dixieland fra 1910 – årene. New Orléans Dixieland ble utviklet i New Orléans i starten av det 20. århundret, men fikk raskt utbredelse i Chicago og New York. Sjangeren kombinerte elementer fra brassbandmarsjer, ragtime og blues med kollektive polyfoniske improvisasjonspartier. Bandene bestod av to seksjoner. En rytmeseksjon bestående av piano, gitar, banjo, trommer og en dobbelbass eller tuba, og en improvisasjonsseksjon, bestående av trompet eller kornett, trombone og klarinett.

Siden utviklet jazzen seg: Rytmeseksjonen fikk enda større betydning med storbandswingen og swingjazzen. Tempoet var relativt høyt og bandene benyttet seg ofte av en solist, som improviserte over grunnarrangementet eller melodien.

Bebopen vokste fram fra midten av 1940 – årene og avløste swingjazzen. Bebop ble spilt av mindre konstellasjoner, som kvartetter og kvintetter. I *The Concise Oxford Dictionary of Music* er “be – bop” definert som:

Jazz development of the 1940s, primarily for small groups of instrumentalists, such as a rhythm section of 4 to 5 players with some solo instr. Scat singing was a feature. Be – bop used highly cord sequences often at very fast tempi. (Kennedy & Kennedy 2004:59)

Med bebop fikk man anledning til lengre improvisasjonspartier. I motsetning til standardlåtene vi kjenner fra Dixieland og swingjazz, som ofte har en gjenkjennelig melodi som man spiller slik den er notert, åpnet bebop for ytterligere individuell improvisasjon.

Det er forskjellige måter å improvisere i de ulike stilartene. I tradjazz, som Dixieland og swingjazz, er temaet grunnmaterialet i fremføringen. Temaet beskriver de lengre periodene i et musikkstykke, som kommer før og etter improvisasjonen, mens motivet viser til en kortere tonerekke. Improvisasjonene fremføres ofte, men ikke alltid, av flere musikere. I bebop er improviseringen over gjenkjennelige temaer og motiver den sentrale bestanddelen, og det var stort sett bare én musiker av gangen som improviserte. Med andre ord fikk improvisasjonen en større plass med bebop, både estetisk i verkets komposisjon og i fremførelsen av musikkstykket.

Soloimprovisasjonene åpnet for en ny individualitet og subjektivitet, og ble viktig i en tid da det var forventet at kunstnerne skulle innordne seg det modernistiske maskineriet. Charlie Parker, Dizzie Gillespie og Thelonious Monk var blant de fremste eksponentene for soloimprovisasjoner. De eksperimenterte med avanserte harmonier, komplekse synkoper, vekselakkorder og akkordsubstitusjon, og skapte lydbildet for en hel generasjon av poeter.

I Blows Like a Horn. Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U. Culture (2004) gjør Preston Whaley Jr. rede for jazzens innflytelse på beatpoetene. Whaley Jr. mener at beatpoetenes vilje til å frigjøre seg fra den bundne verseformen, er en arv fra jazzmusikken. Han påstår at jazzmusikkens

attitude for openness, its love of spontaneity, its virtuosic discipline, its frequent display of genius, its wont for risk, its refusal to stop growing – compelled a similar quest for skillful freedom across the cultural spectrum. (168)

Beatpoetens språklige frihetssøken kan kobles direkte til jazzens improvisatoriske solopartier og bruddet med rytmiske konvensjoner.

Whaley Jr. beskriver videre den innflytelsen som jazzten fikk over både fremføring og språk i beatpoetenes litteratur. Rachel Weiss leste poesi til jazz, og inkorporerte elementer fra jazzten i de lyriske verkene. Weiss gikk lengre enn Ginsbergs "Howl" i å utforske de lydlige kvalitetene ved ordet. Whaley Jr. sier: "weiss conveys her poems not as meaning but as sound after the manner of the rule – breaking sequences of notes, tones, and rhythms of free jazz" (71).

I diktet "The Brink", som kom ut samme år som "Kaddish", benytter Weiss seg av improvisasjonens metoder, men innenfor et gitt rammeverk. Whaley Jr. forklarer Weiss sitt lange narrative dikt som en appropriasjon av jazzens prinsipper, men ikke som et forsøk på å etterligne den:

weiss rarely seeks linkages to emulate jazz with her poetry. They are different media. Instead, she applies music's principle. She associates her work with jazz and reads it with jazz. She frequently sabotages textual meaning so that audiences hear the tones and rhythms of words just as they hear ton color and time in jazz. (72)

Weiss forkaster gladelig ordenes mening, om valg av andre ord kan bidra til rytmiseringen av diktet.

Whaley Jr. mener at Bob Kaufmanns lyrikk viser at det blant beatpoetene fantes ulike måter å bruke jazzten i litteraturen: "His poems move in unexpected flows of images just as jazz styles can move in unexpected flows of chords that rewrite familiar tunes and progressions" (77). Kaufmann søker å imitere jazzens konstruksjoner, mens Weiss på sin side søker å imitere dens auditive kvaliteter.

Jack Kerouac har beskrevet sin skrivestil som ”*blowing* (as per jazz musician) on subject of image” (Paton 2003:5). I manifestet “Essentials of Spontaneous Prose” presenterer Kerouac ti teser for moderne litteratur. Han mener tekst ikke skal revideres, og at man skal respektere dens umiddelbare integritet: “no revisions” (Dardess 1975:745). Setninger skal konstrueres fritt slik de flyter ut, som en komponist som noterer noter:

METHOD. No periods separating sentence – structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas – but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as per jazz musician drawing breath between outblown phrases). (743-745)

Ann Charters sporer Kerouacs skriveteknikk til Neal Cassady, som gjennom en lang rekke brev til Kerouac, argumenterte for at litteratur skulle bli lest som “a continuous chain of undisciplined thought” (1992:189). Rytmen skal forme teksten og ordene skal flomme ned på siden, uhemmet. Setningene skal skrives med minst mulig bruk av unødvendige punktum, kolon og komma. Man skal bruke den mer aktive tankestreken, som Kerouac mener at imiterer at en jazzmusiker trekker pusten mellom ulike fraseringer. Tankestreken, skriver Kerouac, tilsvarer tilmålte pauser som er essensielle i talespråket. Språkets iboende musikalitet og rytme skal forme og skape teksten, ikke en forutbestemt struktur. (ibid.)

Prinsippet om å la tankenes rytme lede skrivingen, understreker Kerouac i postulatet om “scoping” eller innramming av teksten: “Swimming in sea of English with no discipline other than rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement” (744). Dette medfører et brudd med den bundne formen og en overgang til at rytmen skal bli den strukturerende faktoren.

Kretsingen rundt gjenkjennelige motiver som Gillespie og Parker gjorde kjent, går igjen som røde tråder gjennom forfatterskapet til Ginsberg, men også som integrerte bevegelser og bestanddeler i enkelt dikt slik som “Kaddish”. I både ”Bop Lyrics” og “Howl“, som jeg skal komme tilbake til, returnerer Ginsberg til galskapsmotivet, som også tematiseres i Kerouacs *On the Road* (2008). Romanen er et av de viktigste verkene i beatlitteraturen, og den kom ut samme år som "Howl" – i 1957. Kerouac skriver:

The only people that interest me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, desirous of everything at the same time, the ones that never yawn or say a commonplace thing.. but burn, burn, burn like roman candles across the night. (Kerouac 2008:113)

Galskapen fremstilles her, som så ofte hos Ginsberg, som den sunne reaksjonen på den usmakelige og repressive konsumkulturen de som poeter føler seg så fremmedgjorte fra. Men galskap er ikke det eneste temaet som går igjen i beatforfatterens verk.

Ginsberg returnerer ofte til de samme temaene i sine dikt. I *Collected Poem 1947 – 1980* (1988) finner vi en rekke dikt som referer til døds motivet: ”In Death, Cannot Reach What Is Most Near”, ”This Is About Death”, ”After Dead Souls”, ”Death to Van Gogh’s Ear”, ”Funny Death”, ”Death News” og ”What’s Dead”.

Ginsberg refererer også ofte til andre poeter og kunstnere i diktene sine. Dette er en måte for ham å tematisere forholdet mellom sin egen diktning og sine litterære forelegg, og forholdet mellom litteratur og andre kunstarter. Blant kunstnerne som han nevner, finner vi Walt Whitman, Jack Kerouac, Guillaume Apollinaire, Gregory Corso, Vincent Van Gogh, Paul Cézanne, William Blake, William Burroughs og Pablo Neruda.

Ginsberg har dessuten skrevet en rekke dikt som refererer til religiøse verk. Han har både skrevet om og kalt opp dikt etter salmer, hymner, buddhistiske tekster og jødiske bønner, slik som ”Kaddish” er et eksempel på. Ginsberg utforsker på denne måte korrespondanser mellom religiøse uttrykk og poesi, og tradisjonens påvirkning på litteraturen.

Kretsingen rundt motiver og tema gjennom Ginsbergs forfatterskap, viser at jazzen hadde innflytelse over hans diktning på både et overordnet og et språklig plan. Hvordan Ginsberg imiterte jazzens metoder gjennom sin språklige organisering, skal vi nå se nærmere på.

Allen Ginsberg sier om tilblivelsen av ”Howl” og sin skrivestil at:

I thought I wouldn’t write a poem but just write what I wanted to without fear, let my imagination go, open secrecy, and scribble magic lines from my real mind – sum up my life – something I wouldn’t be able to show anybody, writ for my own soul’s ear and a few other golden ears. (61)

”Write what I wanted to without fear” skaper assosiasjoner til Kerouacs ”spontaneous prose”, samtidig som Ginsberg gjør en viktig distinksjon. Han ser ikke på diktet sitt som lyrikk: ”I thought I wouldn’t write a poem but just write” sier oss at han tilnærmet seg verket ikke som en sjangerbestemt enhet, men som språk og manifestasjoner av hans tanker: ”magic lines from my real mind”.

”Writ for my own soul’s ear and a few other golden ears” impliserer dessuten at litteraturen ikke skulle tjene en samfunnsmessig funksjon eller eksterne forventninger. For det

første skrev han til en bestemt samtid og en kulturell intelligentsia som han følte seg del av. For det andre satte han seg selv i forsetet. Verket ble et personlig uttrykk for forfatteren, i begrepets doble betydning: skrevet for hans egen forlystelse, og som uttrykk for og iscenesettelse av ham selv.

Ginsberg bryter bevisst med tradisjonen og den bundne formen. "Let my imagination go" viser til det å improvisere over motiver som faller ned en i tankene. Fantasiens rytme skal lede skrivingen, ikke en forutbestemt struktur. Som vi skal se, utvikler Ginsbergs skrivestil seg fra "Howl" til "Kaddish".

Whaley Jr. sammenligner Ginsbergs "Sunflower Sutra" med John Coltranes "Giant Steps", og sier at begge verkene "seek linkages and combinations among available elements" (Whaley Jr. 2004:173). Ginsberg ignorerer regler for meter, rytme, form, syntaks og grammatikk: "His lines are as free as wind" (ibid.). Ginsberg forkaster likevel ikke de poetiske konvensjonene helt, han underkaster dem snarere sine egne regler. Verselinjene i Ginsbergs "Sunflower Sutra" er ikke markert ved linjeskift, som i verselyrikk, men gjennom innrykk:

Look at the Sunflower, he said, there was a dead gray shadow against the
sky, big as a man, sitting dry on top of a pile of ancient sawdust—
—I rushed up enchanted—it was my first sunflower, memories of Blake—
my visions — Harlem. (Ginsberg 1988:138)

John Coltranes "Giant Steps" følger på sin side gjengse regler for harmonisk form, samtidig som verket bryter med regler for diatonisk harmoni og tradisjonelle bebopmodulasjoner. "Giant Steps" foregrep på denne måten opprøret mot harmoni og rytmisk regularitet, som kom mot slutten av 1950 – tallet med frijazzen og modaljazzen (Whaley Jr. 2004:174). Løsrivelsen fra de tradisjonelle jazzmodulasjonene betydde at de improviserte partiene kunne få en uendelig utstrekning, uten å være begrenset av en forhåndsbestemt melodi: "Like Ginsberg's poems, Coltrane could now construct solos made of lines as long as he chose or as long as his breath or the end of a measure (if there was one) would permit" (175).

Forenklingen av jazzharmoniene åpnet dessuten opp for større friheter for solisten til å improvisere. I siste strofe i Ginsbergs "Sunflower Sutra" strekker verselinjene seg utover sidens lengde. Språket er organisert etter sine lydlig kvaliteter, ordene valgt med omhu for å passe inn i det komplekse alliterasjonsmønsteret med hyppig gjentatte vokaler som fører til en rytmisering av verselinjen:

–We’re not our skin of grime, we’re not our dread bleak dusty imageless locomotive, we’re all golden sunflowers inside, blessed by our own seed & hairy naked accomplishment – bodies growing into mad black formal sunflowers in the sunset, spied on by our eyes under the shadow of the mad locomotive riverbank sunset Frisco hilly tincan evening sitdown vision. (Ginsberg 1988:139)

Språket representerer slik en kunstnerisk identitet som ikke vil la seg temme og et selv som søker frihet.

"Howl"

Lawrence Ferlinghettis forlag City Lights ga ett år etter The Six Gallery Reading ut Ginsbergs første diktsamling, *Howl and Other Poems* (1956), som en del av serien *Pocket Poets Serie*. Planen om å utgi samlingen, hadde da vært i støpeskjeen en stund allerede. I august 1955 skrev Ginsberg til Kerouac at Ferlinghetti hadde planer om å gi ut en pamflett med hans nyskrevne dikt.

I et senere telegram fra Ferlinghetti til Ginsberg, sendt 13. oktober 1955, kun få dager etter The Six Gallery Reading, parafraserer han Ralph Waldo Emersons brev til Walt Whitman, med ordene ”I greet you at the beginning of a great career. When do I get manuscript of ”Howl”?” (Morgan 2015:1).

Formen som Ginsberg valgte var ikke en formell tradisjonslyrikk, men den triadiske verseformen han beundret hos William Carlos Williams: “extending the line out to the length of his own breath, thinking of himself – as Kerouac was doing in the poems he was writing in *Mexico City Blues* – as a jazz musician” (Charters 1992:61).

Da typografen til City Lights skulle starte arbeidet med *Howl and Other Poems*, skrev Ginsberg til Ferlinghetti at:

This being my first book I want it right if I can. Therefore I thought and decided this, about the justifications, of margin (The reason for my being particular is that the poems are actually sloppy enough written, without sloppiness made worse by typographical arrangement. The one element of order and prearrangement that I did pay care to was arrangement into prose – paragraph strophes: each one definite unified long line. So any doubt about irregularity of right hand margin will be sure to confuse critical reader about intention of the prosody. Therefore I’ve got to change it so it’s right. (Morgan 2005:4)

Ginsberg sier videre at linjeskiftene er sentrale i den poetiske konstruksjonen: “My reason incidentally for the erratic is simple, most of it’s prose but whenever it struck me as really poetic as I was writing I would indent all of a sudden” (ibid.).

Innrykkene i "Howl" fungerer som en avgrensning av verselinjene og som markering av at man er kommet til et punkt av særlig poetisk verdi. Typografien indikerer slik at "Howl" skal leses som et dikt og ikke som prosa.

Tanken om å strekke verselinjen "out to the length of his own breath", finner vi igjen i typografien. "Howl" er strukturert som 19 tettskrevne sider og er delt opp i fire strofer som er titulert henholdsvis "I", "II", "III" og "Footnote to Howl". Verselinjene strekker seg over både én, to, tre, fire og fem linjer i typesettingen. Innrykkene i teksten antyder starten og slutten på en verselinje, eller "prose – paragraph strophe" som Ginsberg kaller dem.

"Howl" er delt inn i fire strofer. Derfor velger jeg her å bruke betegnelsen verselinje på det Ginsberg kaller "prose-paragraph strophe", altså setninger som er gruppert sammen ved hjelp av innrykk i typografien. Det at forfatterens begrep ikke lar seg innordne tradisjonelle betegnelser fra lyrikken, forsterker inntrykket av at diktet ønsker å bryte med tradisjonen.

Ved å strekke verselinjen utover boksidens bredde, må man ved høytlesing dessuten utsette å trekke pusten til enden av hver verselinje. Desto lengre hver verselinje er, desto mer andpusten blir man. Man dras bortetter siden, stadig raskere, gispende etter luft, og må nærmest hikste, eller suge ordene inn, som om man inhalerte dem, for ikke å gå tom for luft. Når man så trekker pusten ved enden av de lange verselinjene, skaper dette en naturlig og nødvendig pause og rom for refleksjon. Dette gjør at hver verselinje fremstår som små fortettede poetiske enheter, som det Ginsberg kaller "each one definite unified long line" (ibid.).

Kanskje er det de lange verselinjene som gjør at teksten gir et så sterkt inntrykk både ved lesing og rent auditivt. Første verselinje i andre strofe, for eksempel, tegner et fortettet poetisk situasjonsbilde: "What sphinx of cement and aluminium bashed open their skulls and ate up / their brains and imagination?" (Ginsberg 1988:131). "cement and aluminium" alluderer til materialer brukt i moderne byggeskikk, og symboliserer slik modernismens fremmedgjøringseffekt, med sine massive skyskraperne, tunge og monotone. "sphinx" på sin side fungerer som en påminnelse om historien og tradisjonen. "bashed open their skulls and ate up / their brains and imagination?" skaper dessuten et bilde av kreativ destruksjon, av en tid som har frarøvet poetene deres skaperkraft. Sfinksen i sement og aluminium, lest som det statiske ved tradisjonen, får slik skylden for dette kreative forfallet.

Den muntlige og groteske "bashed open their skulls" spiller på den muntlige tradisjonen, med et hverdagslig prosaisk språk. Bruken av lyriske virkemidler står i kontrast til dette.

Ginsberg bruker alliterasjoner med lange konsonanter, slik som s, som skaper en musikalitet i teksten og gjør at man kan smake på og hvile på ordene ettersom man leser dem, slik som i verselinjen nevnt over: “What sphinx of cement and aluminium bashed open their skulls and ate up / their brains and imagination?” (min utheving) (ibid.).

De lange verselinjene impliserer at ordet er fritt og søker seg bortover siden, uten å innordne seg den bundne verseformen som tradisjonen krever. Dette skaper inntrykk av at teksten er en reaksjon på samtidens konformitet og at språket imiterer jazzens metoder.

De få komma og punktum som finnes i “Howl“, forsterker følelsen av at Ginsbergs dikt skal fysisk sluke Samtidig gjør utropstegnene at man innimellom tvinges til å senke tempoet og får anledning til å trekke pusten midt i en verselinje, slik som i ”Moloch in whom I sit lonely! Moloch in whom I dream / Angels! Crazy in Moloch! Cocksucker in / Moloch! Lacklove and manless in Moloch!” (Ginsberg 1996:22). Slik får tegnsettingen stor betydning for rytmiseringen av teksten og for leserens opplevelse. Forfatteren gir inntrykk av å styre vår lesning, helt ned til hvert åndedrag.

Den sparsomme tegnsettingen åpner dessuten opp for en bredere lesning. Teksten bindes ikke av de meningsbærende tegnene. Den syntaktiske oppløsningen gjør at teksten kan leses som ren lyd. Når vi leser ordene høyt, er det like mye deres lydlige kvaliteter, som deres betydning, som vi legger merke til. Ordene blir som noter vi skal sette lyd til.

"Bop Lyrics"

I Allen Ginsbergs dikt ”Bop Lyrics” fra 1949 finner vi både en motivisk kobling til bebop, og en språklig imitasjon av kvaliteter ved sjangeren. ”Bop” i tittelen refererer til bebop. ”Lyrics” kan både referere til sangtekst og til lyrisk poesi. Tittelen kan derfor tolkes som et forsøk på å transkribere bebop til lyrikk, og som et forsøk på å sette ord til en tradisjonelt instrumental musikkjanger. Allerede i tittelen får vi dermed det Aristoteles ville kalt en sammenblanding av melos (det musikalske) og lexis (det litterære) på et motivnivå. Den språklige organiseringen i ”Bop Lyrics” gir dessuten assosiasjoner til jazzmusikken. Første strofen i diktet lyder slik:

When I think of death
I get a goofy feeling;
Then I catch my breath
Zero is appealing,
Appearances are hazy.
Smart went crazy,
Smart went crazy

(Ginsberg 1988: 42)

Verselinjene er organisert i strofer med henholdsvis 7, 7, 7, 4, 4 og 5 verselinjer. Rimmønsteret er slik:

a – b – a – b – c – c – c

d – e – d – e – c – c – c

f – e – f – e – g – g – d

h – i – h – i

c – c – j – j

k – l – m – n – l

Rimmønsteret minner om oppbyggingen av bebop – låter. Enderimslyden ” – zy” / ” – sy”, som i ”hazy”, ”lazy” og ”daisy” går igjen, og kan tolkes som en parallell til de korte motivene i jazzen som solisten improviserer frem.

Bruddet i rimstrukturen i sjuende verselinje i tredje strofe, varsler overgangen til et refreng i ”låten”. De tre siste verselinjene i de to første strofene ender begge på samme rim: ”hazy – crazy – crazy” og ”daisy – crazy – crazy”, mens de tre siste verselinjene i tredje strofe lyder slik: "Nobody knows, / Nobody knows, / At least nobody said" (ibid.).

Fjerde og femte strofe har kun fire verselinjer og begge har enderim. Sjette strofe har fem verselinjer og et enderimsmønster som er nesten helt oppløst: k – l – m – n – l. På et mer overordnet plan kan hver strofe tolkes som et uttrykk for én individuell musikers spill.

Trompetistens tolkning skiller seg fra trommeslagerens og saksofonistens tolkning. De ulike lengdene på verselinjene kan alludere til at hver enkelt musiker spiller i sitt eget tempo med skiftende betoning og varighet, og ikke minst med ulike lydlige kvaliteter. Den store variasjonen i antall verselinjer og det inkonsekvente rimmønsteret, forespeiler diktets brudd med poetiske konvensjoner i sjette og siste strofe. Strofen skiller seg fra de foregående strofene ved at den har fem verselinjer, i motsetning til syv eller fire. Dessuten er det enderim i to av de fem verselinjene:

I'm a pot and God's a potter,
And my head's a piece of putty.
Ark my darkness,
Lark my looks,

I'm so lucky to be nutty
(43)

Vi har innrim i tillegg til enderim: "lucky" rimer med "nutty". Vi har også en del gjentakelser. "My" gjentas tre ganger i løpet av strofen, og det er utstrakt bruk av alliterasjoner: "pot" og "potter", "putty" og "nutty", "looks" og "lucky". Siste strofe er mettet på lydlige kvaliteter. Dette skaper assosiasjoner til jazzmusikerens improvisatoriske partier.

Miles Davis mente at det første opptaket av en låt, var det beste. Davis mente derfor at én innspilling var nok. Davis sin filosofi kobler Preston Whaley Jr. til Jack Kerouac og Allen Ginsbergs poetikk. De mente at den første idéen man får når man skal skrive, er den beste (2004:170). Til tross for den filosofiske korrespondansen mellom Miles Davis på den ene siden og Kerouac og Ginsberg på den andre, så er det en grunnleggende forskjell i poesiens og jazzens økonomiske, lovmessige og sosiale praksis (169).

"Howl" er i sitt trykkede format en komplett entitet, fullført og rettighetsbeskyttet. Og selv om musikalske jazzverk som John Coltranes *Giant Steps* er fullført og rettighetsbeskyttet når verket først er spilt inn, vil komposisjonen forbli uferdig og i evig endring fordi musikken er resultatet av en fremføring og verket skapes for å fremføres (172).

Whaley Jr. mener at *On the Road* og *Giant Steps* skiller seg fra hverandre fordi musikkverket er i stadig endring, mens det litterære verk per definisjon ikke endres når det først er trykket. Han tar ikke høyde for et viktig poeng: I beskrivelsene av *The Six Gallery Reading*, er det like mye Ginsbergs voldsomme gester og messende fremføring, som teksten selv, som utgjør verket. Stemmen, gestene, og vektleggingen av ulike stavelser, ord og setninger gir diktet en ekstra dimensjon. Hver gang "Howl" fremføres, blir dets identiteter farget av personen som leser det høyt. Når Ginsberg leste sine dikt høyt, kunne leseren bli tilbøyelig til å se seansen som en iscenesettelse av forfatteren selv. Når andre leser Ginsbergs verk, farges fremføringen av assosiasjonene man har til beatpoetene og verkets historie. Det er vanskelig å lese "Howl" høyt, uten å se for seg Ginsberg og ønske å imitere rollen han spilte som kunstner i opprør.

Malerkunsten: "Action Painting"

Bebop inspirerte en frihetssøken på et språklig og filosofisk plan, og førte til at kunstneren igjen inntok førersetet. Innen samtidens malerkunst ser vi samme tendens til iscenesettelser av kunstneridentiteter.

Abstrakt ekspresjonisme representerer en fortsettelse av den abstrakte tradisjonen, slik vi kjenner den fra Kasimir Malevitsj og Vasilij Kandinskij, men den utgjorde samtidig et

oppgjør med den tidlige modernismens geometriske og formelle karakter. I stedet kom det ekspressive i fokus. Retningen oppstod i New York på 40 – tallet, og er ansett for å være det første, unikt amerikanske bidraget til malerkunsten.

I uttrykket abstrakt ekspresjonisme ligger det en forventning om at kunstverket er et uttrykk for kunstnerens indre følelser, formidlet i abstrakte eller delvis abstraherte former. I Willem de Koonings malerier kjenner man igjen ansikter og menneskelige former, slik som i *Woman I*. *Woman I* er et oljemaleri og henger i Museum of Modern Art i New York. Som tittelen indikerer, viser bildet en generalisert fremstilling av en kvinne. I Mark Rothkos "colour field paintings", derimot, er formene redusert til fargefelt. Disse er ikke sterkt avgrenset som i Kandinskijs geometriske kunst, men flyter ut i hverandre og blir slik mer ekspressive i sitt uttrykk. Et eksempel på Rothkos fargefeltsmalerier, er *No. 61. Brown, Blue, Brown on Blue*, som henger i The Museum of Contemporary Art i Los Angeles. I likhet med hos de Kooning, ser vi at tittelen spiller på de abstraherte motivene som vi finner i maleriet.

Med Jackson Pollocks "action painting", ble det ekspressive tatt ett steg videre. I Hans Namuths fotografi *Pollock in the Act of Painting* (1950) ser vi hvordan Pollock fysisk steg inn i maleriet mens han påførte malingen. Bildet illustrerer malerens tilstedeværelse i selve kunstverket under tilblivelsesprosessen.

Fiona Paton skriver i artikkelen "A New Style for American Culture: Kerouac's Spontaneous Prose and the Post-War Avant Garde" (2003) at Pollock tilnærmet seg det å male og det å tegne på en direkte måte. Pollock har sagt om sin tilnærming, at den er "direct...the more immediate, the more direct—the greater the possibilities of making... a statement." (5). Synet av Pollock med foten inne i maleriet mens han gestikulerer med store bevegelser, understreker det performative aspektet ved det å male. Det å male var for Pollock ikke bare en prosess som skulle lede frem mot et bestemt resultat, det var en hendelse i seg selv.

Ved å stå i maleriet, fikk Pollock en umiddelbar kontakt med lerretet. Marilyn Stokstad har i *Art History. Revised Second Edition* (2005) beskrevet hvordan Pollock ved å tre inn i maleriet "eliminated the anxiety of self – consciousness – the existential sense of estrangement between oneself and the world" (1091). Beatpoetene kjente også på denne følelsen av fremmedgjorthet. Følelsen manifesterte seg på tvers av kunststartene.

Videre kan action painting kan sies å være en visuell manifestasjon av Gilles Deleuzes begrep "becoming", som han skriver om både i *Dialogues II* (2007:43) og *Essays Critical and Clinical* (1998:1). Vi skal komme tilbake til Deleuze, bare først påpeke at det virker som at

Pollock gjennom malehandlingen blir “becoming – artist”. Verket medfører en iscenesettelse av kunstneren, der han blir synonym med kunstverket. Samtidig går han i dialog med språket som brukes for å omtale maleriet. Gjennom handlingen så blir han verket og alle dets assosiasjoner.

Begrepet action painting ble første gang brukt av kritikeren Harold Rosenberg i essayet ”The American Action Painters” (1952). Rosenberg beskriver en tendens i samtidens malekunst der

the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than a space in which to reproduce, redesign, analyze, or ‘express’ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event. (Stokstad 2005:1090).

Beskrivelsen over passer også for Ginsbergs lesning av "Howl" under The Six Gallery Reading. Fremføringen fremstår for ettertiden som både et litterært verk og en begivenhet.

Pollocks maleteknikk er med på å tilføre maleriet en dimensjon det ikke har hatt tidligere i kunsthistorien. Verket åpner seg mot omverdenen gjennom kunstnerens inntreden i maleriets fysiske sfære. Maleriet blir et uttrykk for kunstneren og skaper en dialog mellom kunstneren og omgivelsene.

Pollocks teknikk har skinn av å være spontant frembragt, men gjennom studier av hans malerier vil man se at han har en systematisk tilnærming til det spontane. Konfrontert med påstanden om at hans virke var basert på ren tilfeldighet, parerte Pollock med å si at ”I can control the flow of paint; there is no accident, just as there is no beginning or end.” (Paton 2003:5). Bak de improviserte malingsstrøkene ligger det en bevisst intensjon.

Maleriet *One: Number 31* henger i Museum of Modern Art (MoMa) i New York og er et maleri på 269.5 x 530.8 cm. Lerretet er stort nok til at Pollock kunne bevege seg fritt i det under tilblivelsesprosessen. Malingen ble påført ved at Pollock helte maling fra spannet direkte på lerretet, eller ved å dryppe maling fra pinner og stive pensler. De store gestene han påførte malingen med, gjør at verket fremstår som levende og dynamisk, til tross for det abstrakte motivet. Man kan spore Pollocks bevegelser ved å følge malingsstrøkene langs lerretet.

I Pollocks malerier blir hver gest et uttrykk for kroppen og maleriets fysiske potensial. Bevisstheten om subjektposisjonen som verket kommuniserer fra blir tydelig når den fysiske handlingen fra produksjonen integreres i det ferdige verket. Integreringen av det fysiske elementet i kunsten, skaper på denne måten en bevissthet rundt utsigerposisjonen. Kunstneren

fremstår ikke lenger som en skjult bakmann, han er i kunsten og han er del av den. Dette speiler den økende individualismen som vokser frem med jazzen, med overgangen fra kollektive solopartier i tradjazzen, til individuelle solopartier i bebopen.

Det tydelige selvet som fremføres i Pollocks malerier, finner vi et litterært eksempel på i Ginsbergs "America". Han skriver:

I'm addressing you.
Are you going to let your emotional life be run by Time Magazine?
I'm obsessed by Time Magazine.
I read it every week.
Its covers stare at me every time I slink past the corner candystore.
I read it in the basement of the Berkeley Public Library.
It's always telling me about responsibility. Businessmen are serious.
Movie producers are serious. Everybody's serious but me.
It occurs to me that I am America.
I am talking to myself again.
(Ginsberg 1988:147)

Dikt – jeget henvender seg direkte til leseren: "I'm addressing you". Selv om henvendelsen rettes mot en sfære utenfor det litterære universet, snus oppmerksomheten hele tiden tilbake til verkets territorium. Det ene generelle spørsmålet er kun et innskudd i en rekke verselinjer som handler om "I" og "me". Denne litterære selvsentrettheten har sin parallell i solistens totale selvopplukthet under solopartiene i en bebop – låt, og Pollocks komplette tilstedeværelse i verket under maleriets tilblivelsesprosess. Denne formen for iscenesettelse av en kunstneridentitet, finner vi også i filmens verden.

Film: "Method acting"

Filmens økonomiske rammevilkår og estetiske begrensninger krever nøye planlagte tagninger og sparsomhet i variasjonene. David Bordwell og Kristin Thompson mener i *Film History. An Introduction* (2003), at filmene *Hallelujah!* (1929) og *Pie in the Sky* (1934) er to tidlige eksempler på at skuespilleres kreativitet likevel kan få utfolde seg. I *Hallelujah!* finner vi eksempler på improvisert dialog. Skuespillerne snakker hurtig og avbryter hverandre og skaper slik et mer livlig tempo enn i mange andre tidlige filmer med tale (200). I *Pie in the Sky* finner handlingen sted i en sump. Filmen består hovedsakelig av improviserte sketsjer. I sketsjene gjøres det narr av både kirke og statlige institusjoner. Filmen fungerte som politisk og sosial satire (304). Spontan dialog og improviserte replikker er likevel kun mindre elementer ved disse

filmene. Først med ”method acting” ble improviserte gester og individuell, kunstnerisk frihet sentrale bestanddeler i filmuttrykket.

Method acting tar utgangspunkt i at skuespilleren skal begrunne spillet i personlige erfaringer. Elias Kazan, som var metodens fremste propagandist i USA, mente det var gjennom improvisasjon at den naturlige veien til et godt portrett lå. Den fremste eksponenten for denne skuespillerteknikken var Marlon Brando. Brando spilte i flere av Kazans filmer. I *On the Warfront* (1954) får vi en prototypisk øvelse i metoden:

Keeping her glove becomes a pretext for making her linger with him, but – as he straightens the fingers, plucks lint from it, even tries it on – it also expresses his awkward attraction to her and provides an echo of the childhood teasing he recalls. (349)

Ved å leke med sin motspillers hanske i hendene, har Brandos rollefigur Terry en unnskyldning for å holde sin kvinnelige motpart Edie ved sin side. Leken med hansken uttrykker både hans tiltrekning mot henne, og gjenkaller samtidig barndommens flørtende erting.

Vi finner en tilsvarende scene i *The Godfather* (1972). Der sitter Brandos rollefigur Vito Corleone og kjæler ømt med en katt, samtidig som han snakker om brutal vold og mord. Effekten er at man husker de ømme sidegestene og ikke den brutale nedslaktingen av mennesker. Ignoreringen av narrativet til fordel for irrelevante, uforklarlige og surrealistiske gester ble Brandos varemerke. (ibid.)

Vi ser at selv innenfor en sjanger med strenge økonomiske rammebetingelser, som filmen, så ble kunstnerisk individualitet fremelsket. Brandos varemerke, gestene, førte til at hver karakter han spilte, ble uomtvistelig forbundet med ham selv. De ble både et uttrykk for ham selv og for karakteren, og gjør det slik vanskelig å skille karakteren som han gestaltet fra skuespilleren.

Summen av kulturelle strømninger som fremelsket ulike fremføringer av identiteter og kunstnerselvet, hadde uomtvistelig betydning for beatpoetene og for det som ble The San Francisco Poetry Renaissance. Sistnevnte bevegelse hadde sitt utspring i et felles ønske om å skape seg en identitet utenfor samfunnets normer. Vi skal nå se litt nærmere på beatpoetenes identitetsfølelse og diskursen rundt selvbiografisk lyrikk og iscenesettelse av selvet.

Kapittel 3. Selvbiografisk lyrikk

Deleuze om erfaringen av å være amerikaner

Beatpoetene så på den personlige erfaringen som et egnet utgangspunkt for en poetisk handling. Michael McClure har sagt at den beste måten å uttrykke noe universelt, er gjennom å være intenst personlig (Charters 1992:436). Ginsberg har også sagt at individet kan uttrykke og representere et kollektiv: ”The solitary and haunted individual is now the mass, (...) who will speak for his own wild naked mind will also speak for the mass” (Raskin 2004:23). Felles for begge er en forståelse av at deres identiteter er uomtvistelig bundet til erfaringen med å være en del av det amerikanske samfunnet – enten med positivt eller negativt fortegn.

I “On the Superiority of Anglo – American Literature“, fra *Dialogues II. Revised Edition* (2007), argumenterer den franske filosofen Gilles Deleuze for at det finnes en forskjell mellom angloamerikansk litteratur, slik Whitman og Ginsberg representerer, og fransk litteratur i særdeleshet. I følge Deleuze er amerikanske litteratur særlig egnet til å uttrykke og utfordre etablissementet, og til å skape et språk i språket og med det en ny språklig organisering som ikke reproducerer tradisjonen (36 – 37).

Deleuze mener videre at amerikanere har en medfødt forståelse for fragmentet, fordi landet ikke har en enhetlig historie. Han faller fragmentene for “ruptures“ og sier at hos amerikanske forfattere, “everything is departure, becoming, passage, leap, daemon, relationship with the outside“ (36). Den amerikanske selvfølelsen er preget av at landet består av mange ulike delstater og folkeslag, med ulike historiske røtter. Dette, hevder han, gjør at amerikanere ikke har en naturlig forståelse av helhet (37 – 38).

I *Essays Critical and Clinical* (1998) argumenterer Deleuze for at det fragmentariske og det spontane er integrerte bestanddeler i den språklige organiseringen og generelle kjennetegn ved *all* amerikansk litteratur, uavhengig av epoke, fordi det er litteratur skrevet basert på erfaringen med det å være en amerikaner (62). Enhver amerikaner som taler, sier Deleuze, er derfor et talerør både for den kollektive og den individuelle amerikanske erfaringen, selv når temaene som berøres ikke direkte omhandler Amerika:

Is not American literature the minor literature par excellence, insofar as American claims to federate the most diverse minorities, “a Nation swarming with nations”? America brings together extracts, it presents samples from all ages, all lands, and all nation The simplest love story brings into play states, peoples, and tribes; the most personal autobiography is necessarily collective, as can still be seen in Wolfe or Miller. (57)

Den amerikanske litteraturen er den europeiske overlegen, påstår Deleuze, da den oppnår litteraturens fremste formål: å spore og skape fluktlinjer (“lines of flight”) (1). Potensialet til denne litteraturen, sier han, er relatert til det amerikanske landskapet og dets lange, store horisonter. Inspirasjonen til denne tanken henter han fra D. H. Lawrences *Studies in American Literature*. I den beskriver Lawrence Herman Melvilles besettelse av flukt, og hans ønske om å “to leave, to leave, to escape... to cross the horizon.. to enter into another life” (Deleuze 2007:34). I den geografiske formen finnes et språklig potensial som kommer til uttrykk i litteraturen.

Deleuze mener at den lange, åpne veien er et uttrykk for det amerikanske demokratiet. Den amerikanske litteraturen er grunnleggende geografisk og den åpne veien symboliserer en reise. Ikke i reisens tradisjonelle forstand fra A til Å, men som brudd, transformasjon og endring. Å skrive blir derfor for Deleuze både å flykte, å bedra og å bli (“to become”). I dette legger han at “the traitor is the essential character of the novel. A traitor to world of dominant significations, and to the established order” (41). Men dette er vanskelig, emner han, for det å være en bedrager er også å skape. Å bryte med etablissementet er en skapende handling.

I prosessen med å bli (“becoming”) visker man samtidig ut selvet. “Writing is a question of becoming, always incomplete, always in the midst of form, and goes beyond the matter of any livable or lived experience.” (41). Den skapende handlingen og skrivehandlingen er en transformasjon og en metamorfose – av litteraturen, av identiteten og omgivelsene den er en del av og virker på. I Deleuzes verden blir det skapende jeget uhandgripelig, usynlig, “becoming-imperceptible“ (1).

Confessional poetry

Ann Charters (1992) har påpekt at beatpoetene følte seg marginaliserte i samfunnet, og derfor følte et behov for å returnere til sine erfaringer for å kunne skape et gyldig utgangspunkt for å si noe poetisk “sant”. De ønsket å skape en ny litteratur som ikke var formet av konvensjonelle meningsbrytninger og som ikke reproduserte landets gjengse myter. (435).

Returen til egne erfaringer som utgangspunkt for en poetisk handling, var ikke unik for beatpoetene. Lesley Wheeler har påpekt at “personality would become central as distancing technologies otherwise took hold of American culture.” (2008:13). Poesiesninger ble sett som manifestasjoner av autentisk aural tilstedeværelse, og ble en reaksjon på de teknologiske nyvinningenes fremmedgjørings-effekt. Det personlige ble en motreaksjon og mestrings-teknikk.

Dette endret seg med det Macha Louis Rosenthal omtalte som “confessional poetry”, i en anmeldelse av Robert Lowells *Life studies*, under tittelen “Poetry as confession”. Beatpoetenes selvbiografiske lyrikk står i kontrast til fokuset på form og typografi som eksempelvis dadaistene, formalistene og dekonstruktivistene fremelsket. Disse litterære retningene nedvurderte den personlige erfaringen som utgangspunkt for poetiske og litterære ytringer. Dette førte til at dyrkingen av den selvlyriske fremstillingen, som vi ser i eksempelvis Walt Whitmans “Song of Myself”, mistet anerkjennelse som utgangspunkt for en poetisk situasjon.

Steve Hoffmann beskriver “confessional poetry” som poesi som er basert på en personlig erfaring. Den kjennetegnes ved tre overgripende attributter: 1) bruken av dramatiske grep i en primært lyrisk ytring, 2) en eksplisitt biografisk kobling, der en poetisk handling konvergerer mot eksternt dokumenterte hendelser i forfatterens liv, og 3) behandlingen av motiver som hverdagslige: Det upoetiske materialet som vi finner i overflod i det moderne urbane livet gis ikke spirituelle egenskaper eller verdighet utover sin essensielle verdi. Gjenstander og motiv behandles ikke som noe annet enn det de representerer i den ikke – litterære virkeligheten. Dette reflekteres i tekstens språklige organisering. Tekstene tenderer mot prosa og presenteres i en løs uformell språkform, med kollasjer, ironisk distanse og stor lingvistisk variasjon. (Hoffmann 1978:689). Etter at Rosenthal introduserte begrepet, er “confessional poetry” blitt brukt mer generelt om den selvutleverende poesien til lyrikere som nevnte Robert Lowell, W. D. Snodgrass, Sylvia Plath, Anne Sexton, John Berryman – og Allen Ginsberg.

Joan Aleshire (2001) påpeker i “Staying News: A Defense of the Lyric” at bruken av begrepet “confessional” er problematisk av flere årsaker. For det første, sier Aleshire, brukes begrepet nedsettende om lyrikk med et høyt nivå av emosjonelt innhold og der den poetiske utsigerposisjonen kan identifiseres som poeten selv – “as if all were, willingly, overly subjective” (14).

For det andre brukes begrepet for bredt, slik Aleshire mener at Sandra Gilbert gjør i artikkelen “My name is Darkness: The Poetry of Self-Definition”. Gilbert identifiserer William Butler Yeats som “a male confessional poet”. Dette er problematisk, mener Aleshire, fordi Gilbert ikke gjør noen forsøk på å skape en distinksjon mellom poesi der intensjonen er selvutlevering, og poesi der intensjonen er å gå i dialog med selvet og dens omgivelser. For, som hun påpeker, trenger ikke poesi som er basert på den personlige erfaringen føre til banal følelseslyrikk. Tvert imot har det personlige potensial til å si noe som er allmenngyldig: “The

poem of personal experience – the true lyric poem – can, through vision, craft, and objectivity toward the material, give a sense of commonality with unparalleled intimacy” (14).

I motsetning til “the true lyric poem”, mener Aleshire at den bekjennende poesien (min oversettelse av “confessional poetry”) skriker etter spesialbehandling. Den bekjennende poesien har som utgangspunkt en unik erfaring og ikke de felles erfaringene som andre lesere kan relatere seg til. Dette står i sterk kontrast til den “sanne lyriske poesien”, som er dialektisk. Den sanne lyriske poesien utforsker et poetisk argument og har sin kvalitet i sammenstillingen av overraskende elementer og forsøkene på å forene motsetninger. (14).

Historisk finnes det mange eksempler på poesi som tar utgangspunkt i selvet, uten å bli narsissistisk og bekjennende, fra Sappfo og Pindar via sonettene til Petrarca og Shakespeare og frem til Wordsworth, Keats og Akhmatova. Som utallige kritikere og litteraturvitere har vist: Selv om mange av Petrarcas sonetter alluderer til den mystiske Laura, som sies å være Petrarcas tapte kjærlighet, er det ikke i denne spesifikke, biografiske relasjonen sonettens verdi ligger, men i deres behandling av den universelle kjærligheten som motiv. Som Aleshire har skrevet om Shakespeare, kunne man sagt om Petrarca: “Many of the sonnets contain particular information and direct emotion, but they are about the nature of love and of the lover, more than they are directly about the speaker.” (25).

Selvbiografi og fiksjon – dikotomi eller dialog?

Elin Beate Tobiassen (2006) skriver i “Et hybrid monster. Om selvfiksjonens semantiske potensial” om selvfiksjonen som begrep og terminologiens muligheter. Disse temaene var gjenstand for stor debatt i fransk akademia på 40 – , 50 – og 60 – tallet. Diskusjonen gikk omkring spillet mellom prosasjangeren og romanen. Et av hovedmomentene i debatten var hvorvidt kontrakten mellom leser og forfatter blir brutt, når man skaper tvil om teksten skal leses som et uttrykk for faktiske hendelser eller som fiksjon (227 – 242).

Tobiassen eksemplifiserer tvilen som kan oppstå gjennom Hélène Cixous forfatterskap. Cixous gir romankarakterene navn som refererer til forfatteren selv; både “H” og “Hélène”. Når forteller – jeget gis samme navn som forfatteren, blir man som leser usikker på tekstens sannhetsgehalt (ibid.)

Som Tobiassen viser, så er ikke forsøket på å skape et dikotomisk skille mellom det rent fiktive og det rent selvbiografiske nødvendigvis fruktbart fra et terminologisk synspunkt. I det postmoderne samfunnet er det skapt en dypere forståelse for den dialogiske relasjon mellom fiksjon og virkelighet. Forfatteren kan aldri skrive selvet og sin egen erfaring ut av litteraturen.

Selv en kronologisk narrativ struktur som fremtrer som selvbiografisk prosa, låner virkemidler fra fiksjonen. Når man anvender lyriske virkemidler og henviser til ikke – fiksjonelle enheter, som personer, steder og hendelser, kompliserer man spenningsforholdet mellom virkelighet og fiksjon. Selvreferensialitet som oppstår i slike litterære tekster understreker et sentralt element ved den gode poesien: den kan ikke leses utelukkende som en faktamessig, kronologisk fremstilling, ei heller som et rent fiksjonelt produkt, da den i sin natur vil problematisere nettopp relasjonen mellom disse to størrelsene.

I artikkelen “Personal and impersonal” (2010) gir William Matthews støtte til Tobiassens påstand. Han påpeker at begrepene personlig og upersonlig er så intrikat flettet sammen, at det er både vanskelig og kanskje ikke engang nyttig å prøve å skille de to. Selv begrepet stil, det poeter og kritikere ofte fremhever som det mest personlige, hevder han, er vanskelig å studere og få grep om, da det å tolke stil blir som å tolke et objekt i konstant bevegelse. (12). Dessuten, som David Graham og Kate Sontag påpeker i “Containing multitudes”; “We really have no way of knowing, apart from always contestable biographical research, whether a given poem actually does confess personal intimacies, or simply warrants that impression” (2001:7). Det betyr kanskje heller ikke noe, fremholder de, all den tid verdien av den selvbiografiske lyrikken ligger i at den retter fokus mot noen grunnleggende estetiske problemer, snarere enn at den søker å besvare dem (8).

Billy Collins påpeker i artikkelen “My Grandfather’s Tackle Box: The Limits of Memory – Driven Poetry” (2001) at lyrikk basert på minner er problematisk av flere grunner. Den første og mest åpenbare er validiteten i selve minnet. Er hukommelsen til å stole på? Den andre ligger i resepsjonen. Selv om leseren på et teoretisk nivå kan akseptere og endatil ønske at det finnes en distinksjon mellom forteller – jeget og forfatteren, er det intuitivt vanskelig for leseren å akseptere at biografiske fakta ikke er virkelige. I dette forventningsbruddet ligger et kontraktsbrudd mellom leser og forfatter. (83)

Fra et spørsmål om litterær kvalitet, er hukommelsesdrevet poesi utfordrende, sier Collins videre, fordi “The key risk in writing the memory – driven poem is a failure to take advantage of the imaginative liberty that poetry offer” (84). Poesi som blir offer for denne risikoen, evner ikke å skape en bevegelse i hverken tid eller rom, eller å utnytte poesien sine plastiske potensial. Hukommelsesdrevet poesi er en slave av fortiden. Gjennom sin lojalitet til det forgagne, klarer ikke denne typen lyrikk å utforske det poetiske potensialet som ligger i hendelser som ikke er forutbestemt eller tidsmessig avgrenset og bundet.

Ansvar for at den hukommelsesdrevne poesien har fått så stor plass i moderne lyrikk, gir Collins til Wordsworth og de engelske romantiske poetene, som var filosofisk inspirert av John Lockes tanke om at “each individual consciousness is uniquely formed” (83). Individualismen i *Lyrical Ballads*, har sine sønner og døtre i Lowell, Pound og Plath, men slik Collins påpeker, kommer dette til sitt mest ekstreme uttrykk hos beatpoetene: “On an adjoining stage, individualism was taken to new extremes by the Beats with their revved – up typing, visionary hysteria, and pants – dropping exhibitionism” (84).

Det finnes eksplisitte biografiske koblinger mellom Ginsbergs liv, tittelen og referanser i Ginsbergs “Kaddish”. Parallellene mellom faktiske og litterære steder, karakterer og hendelser fra hans liv, er mange. Samtidig skal vi, som flere har påpekt, være forsiktige med å akseptere at det vi presenteres for er sant.

David Graham har skrevet flere dikt i det han selv kaller sjanger “self -portrait poems”. I artikkelen “Voluminous Underwear; or, Why I Write Self – Portraits” fremsnakker han Henry David Thoreaus oppfatning om at en poet er begrenset av sitt eget erfaringsunivers. For, som han konstaterer, selv tredjepersonsformen og bruken av dramatiske virkemidler er ingen garanti mot egoisme og selvsentrerthet, ei heller er førstepersonsformen et begrensende eller solipsistisk alternativ. Graham påpeker at Thoreau er utydelig når han samtidig krever av forfatteren at han er fullt og helt oppriktig. Graham demonstrerer videre i sin artikkel at disse motstridende kravene skaper og impliserer “a huge and inevitable gap between what we ask of a writer and what any given writer can accomplish” (2001:95 – 96). Vi kan ikke kreve av en forfatter at han snakker sant, uten å samtidig underkjenne de litterære virkemidlenes fiksjonelle karakter.

Leserens forventninger

I likhet med kontroversen rundt Ginsbergs “Howl”, eksemplifiserer diskursen rundt Ted Hughes’ *Birthday Letters* (1998) det problematiske i at leserens forventninger blir brutt. Leseren forventer intuitivt å få en sann og ærlig fremstilling av virkeligheten, som er i strid med hva diktet kan levere. Den selvbiografiske lyrikken er derfor, med Grahams ord, i beste fall en stilisert versjon av virkeligheten (2001:96).

Graham har et interessant perspektiv på den selvbiografiske lyrikken. Han ser den som en avansert form for maskerade. Han referer til Rembrandts utallige selvportretter, og hans tolkning av dem som “an elaborate game of dress – up” (97). Han ser den selvbiografiske lyrikken som, i beste fall, fremføringen av et element av sin egen identitet på et gitt tidspunkt i

tid. Denne selv – visjonen som kommer til uttrykk i den selvbiografiske lyrikken, er i konstant utvikling og fremføres med mange ulike virkemidler. I Rembrandts tilfelle skjer dette ved å skildre den stadig aldrende kunstneren, kledd i ulike kostymer, med ulike rekvisita og i ulike emosjonelle stadier. Graham beundrer Rembrandts eksperiment for variasjonen i bruk av stil, holdning og medium – og ikke minst for dets åpne slutt. (98). Det vi kan lære av Grahams studier av Rembrandt, er å se den selvbiografiske lyrikken ikke som avsluttede verk, men uttrykk for en identitet i kontinuerlig endring.

Et annet perspektiv som er verdt å ta med seg inn i den videre lesningen av Ginsberg, er Grahams beskrivelse av sine litterære selvportretter som “the least revealing poems I have done”. Han forklarer det ved at målet med å skrive dem er å utforske estetiske problemstillinger, ikke personlige problemstillinger. “My poems are little dramas, stylized and shaped as best as I can; they are also full of intimate explorations. In them, I literally confess that I am no confessional poet. Good luck sorting out the tensions here; I can barely do it myself.” (ibid.).

Gjennom en lesning av tre av sine egne dikt, illustrerer Graham spenningsforholdet i ønsket om å ikke være for personlig, og samtidig vanskeligheten i å ikke være det. I “American Gothic” gjenforteller han seg selv som en gestaltning av både sin niese og en familievenn, et faktum bare noen få nære familiemedlemmer ville være i stand til å oppdage. Her blandes fakta og fiksjon i et estetisk eksperiment. Som vi vil se i Ginsbergs diktning: “the whole performance is conscious of itself as performance”, og demonstrer slik hvor vanskelig det er å tegne opp grenselinjer for virkelighet og ærlighet i den bekjennende poesien (100).

I det tredje selvskrevne diktet Graham tar for seg i artikkelen, “Self-Portrait as Runner Up”, ender han med å være ærlig ved et uhell: “my sincerity was accidental” (103). “Accidental” må her tolkes som en ikke – intensjonell handling. Sågar mener han at han ikke kunne oppnådd å si noe ekte om han hadde planlagt det, fordi verket da nettopp hadde fått tydeligere karakter av estetisk konstruksjon. Dette mener han at ville skapt en intensjonell distanse mellom poeten og det lyriske jeget.

Da Anne Sexton ble spurt i et intervju med William Packard i *New York Quarterly* (1970) om hvordan hun ville definert “confessional poetry”, kaster hun spørsmålet tilbake til Packard. Sexton mener at all selvbiografisk poesi, i likhet med all annen form for lyrikk, er en form for renselse eller selvterapi. Dette er altså ikke noe som er unikt for “confessional poetry”.

Sextons respons understreker vanskeligheten i å tolke lyriske påstander som valide uttrykk for faktiske forhold:

Was Thomas Wolfe confessional or not? Any poem is therapy. The art of writing is therapy. You don't solve problems in writing. They're still there. I've heard psychiatrists say, "See, you've forgiven your father in your poem." But I haven't forgiven my father. I just wrote that I did. (Inez 2001:118)

I artikkelen "Family Talk. Confessional Poet? Not me!" (2001) kritiserer Collette Inez' begrepet "confessional poetry" og andre forsøk på å redusere lyrikk til selvbiografi. Samtidig heier hun frem poesien som iscenesetter selvet. Hun berømmer Ann Sexton for å ha "restored to our poetry... the lyric of self – dramatization that had hidden out in the novel..." (118). understreker Inez at poesiens formål ikke er å bekjenne sine følelser eller å oppnå en form for personlig katarsis gjennom skrivingen: "the writing of poetry is not the unburdening of angst. It is about paying fierce attention to language and to its exactitude" (126).

Språk og identitetsfremføring

Et sentralt begrep i studier av performance og selvbiografisk lyrikk, er stemme. Som vi har sett, har Collette Inez påpekt at det hun selv er opptatt av når hun skriver dikt, er språk og det å fortelle en klar historie med en emosjonell sannhet i seg. I hennes perspektiv, er språket både et virkemiddel for estetisk eksperimentering og for iscenesettelse av identiteter. De ulike selvene kommer til uttrykk gjennom ulike stemmer: "In writing autobiographical poems, I'm after an array of voices, vibrant, high – wired, somber, calm, even detached." (2001:118).

Lesley Wheeler skiller i *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present* (2008) mellom "textual voice" og "voiced text". Mellom stemme som en språklig figur og stemme som performance. Siden lyrisk poesi tradisjonelt er definert i relasjon til musikk, sier han, er stemme og auditive kvaliteter sentrale elementer i sjangeren. Begrepet stemme har likevel flere andre funksjoner enn den rene uttalen av vår fysiske stemme. I litterære verk er den også "a metaphor for originality, personality, and the illusion of authorial presence within printed poetry" (3).

Wheeler påpeker at en tendens i den modernistiske perioden er å sammenstille fremføreren av et dikt med poeten selv. Dette er en analytisk forflatning som ikke tar inn over seg identitetsformingen som finner sted i selve performansen, og rollen kropp og stemme spiller i tolkningen av det lyriske jeget. I sin gjennomgang av den orale tradisjonen i amerikansk poesi, trekker Wheeler frem Langston Hughes som et eksempel på en poet som brukte selvbiografiske elementer og anekdoter til å fange publikums interesse. Poesilesningen hans fungerte slik som en arena for identitetsutøvelse. Dette tilfører en interessant dimensjon til lesningen av selvbiografisk poesi. Som Wheeler påpeker: "To read aloud is to hawk not only the words but

one's very body in public marketplace" (12). Med fremføringen, slik Ginsberg gjorde med sin famøse fremføring av "Howl", konsumeres verket, men også den som fremfører det.

Kapittel 4. Religiøs identitet og selvbiografisk lyrikk

"Mourner's Kaddish" i den jødiske liturgien

Tittelen på Ginsbergs dikt henviser til en hymne fra den jødiske liturgien, som brukes til å dele opp de ulike delene av den jødiske gudstjenesten. Å si "kaddish" er en sentral del av den jødiske bønnetradisjonen, og hymnen er en såkalt doksologi, en lovprising av den jødiske Gud, Jahve. I den jødisk – kristne tradisjonen avsluttes bønner med en doksologi, slik som i "Fader Vår", som slutter med ordene "For riket er ditt, og makten og æren i evighet" (Berenbaum & Skolnik 2007a:695 – 698).

Tittelen kan også referere mer spesifikt til "Mourner's Kaddish", som oversatt betyr den sorgendes kaddish. Dette er en bønn som skal leses høyt under jødiske sørgegudstjenester, på gravstedet og i tiden etter et dødsfall i nær familie. Den fremføres med ansiktet vendt mot Jerusalem og stående. Den tradisjonelle praksisen er at eldste sønn resiterer den ved foreldre og nære slektingers minnegudstjeneste. I ikke – ortodokse miljøer og i det Mosaiske trossamfunn i Norge, tillater man at kvinner resiterer den. Barn som har mistet foreldre, sier den tre ganger daglig i de elleve månedene etter begravelsen. Andre i nær familie fremfører den hver dag mens de sorgende sitter "Shiva", som er den syv dager lange sørgeperioden etter begravelsen. Siden skal den fremføres på årsdagen for dødsfallet (Berenbaum & Skolnik 2007b:585 – 589)

En kort lesning av "Mourner's Kaddish"

"Mourner's Kaddish" finnes i to varianter i den jødiske liturgien. Fremover vil jeg referere til den lange versjonen, som har seks strofer. Den lyder slik:

Glorified and sanctified be God's great name throughout the world
which He has created according to His will.

May He establish His kingdom in your lifetime and during your days,
and within the life of the entire House of Israel, speedily and soon;
and say, Amen.

May His great name be blessed forever and to all eternity.

Blessed and praised, glorified and exalted, extolled and honored,
adored and lauded be the name of the Holy One, blessed be He,
beyond all the blessings and hymns, praises and consolations that
are ever spoken in the world; and say, Amen.

May there be abundant peace from heaven, and life, for us
and for all Israel; and say, Amen.

He who creates peace in His celestial heights,
may He create peace for us and for all Israel;
and say, Amen.
(ibid.)

Tematisk er teksten en trosbekjennelse og hyllest av den jødiske Guds navn. “Mourner’s Kaddish” starter med “Glorified and sanctified be God’s great name throughout the world / which He has created according to His will.”. Første strofe etablerer diktets tematiske univers og rollegalleri, det univers som den jødiske Gud har skapt, gjennom ordene “the world / which He has created”. Diktets objekt er det vi kan tolke som den jødiske Gud, gjennom referansene til “God’s great name” og “He”. Bruken av stor bokstav er en kjent praksis i religiøs litteratur, særlig den kristne og den jødiske, for å konnotere den eller det aller helligste i religionen. Et eksempel er at “Gud” skrives med stor “g” i både den protestantiske og jødiske tradisjonen. Fraværet av en tydelig jeg – person i diktets første strofer, alluderer til den underordnede rollen som den troende spiller i religionen; de troende i hymnen eksisterer kun som et kollektiv hvis oppgave er å lovprise Guds navn og motta Guds nåde, ikke som individer (ibid.)

Andre strofe taler om etableringen av et eget jødisk rike i Israel; det er et løfte om å forene “His kingdom” og “the entire House of Israel”. Løftet om at det jødiske folk skal utvandre og finne fred i det forjettede land, “the promised land”, står sentralt i den jødiske litteraturen og er beskrevet i Mosebøkene. Den direkte henvendelsen til “your lifetime and during your days” skaper en nærhetsrelasjon mellom leseren og diktets tematikk; dette angår deg. Beskrivelsen av diktets vi – personer som “the entire house of Israel” underbygger at “your” ikke er et individuelt, men et kollektivt “vi” – den generelle “jøden” og ikke den enkelte troende. Lovnadene som presenteres i hymnen er allmenngyldige; de angår hele det jødiske folket. Strofen avsluttes i femte verselinje med “and say, Amen”, med en påpeking av tekstens funksjon som utøvelse av den jødiske identiteten.

Tredje strofe består av kun én verselinje, og skiller seg slik ut fra de andre strofene. Den fungerer som en understreking av bønnens hovedbudskap: “May His great name be blessed forever and to all eternity”. Vi kan lese det som at det som i ytterste instans er å tro, er å utøve troen; gjennom å lovprise Guds navn kan løftet om det forjettede land bli realitet.

Fjerde strofe inneholder det vi kan tolke som en betraktning rundt hymnens utilstrekkelighet som hyllest og lovprising av den jødiske Gud og hans navn:

Blessed and praised, glorified and exalted, extolled and honored, / adored and lauded be the name of the Holy One, blessed be He, / beyond all the blessings and hymns, praises and consolations that / are ever spoken in the world; and say, Amen. (ibid.)

“Beyond” representerer en form for dikotomi. På den ene siden skal den troende aldri slutte å lovprise Gud – det er det som er å tro. På den andre siden viser “beyond” til at besvergelsen og uttalen av Guds navn aldri vil kunne leve opp til og bli like hellig som navnet selv. Siden talehandlingen ikke er tilstrekkelig for å hylle Gud, må den gjenta Slik kan verselinjene “adored and lauded be the name of the Holy One, blessed be He, / beyond all the blessings and hymns, praises and consolations that / are ever spoken in the world; and say, Amen” tolkes som en refleksjon rundt språkets begrensninger og ordets manglende evne til å kunne uttrykke det aller helligste, at hans helligdom går “beyond all the blessings and hymns”. Dette er understreket gjennom gjentakelsen av frasen “and say, Amen”, som vi finner på slutten av både andre, fjerde, femte og sjette strofe. “Amen” betyr både “i sannhet”, “slik er det” og “la det bli slik” og er en akklamasjonsformel fra liturgien, som skal symbolisere validiteten og kraften i Guds ord og demonstrere talerens støtte til budskapet.

“Mourner’s Kaddish” henviser flere steder til tekstens funksjon som fremføring av en jødisk identitet. “And say, Amen” gjentas i både femte, tiende, tolvte og femtende verselinje. “Say” og “praise” henviser til typiske taleytringer. “Blessed, praised, glorified and exalted; extolled, honored, magnified and lauded be / the name of the Holy One;” i sjuende og åttende verselinje, betyr (min oversettelse) “Saliggjort, rost, herliggjort og opphøyet; hyllet, æret, forstørret og hilset være / den Ene Helliges navn”. Det å rose og opphøye, ære og hilse impliserer en talehandling. Bruken av repetisjoner skaper en semantisk rytme. Variasjoner av “may He / His / there” går igjen gjennom hele diktet, og kan tolkes som formaninger og ønsker om hva den jødiske Gud kan oppnå eller skape. “May” impliserer en forventning, men ikke en visshet om det som kommer, og er slik et uttrykk for selve troshandlingen.

Oppramsingene skaper en musikalitet i teksten, og fordrer at den som fremfører teksten tar seg tid med hvert ord, slik som i “Blessed and praised, glorified and exalted, extolled and honored, / adored and lauded”. Skal hvert ord uttales, må teksten fremføres som en sang, messende, der man smaker på hvert ords lydlige kvaliteter. Oppramsingene er også i seg dvelende bevegelser. Hvert ord i oppramsingen er et synonym til de andre, og alluderer til

velsignelsen av Guds navn. Slik understrekes diktets tema; velsignelsen av Gud ord, og utførelsen av troshandlingen.

Femte strofe er en henvendelse og en bønn om bedre tider: “May there be abundant peace from heaven, and life, for us / and for all Israel; and say, Amen.”. Sjette strofe, som innholdsmessig er ganske lik, fungerer som et svar på bønnen: “He who creates peace in His celestial heights, / may He create peace for us and for all Israel; / and say, Amen.” Begge de to strofene skiller seg ut ved at de introduserer et “us”, et “vi”. Dette lyriske vi-et representerer du og jeg, men også det jødiske folket og det religiøse mennesket.

Bruken av “us” skaper en fellesskapsfølelse. Diktet utforsker troen, og ordets begrensede muligheter til å uttrykke det hellige. Samtidig forener diktet de troende. Det er noe trøstende i at man ikke er alene i troen. Det å tro handler også om det å aldri kunne være tilstrekkelig: Jøder kan ikke velsigne, lovprise, forhøye og henkaste seg til Gud tilstrekkelig, det finnes ikke en målstrek, fordi det ville forutsatt at vi som mennesker var perfekte. Innen jødedommen og kristendommen er bare Gud perfekt. Det er først når vi som mennesker dør, at vi kan opphøyes og få status som guddommelige.

M. Scott Momadays religiøse, selvbiografiske lyrikk

I likhet med den amerikanske urbefolkningens poesi, definerer både "Mourner's Kaddish" og Ginsbergs dikt den religiøse identiteten som det Joseph Bruchac kaller "not by standing out, but by blending in, by being "a part of all things"" (2001:74).

Bruchac mener at et kjennetegn for lyrikk skrevet om og rundt erfaringen av å være en amerikansk urinnvåner*, er: “the idea of existing within a circle, an all-inclusive circle charged by the omnipresence of great spiritual force.” (71). Sagt med Deleuze sitt resonnement: Erfaringen med å være urinnvåner som tilhøre en stammekultur og har sin egen naturtro, preger alle tekster som er skrevet av amerikanske urinnvånere. (*Amerikansk urinnvåner er i dag det anerkjente begrepet for det vi tidligere kalte indianer. Jeg bruker derfor dette begrepet i min tekst.)

Bruchac beskriver N. Scott Momadays “The Delight Song of Tsoai-Talee” som et tidvis hypnotisk repeterende, dypt personlig og gåtefullt dikt. Samtidig er diktet også fjernt fra “confessional poetry” i at det definerer selvet ikke ved at det skiller seg ut, men som allestedsnærværende. Dette er i tråd med den religiøse tradisjonen og naturtroen som Momaday selv tilhører. Bruchac kobler det lyriske jeget til skapelsesverket rundt ham: Over atten

verselinjer messor poeten frem et “I am...”, et lyrisk jeg, som er både fjær, hest, fisk og skygge, osv.

Selv om objektene som jeget identifiserer seg med er generelle, finnes det spesifikke koblinger i diktet til forfatterens liv, hans familie og slekt. I verselinjene “I stand in good relation to all that is beautiful. / I stand in good relation to the daughter of Tsen-tainte.” (74), referer poeten til det vakre og generelle, og til en spesifikk relasjon: “the daughter of Tsen-tainte”. Siden mye er implisert gjennom referansene til de amerikanske urinnvånerens rike kulturhistorie, er den dypere meningen bare tilgjengelig for de som har kunnskapen til å tolke informasjonen. “Tsen-tainte” er Kiowa-navnet for “White horse“. Han var en av høvdingene for Kiowa-stammen og levde på 1800-tallet. For en lekmann vil de symbolske implikasjonen av å referere til dette Kiowa-navnet, forbli en gåte. For Momaday og hans like vil de derimot være mettet med mening.

“I stand in good relation” fremstår i likhet med “I am” som en religiøs frase i sin messende form og underbygger teksten som uttrykk for en religiøs identitet.

Vi skal senere se at “Kaddish” har likhetstrekk med poesien som Bruchac omtaler, i at den iscenesetter et religiøst jeg. Fremføringen av det religiøse selvet er en konsekvens av de implisitte referansene, hvis dypere mening kun er tilgjengelig for innvidde, den messende formen han bruker og parafraseringen av kjente, religiøse ytringer.

Kapittel 5. Identitetsfremførelse i “Kaddish”

En kort oversikt over diktet

Da *Kaddish and other poems* kom ut i 1961, var Ginsberg en etablert og kontroversiell poet i USA. Obskønitettsrettssaken mot “Howl” og utgivelsen av Kerouacs *On the Road* i 1957 hadde skapt massiv oppmerksomhet rundt poetene og satt beatlitteraturen på den nasjonale agendaen.

I etterordet til *Kaddish and other poems (1958 – 1960)*, skriver Bill Morgan at “Mourner’s Kaddish” ikke ble fremført i begravelsen til Naomi Ginsberg, fordi man ikke hadde det nødvendige antallet menn som kreves for å fremføre de sørgendes kaddish. Ginsberg selv rakk ikke frem til begravelsen, da han befant seg på vestkysten og mottok telegrammet om morens dødsfall først dagen før gravferden. Han hadde derfor ikke mulighet til å nå frem i tide. (2010:101 – 102).

“Kaddish” har den kursiverte undertittelen “For Naomi Ginsberg, 1894 – 1956”. (7). Undertittelen er en referanse til Ginsbergs mor. Diktet problematiserer slik, selv før det har startet, dets relasjon til en utenomtekstlig virkelighet. Spenningen i diktets relasjon til ekstralitterære hendelser, understrekes av at tittelen viser til en litterær størrelse fra den jødiske liturgien, som skal sies høyt. Teksten har en funksjon tilsvarende et noteark; dens potensial utløses først når den fremføres

Både den sørgendes kaddish i den jødiske liturgien og Ginsbergs “Kaddish” er delt inn i seks strofer. I sistnevnte er første og andre strofen nummerert med de korresponderende romerske tallene (“I” og “II”), den tredje strofen er kalt ”Hymmn”, mens fjerde, femte og sjette strofe er kalt henholdsvis “III”, ”IV” og ”V”. De tre siste strofene er asymmetrisk nummerert i forhold til deres faktiske nummer i rekkefølgen. I innholdsfortegnelsen er strofene kalt ”Kaddish: Proem, narrative, hymmn, lament, litany & fugue”(5), og har derfor med unntak av den tredje, to titler hver. Under følger en kort oversikt over diktet.

Første strofe i “Kaddish” starter med at diktets jeg tar med leseren på en vandring langs gatene i New York. Diktets jeg etableres gjennom tittel og undertittel som synonymt med Ginsberg selv. Temaet for diktet er en sørgesang for hans mor, Naomi. Underveis blir vi kjent med morens liv og dikt-jeget familie, gjennom detaljerte beskrivelser av scener fra morens liv, slik dikt – jeget minnes dem. Begge de to første strofene er skrevet i en lengre prosalignende stil. Første strofe behandler morens historie, mens andre tar for seg sønnens relasjon til den avdøde Naomi.

“Hymmn” er tittelen på tredje strofe. Motivet i strofen synes å være å forherlige morens liv. Tredje strofe skiller seg formmessig fra de to forutgående, ved at den kun strekker seg over én side. Språket er dessuten mer repetitivt. Frasen “Blessed be”, “blessed” og “blest be” gjentas over de elleve verselinjene, både først i verselinjene og som en del av verselinjene. Verselinjene åpner med “blessed be” i åtte av de elleve verselinjene (32).

Fjerde strofe tar opp i seg den prosalignende stilen og gjentakelsene fra de to første strofene, samtidig som den skiller seg fra disse ved at den kun går over én enkelt side i typografien. Strofen peker tilbake på det lengre, mer koherente narrative i de første strofene, og er en forsøksvis tolkning av morens siste brev, sett fra dikt-jeget perspektiv.

Femte strofe fremstår som en ode til moren og en oppsummering av hennes liv. Her tas gjentakelsene til en ny ytterkant. Strofen går over to sider i typografien, og har langt kortere verselinjer enn i første, andre og fjerde strofe. Dette gjør at den skiller seg visuelt ut på siden.

Sjette og avsluttende strofe er en siste bønn for moren. Gjentakelsene spiller her en annen funksjon. I motsetning til de foregående strofene, der de repetitive frasene brukes til å bringe frem et budskap, synes de avslutningsvis å alludere til språkets lydlige kvaliteter og litteraturens performative potensial. Gjentakelsene av “Caw caw caw” og “Lord Lord Lord” gjør at siste strofe virker som dikt-jeget siste fremføring av kaddish for sin døde mor.

Etableringen av identiteter og relasjoner

Tittelen på den første strofen i ”Kaddish” er ”Proem”. Ordet er en sammensetning av ordene ”poem” og forstavelsen ”pro”, som ofte tillegges ord som enten har en positiv holdning eller som refererer til noe forutgående. I denne sammenhengen kan vi tolke ”proem” som en introduksjon til narrative om Naomi. I likhet med første strofe i “Mourner’s Kaddish”, som vi skal se nærmere på senere, etablerer første strofe diktets persongalleri og topos. “Proem” skaper også assosiasjoner til “prayer”, bønnen. Tittelen skaper slik koblinger til den jødiske liturgien og fremføringen av kaddish.

De to første verselinjene i “Kaddish” etablerer diktets nåtid og diktets objekt, diktets “you”: ”Strange now to think of you, gone without corsets & eyes, while I walk on / the sunny pavements of Greenwich Village” (7). Diktets “you” er Ginsbergs døde mor, Naomi. Bruken av presens etablerer en nærhet til diktets jeg og setter leseren i en lytteposisjon, der diktets jeg leder oss med på en spasertur langs fortauene i Greenwich Village, en bydel i New York og et litterært topoi. Som i en film, ser vi for oss at vi vandrer nedover de samme gatene som det lyriske jeget.

På det narrative nivået blir vi kjent med et dikt – jeg som i diktets nå – tid befinner seg i “downtown Manhattan, clear winter noon” og som har vært oppe hele natten “talking, talking, reading the Kaddish aloud, / listening to Ray Charles”, mens jeget minnes moren: “and your memory in my head three / years after” (ibid.). “Three / years after“ kan her tolkes som tre år etter Naomis død.

Parallelt med henvisningene til diktets nåtid, som omhandler Allens liv, som i “as I walk toward the / Lower East side” (8), finner vi henvisninger til diktets historienivå. Dette nivået omhandler morens liv: “Toward education marriage nervous breakdown, operation, / teaching school, and learning to be mad”, slik dikt-jeget husker det, “your memory in my head” (ibid.)

Persongalleriet som introduseres gjennom diktets første strofe, forsterker inntrykket av teksten som nært forbundet med et utenomtekstlig univers. Morens historie fungerer relativt til andre personer i Ginsbergs liv. Faren Louis, tanten Elanor, mormoren, og onkelen Max. “no more fear of Louis”, “No more of sister Elanor“, “Nor your memory of your mother” (9) og “Max grieves alive in an office on Lower Broadway” (11). Slektsnavnene er alle litterære gestalter av personer fra Ginsbergs liv. Tettheten i familiære referanser gir inntrykk av at dikt – jeget er identisk med forfatteren. Den relasjonelle koblingen mellom Naomi og dikt – jeget etableres allerede i tittelen og undertittelen, men det forsterkes ytterligere gjennom referansen til “Eugene my brother” og “You made it – I came too – Eugene my brother before” (10).

Gjennom diktets to første strofer tegnes det et bilde av en mor som har levd et liv inn og ut av institusjoner. “Strange now to think of you, gone without corsets & eyes” (8) gir flere ulike assosiasjoner. “Without corsets” alluderer til nakenhet, men det kan også henspille på morens galskap. Det at hun tidvis gikk rundt i leiligheten i bare undertøyet, understreker hennes mentale ustabilitet.

Det at hun fremstilles uten øyne, er mer tvetydig. For det første er det et brutalt bilde om lest bokstavelig. Det at hun ikke har øyne, kan dessuten gi inntrykket av at hun var blind, samtidig som det kan vise til at galskapen fratok henne klarsynet og ga henne et paranoid syn på verden.

Der første strofe synes å gi leseren en introduksjon til morens liv, gir andre strofe, “Narrative“, innsikt i dikt-jeget relasjon til moren. Vektingen skiftes slik fra de beskrivende partiene om hennes liv, til dikt-jeget opplevelse av moren. “By long nites as a child in Paterson

apartment, watching / over your nervousness” (13) viser til dikt-jeget barndom og opplevelse av å vokse opp med en mor preget av psykisk sykdom. “Watching / over“ viser oss at dette er en dysfunksjonell relasjon, der barnet må våke over sin forelder. Kanskje er det i dette dysfunksjonelle at dikt-jeget behov for å fortelle morens historie ligger. Ved å skrive ned erfaringene, kan fortelleren forsøke å forson seg med tapet, men også med de vonde minnene og de negative konsekvensene av å vokse opp i et ustabil hjem.

Inntrykket forsterkes utover i strofen: “So phoned the Doctor – ‘OK og way for a rest’ – so I put on my coat and walked you downstreet” viser at dikt – jeget må ta ansvar for moren. “I could hardly get you on” (ibid.) viser til hvor stor kamp hver eneste busstur var. “Allen – you don’t understand – it’s – ever since those / 3 big sticks up my back – they did something to me in Hospital” (14) viser til morens voksende paranoia, og sønnens forsøk på å roe ned moren og tone ned situasjonen. Det at situasjonen refereres som dialog med gåseøyne, understreker hvor sterkt situasjonen står i dikt-jeget minne.

Den anstrengte relasjonen til faren, og hans forventninger om at sønnen skal ta ansvar for moren, vises gjennom strofen. “O Paterson! I got home late that nite. Louis was / worried. How could I be so – didn’t I think? I shouldn’t have / left her” (16) demonstrerer dette. Apostroferingen av Paterson, stedet hvor hans barndomshjem lå, har en ironiserende effekt. Ironien oppstår i kontrasten mellom den vanskelige relasjonen med faren og til barndommen og bruken av dette tradisjonelle lyriske virkemiddelet.

Konsekvensene av den vanskelige oppveksten til dikt – jeget hintes til gjennom strofen. “I was in bughouse that year 8 months – / my own visions unmentioned in this here Lament – ” (25) viser til sønnens egne erfaringer fra psykiatriske institusjoner. “Bughouse“ kan her tolkes som galehus. Referansen og den metatekstuelle bevisstheten som ligger i “this here Lament“ bygger dessuten opp under oppfatningen av at dikt – jeget er identisk med forfatteren. Gjentakelsene av navnet Allen understreker dette.

”You’re not Allen’ – I watched her face – but she passed by / me, not looking –” (30) viser dikt-jeget tilstedeværelse og trofasthet i en situasjon der morens tilstand forverres. Den gradvise utviklingen fra en mild paranoia, til at moren ikke kjenner igjen sin egen sønn, beskrives utover i strofen. Tittelen “Narrative“ er passende. Handlingen, der Naomis liv er den røde tråden, går fra å beskrive dikt-jeget barndom helt frem til morens død og at han mottar det siste brevet fra henne to dager etter hennes bortgang. Strofen avslutter med morens signatur på brevet: “Love, / your mother’ / which is Naomi“ (31). “Which is Naomi“ har en klargjørende effekt: enhver tvil om at diktet er en sørgesang for Ginsbergs mor, forvitrer.

Etter “Narrative“ skjer det et formmessig brudd. Kontrasten mellom de lange narrative passasjene i “Proem” og “Narrative” og de kortere, mer poetisk intense “Hymmn”, “Litany” og “Fugue”, er kjennetegnende for det Rosenthal og Gall i artikkelen “The Modern Sequence and It’s Precursors“ (1981) har kalt den lange poetiske sekvensen.

Rosenthal og Gall beskriver den lange poetiske sekvensen som en gruppering av lyriske dikt og passasjer, ofte med forskjellige språklige organiseringer, som fungerer som en helhet:

The modern sequence, then, is a grouping of mainly lyric poems and passages, rarely uniform in pattern, which tend to interact as an organic whole. It usually includes narrative and dramatic elements, and ratiocinative ones as well, but its structure is finally lyrical. Intimate, fragmented, self – analytical, open, emotionally volatile, the sequence meets the needs of modern sensibility even when the poet aspires to tragic or epic scope. (Rosenthal og Gall 1981:314-315)

Bruken av litterære virkemidler fra romansjangeren i en lyrisk kontekst, ser vi også i Ginsbergs “Kaddish”.

De ulike strofene kan leses som uavhengige bestanddeler, som likevel står i et innbyrdes forhold til hverandre. Dette understrekes av typografien. De ulike strofene har fått titler etter ulike litterære sjangre. I innholdslisten står det “Kaddish: Proem, narrative, hymmn, lament, litany & fugue”. (5). Ved at de ulike strofene er titulert etter ulike sjangre fra litteraturen, skapes en bevissthet og refleksjonen om diktet som lyrisk produkt og som tilhørende en etablert litterær tradisjon.

“Kaddish“ bærer mange av trekkene vi kjenner fra den lange poetiske sekvensen. Tredje strofe fremstår som relatert til diktets to første strofer, men den fremstår også som en individuell poetisk enhet med en distinkt poetisk struktur. ”Hymmn” bryter opp nummereringen i typografien og navnsettingen av de ulike strofene, og utgjør en påminnelse om det planlagte ved tilblivelsesprosessen.

Strofen er en innbyrdes avsluttet poetisk enhet: Den poetiske bevegelsen starter med dyrkingen av den jødiske helligdommen, går om Naomis liv, frem til dyrkingen av Naomi som helligdom etter hennes død. Avslutningsvis i strofen får vi en refleksjon omkring dødens uunngåelighet: “Blessed be Death on us All!” (33).

Det at det lyriske viet introduseres først mot slutten av strofen, understreker bevegelsen fra det individuelle til det generelle. Det at et menneske kan leve, dø og i sin død bli forherliget og opphøyet, angår ikke bare den lyriske Naomi. Det er en universell metamorfose, fra liv til død og udødelighet, som gjelder for alle troende. Det at strofen tar et poetisk argument fra sin

start til sin slutt, og står formmessig i kontrast til de to foregående strofene, understreker diktets fragmentariske struktur.

Fjerde strofe, som er titulert "III" fremstår i likhet med tredje strofe, som en endelig poetisk enhet, men også som en del av en større enhet. Første verselinje lyder slik: "Only to have not forgotten the beginning in which she drank / cheap sodas in the morgues of Newark.". "Only to have not forgotten the beginning" fungerer som en referanse til Ginsbergs ungdom "in the beginning in which she drank / cheap sodas", men også til beskrivelsene i diktets første og andre strofer av Naomis død "in the morgues of Newark."

"Early beginnings" kan alludere til de tidlige fasene av morens psykiske sykdom. Dette forsterkes senere i strofen, gjennom "the weird ideas of Hitler", "voices in the ceiling" og "vast electrical shocks" (ibid.).

Fremføring av identiteter

En sørgende utsigelsesposisjon

I og med at den subjektposisjonen man inntar er gitt når man velger å fremføre en kaddish, så er det naturlig å anta at Ginsberg følte en nærhet med den sørgeposisjonen som sjangeren forutsetter. Til tross for at diktet til en viss grad oppfyller sjangerkravene, er hans fremføring av den en strengt personlig formet sørgesang. Som vi har sett over, så fremstår hver strofe som en lukket poetisk entitet som utforsker ulike måter språkets kan brukes til å fremføre en kaddish for Ginsbergs døde mor.

"Proem" fungerer som en innledning til dikt-jeget bearbeiding av tapet av den døde moren. "Dreaming back thru life, Your time –" (14) og "looking back" (16) henspiller på diktet som en fortelling om Naomis liv. "There, rest. No more suffering for you. I know where you've gone, it's good" og "no more flowers in the summer fields of New York" (ibid.) og "This is the end" (12) viser til morens død. Utdragene fra disse verselinjene forteller alle om et sørgende jeg som prøver å forsones seg med tapet. De gjentatte returene til temaet demonstrerer samtidig på et emosjonelt nivå at dikt – jeget ikke klarer å ta inn over seg at moren er død, og dermed ikke har forsonet seg med dette ennå.

Dødsbudskapet er et motiv som gjentas flere ganger. I slutten av andre strofe skriver Ginsberg:

Returning from San Francisco one night, Orlovsky in my
room – Whalen in his peaceful chair – a telegram from Gene.
Naomi dead –
Outside I bent my head to the ground under the bushes
near the garage – knew she was better –
(31)

De mange korte setningene som følger, som kun skilles ved tankestreker, imiterer den frustrasjon og følelse av manglende mening som man kan forestille seg at dikt-jeget følte.

Slik vi skal se, fører beskrivelser av morens død ofte til en refleksjon rundt livet og døden, og en påkalling av en religiøs størrelse som kan skape mening ut av tapet: “or Svul Avrum – Israel Abraham – myself – to sing in / the wildernes toward God – O Elohim! – so to the end –” (ibid.) tar opp i seg flere størrelser fra den jødiske liturgien. Avrum er den hebraiske varianten av Abraham. Her settes likhetstegn mellom dikt – jeget, “myself“, og jødernes stamfar og det israelske folkets grunnlegger. Dette jeget er ikke entydig. Jeget er både “Israel Abraham“, men også en som søker Gud: “to sing in / the wilderness toward God“. Den jødiske Gud er allestedsnærværende, i alt og alle. Derfor er jeget i en jødisk – religiøs kontekst ikke en dualitet. Det er en troende slik den forstås som både menneske og helligdom.

“O Elohim“ virker sammen med de andre referansene til jødedommen, som sjangermessige indikatorer. “Elohim“ er hebraisk for Gud. “O Elohim“ er en apostrofering av den jødiske Gud, men også en påkalling av hans nåde. Vendingen til religionen tolkes som en naturlig sorgreaksjon. Påkallingen av det religiøse understøtter at diktet er en personlig fremføring av den jødiske kaddish.

De første verselinjene i fjerde strofe fungerer som en iscenesettelse av morens død, som beskrives i ytterligere detalj utover i strofen. “On iron bed by stroke“ viser til slaget som tok livet hennes, “the great call of Being“ påkaller bildet av et religiøst vesen som kaller hennes sjel til seg, “her head lain on a pillow of the hospital to die“ viser til hennes siste timer på sykehuset. Utover i strofen følger vi en innbyrdes bevegelse frem til siste verselinje, som oppsummerer dikt-jeget forsøk på å fatte tapet. “Creation glistening backwards to the same grave, size of universe, / size of the tick of the hospital clock on the archway over the / white door–“ (33). Morens død frembringer i dikt – jeg en sorg og en søken etter mening og en undring over meningen med livet. “Size of universe“ står i sterk kontrast til “size of the tick of the hospital clock“, der sistnevnte alluderer til en mindre fysisk enhet, klokken, men også til en

enhet som ikke fysisk kan føles: lyden av sykehusklokka. Bildet av dette som ikke kan gripes, skaper et bilde av det ubegripelige tapet av moren.

“O mother / what have I left out“ (34) i starten av femte strofe (“IV”), har samme funksjon som første verselinje i fjerde strofe. Den minner oss om at hver strofe er del av et større narrativ som behandler morens død og sorgen over tapet. Strofens rolle i den større bevegelsen, er å minne leseren om at vi nærmer oss en avslutning. Gjentakelsene av “farewell“ alluderer også til at vi nærmer oss en avslutning, et endelig farvel med Naomi og hennes historie.

De 39 gjentakelsene av “with your“ fører til at femte strofe får en oppsummerende funksjon. Her listes motiver og tema som er grundig behandlet tidligere i diktet, slik som morens galskap: “fear of Hitler“, “false China“, “the killer Grandma you see on the horizon“, “shock“, “lobotomy“, og til slutt døden – “with your eyes of stroke“ og “with your Death full of Flowers“ (35). Det at formelen “With your eyes“ gjentas flest ganger, kan vise til et dikt – jeg har morens øyne sterkest i minnet. Det er de han husker, når han tenker tilbake på henne. Samtidig kan frasen vise til at dikt – jeget prøver å fortelle morens historie fra hennes perspektiv, både med det positive og det negative. Som en forskjønnet “Death full of Flowers“, og i sin grusomme realisme, som i “the killer Grandma“.

Selv om vi kan lese en korrelasjon mellom diktets virkelighet og en ikke – tekstlig virkelighet, er ikke ”Kaddish” nødvendigvis et uttrykk for personlige erfaringer. Derfor skal vi være forsiktige med å blande autoral intensjon med iscenesettelse av selvet, og å forflåte diktet til å bli et uttrykk for levd liv. Snarere virker det i “Kaddish“ som om død og sorg er tema som er egnet for en poetisk refleksjon. Sorgen som følelsesmessig størrelse er ikke statisk, den er transformativ av natur. Derfor er den egnet til å uttrykke en bevegelse. Korrelasjonen mellom tematikken og dens potensial til å uttrykke noe poetisk, skaper en mulighet for forfatteren til å eksperimentere med sjangeren. Men som vi skal se, er ikke det sørgende selvet den eneste identiteten som fremføres i diktet.

Kunstneren og flanøren

Det lyriske jeget som etableres gjennom åpningsstrofen i “Kaddish“ gir assosiasjoner til den litterære arketypen, Charles Baudelaires flanør, som vandrer hvileløst gjennom gatene. Han er et symbol på den moderne, urbane erfaringen.

Diktet starter slik: “Strange now to think of you, gone without corsets & eyes, while / I walk on the sunny pavement of Greenwich Village.”. “While / I walk on the sunny pavement of Greenwich Village” (7) forteller oss at diktets jeg identifiserer seg med kunstnermiljøet i Greenwich Village i New York. Noen av de eldste og mest beryktede jazzklubbene i byen finnes i denne bydelen, for eksempel The Village Vanguard.

Åpningsstrofen i “Kaddish” virker som en videreføring av arketypen som ble presentert i “Howl”. Gjentakelsen av bildet av den vandrende flanøren, bidrar slik til mytologiseringen av forfatteren. Samtidig forsterker den lesningen av jeget som en gestaltning av forfatteren. Slik skapes det et inntrykk av at Ginsbergs poetiske prosjekt er å gå opp grenselandet mellom poesien og virkeligheten. Dette skaper en mulighet for på den ene siden å utforske litteraturens potensial til å uttrykke levd erfaring, og på den andre bruke personlige opplevelser som utgangspunkt for å utføre estetiske eksperimenter.

I Stanley Plumlys artikkel “Autobiography and Archetype” beskriver han arketypen som en nyttig inngang til å lese selvbiografisk lyrikk. Arketyper kan bidra til en nyttig generalisering, men for å kunne anvende dem, må man komme frem til dem induktivt og ikke deduktivt. Selvbiografien som husket erfaring er i sin natur induktiv. Arketypen er avhengig av gjentakelse, rekonstruksjon og retur for å forløse (2010:104 – 105). Derfor kan den arketypiske flanør – kunstneren som presenteres i “Howl“ sies å bli forløst med “Kaddish“.

Når forfatteren bruker virkelige hendelser og personer i verket, skaper dette en illusjon av minimert distanse mellom poetens erfaring og teksten som litterært verk. Dette bidrar til opprettholdelse av kontrakten leser / forfatter, og indikerer at det er likhetstegn mellom dikt – jeget og forfatteren. Nærheten til materialet skaper dessuten en nærhet til lytteren. Gjennom etableringen av disse sympatistrukturene skapes en gjenkjennelseeffekt hos tilhøreren, i motsetning til en fremmedgjøringseffekt. Vi gjenkjenner handlingen å gå nedover en gate. Vi kan relatere oss til det dikteriske jegets relasjon til den døde moren. Denne sympatieffekten trekker leseren nærmere diktets motiver og vekker assosiasjoner til ens egne familiære relasjoner.

Referansene til en utenomtekstlig virkelighet har en tredje effekt. De kan virke som huskelapper som bidrar til å organisere tankene og hjelpe hukommelsen under fremføringen. Dette er ikke noe nytt i litteraturhistorien: Homers *Illiaden* og *Odysseen* er skrevet på heksameter. Verkene stammer fra en muntlig tradisjon med omreisende rapsoder. I de klassiske eposene ble rytme og gjentakelser brukt for å gjøre det enklere for rapsoden å resitere de

formelaktige eposene fra hukommelsen. Nærheten til materialet skaper en gjenkjennelseeffekt hos fortelleren og bidrar til å hjelpe hukommelsen under fremføringen.

Korrespondansene mellom litteraturen og andre kunstarter har konsekvenser på det språklige planet, men også for tekstens tolkning. Som Inez har diskutert det så låner “confessional poetry”, som Ginsberg assosieres med, den lyriske selvdramatiseringen fra romanen (2010:118). Den selvbiografiske lyrikken låner dessuten fra jazzen, action painting og method acting. Resultatet av disse iscenesettelsene av selvet, er at det i verket oppstår en selvbevissthet om verket som fremføring. Dette impliserer et dikt – jeg som er bevisst verket som kunst.

Jegets metarefleksjoner rundt skrivehandlingen understøtter tolkningen av diktet som et uttrykk for en aural intensjon, samtidig som problematiseringen i seg selv undergraver den samme tolkningen. Ved å vise til tale – og skrivehandlingen, fremfører diktet sin egen identitet som poesi.

“I’ve been up / all night, talking, talking, reading the Kaddish aloud, / listening to Ray Charles blues shout blind on the / phonograph“ (7) forsterker bildet av jeget som tilhørende en kulturell intelligentsia. “Talking“ alluderer til fellesskapet han er en del av, mens “reading the Kaddish aloud“ gjør at vi kan identifisere subjektet som av jødisk bakgrunn. “Listening to Ray Charles“ viser til følelsen hos jeget av å tilhøre et progressivt kulturelt miljø, som konsumerer det fremste av samtidens kultur. Samtidig er det et jeg som er bevisst tradisjonen: “read Adonais’ last triumphant stanzas / aloud“. (ibid.). Dette forsterker bildet av jeget som en reproduksjon av det som er blitt en arketype i litteraturen, Baudelaires flanør, men iscenesatt i en samtidig kulturell kontekst.

De mange kulturelle referansene i diktet bidrar til å etablere dikt – jeget som et kunster – jeg. Bruken av aktive verb viser at jeget ikke bare passivt konsumerer kulturen, men aktivt fremfører den kulturelle identiteten sin. Fremhevingen av høytlesningen i “reading the Kaddish **aloud**” og “read Adonais’ last triumphant stanzas / **aloud**“. (mine uthevninger, ibid.:) viser til fremføringen av hans kulturelle identitet. Selvet er bevisst tekstens performative potensial, og som viser til den kroppslige fremføringen av språket og kulturen. “And how Death is that remedy all singers dream of, sing, / remember“ (ibid.) viser den samme selvrefleksiviteten og bevisstheten rundt korrespondansene mellom litteraturen og de utøvende kunstartene.

Referansene brukes til å skille mellom det narrative nivået og historienivået i diktet, med andre ord det som angår dikt-jeget nåtid og det som angår Naomis liv. Dette skaper en kontrast

mellom de fysiske landskapene. Det Paterson hvor jeget hadde sin barndom og det Newark hvor Naomis sykdom blomstret, står i verdimeslig kontrast til det Greenwich Village som jeget nå er en del av. Jegets nåtid og topos fremstår som mer positivt ladet: “the sunny pavement of Greenwich Village“ og “clear winter noon“ (ibid.:). “Nor your memory of your mother, 1915 tears in silent movies“ viser til den da kulturelt avleggse stumfilmen, og “tears” kan indikere at vi skal se på det forgagne og kulturelt stagnerende med negativt fortegn.

De mange kulturelle referansene viser at vi skal lese Naomi som et kulturelt jeg, og at diktets karakterer defineres ut i fra sine kulturelle rammeverk. “Watching Marie Dressler address humanity, Chaplin dance in youth, / or Boris Godounov, Chalipain’s at the Met, hailing his voice of a weeping Czar” (9) demonstrerer at morens identitet er uomtvistelig bundet til samtidens kulturelle landskap. Naomi er et kulturelt jeg.

Forfatteren og dikt – jeget forutsetter dessuten at leseren er like bevandret i referansene som ham selv. Gjennom de litterære referansene får man enten følelsen av at man er i det gode selskap eller så faller man utenfor. Hvis man kjenner referansenes betydning, gir de ordene og diktet ekstra mening. Slik som i “Forever. And we’re bound for that, Forever – like Emily / Dickinson’s horses – headed to the End” (11). Referansen til Emily Dickinsons hester, viser til hennes dikt “Because I could not stop for Death“. De som kjenner diktets innhold, vet at det alluderer til dødens uunngåelighet. Hestene er et symbol på livet som haster mot døden, og som passasjer i livets vogn kan man ikke stoppe hestene fra å føre oss inn i evigheten. Dersom man ikke kjenner referansenes betydning kan det oppstå en distanse mellom leseren og diktet. Dikt – jeget taler slik til en bestemt samtid og et avgrenset kulturelt miljø, som er innforstått med hans referanser, samtidig som han posisjonerer seg som del av en kulturell intelligentsia.

“Take this, this Psalm, from me, burst from my hand in / a day, some of my Time, now given to Nothing – to praise Thee / – But Death” viser til skriveprosessen og etablerer en nærhet til forfatteren. Men verselinjene skaper også usikkerhet om hvilken tidsdimensjon diktets nå – tid tilhører, og om det finnes et forteller-jeg som er temporalt ulikt diktets jeg. Slik fremføres et spaltet dikt-jeg som både representerer et lyrisk forteller-jeg underveis i skrivehandlingen, og et dikt-jeg som går nedover gatene i New York og minnes moren. På denne måten får vi et poetisk eksempel på det Graham beskriver som kjennetegnet for Rembrandts selvportretter: fremføringen av et element av sin egen identitet på et gitt tidspunkt i tid (2001:97).

Problematismen av grensene for det poetiske, synliggjøres videre gjennom bruken av kjente lyriske virkemidler. I femte strofe skriver Ginsberg: “O mother / what have I left out / O mother / what have I forgotten” (34). Apostroferingen av den avdøde Naomi, gjennom “O

mother”, viser til diktet som poetisk handling. Påkallingen av moren med det lyriske “O”, som vi kjenner igjen fra oder, gjør dessuten at diktet plasserer seg i en bestemt lyrisk tradisjon. “What have I left out” kan referere både til jegets historie om Naomi, men linjene skaper også assosiasjoner til forfatterens skriveproses “I” virker å representere både diktets jeg og forfatteren. Selvrefleksiviteten i “What have I forgotten” reaktualiseres diktets innbyrdes problemstillinger knyttet til verket som en poetisk ytring.

Barry Miles hevder at femte strofe i “Kaddish” er inspirert av André Bretons “L’Union libre” (1931). (2001:50 – 51). Intertekstualiteten som oppstår gjennom de to diktenes strukturelle likheter, understreker at diktet er resultatet av en bevisst skrivehandling. Det finnes flere intertekstuelle referanser i diktet. De ulike strofene har titler fra ulike litterære sjangre, men de er utformet språklig svært forskjellig. Denne eksperimenteringen med struktur, form og tradisjon, skaper en nærhet mellom forfatteren og det kunstneriske dikt – jeget. I kontrasten mellom ulike språklige stiler oppstår en diktintern refleksjon rundt muligheten for å utforske poesiens grenser.

Utforskningen av språkets grenser finner sted på både et strukturelt, semantisk og semiotisk nivå. Gjennom hele “Kaddish” finner vi minimalt med tegnsetting. Unntaket er tankestreken. Ginsberg skriver: “the rhythm the rhythm – and your memory in my head three / years later – And read Adonais’ last triumphant stanzas / aloud – wept, realizing how we suffer –” (7). De to første strofene i Ginsbergs dikt er skrevet i en prosalignende verseform, der hver verselinje strekker seg utover sidens bredde. Bruken av tankestreken gjør at ordene flyter nærmest uavbrutt over siden. Tankene som forfølges i de ulike verselinjene brytes opp gjennom innrykk i teksten. Teknikken der verselinjene sammenfaller med den menneskelige utåndingen, resonnerer med Kerouacs tanke om “blowing (as per jazz musician) on subject of image“ (Paton 2003:5), men også med Charles Olsons manifest “Projective Verse” fra 1950. I dette essayet argumenterer han for relasjonen mellom pusten og den poetiske verselinjen, for “the full relevance of the poetic voice” (Wheeler 2008:23).

Underveis i lesningen tvinges leseren til å mime tekst – jegets stemme. Den språklige organiseringen med rytmiseringen og pauser, aper fremføringen av diktet. Dette skaper korrespondanser også mellom leseren og en tenkt fremfører.

“Hymmnn” skiller seg ut i typografien og bryter formmessig med de to første strofene. For det først ved navnsettingen. Navnsettingen skaper assosiasjoner til uttalen av ordet “hymn” og står i kontrast til de romerske tallene som brukes til å navngi de første strofene. “Hymmnn”

går dessuten kun over én side (32), i motsetning til første og andre strofe som strekker seg over henholdsvis 5 og 18 sider.

Tittelen på tredje strofe, “hymmnn”, understreker diktets performative potensial: “Hymmnn” er en feilstaving av ordet “hymn”, men en feilstaving som imiterer hvordan ordet fremføre “Hymmnn” henspiller på den muntlige uttalen av ordet. Det er som om forfatteren har tillatt seg å utforske og smake på ordet og dets lydlige kvaliteter. Når m’en henger i luften, kan man se for seg en yogautøver som mediterer, mens hun messende uttaler “ommmmm”. “Om” er en hellig lyd og et mantra i hinduismen. Tittelen fremstår som en meditasjon, på lik linje som tredje strofe i “Mourner’s Kaddish”; en slags meditativ pause ved hymnens kjernemotiv: forherligelsen av Guds navn.

Tittelen “Hymmnn” er et eksempel på det David Grahams kaller dikt som er bevisst sin egen funksjon som performance. (2001:100). De lydlige kvalitetene i ordet impliserer en aural tilstedeværelse i en strofe av diktet, der dikt – jeget ikke er eksplisitt tilstede. Det er et usagt jeg som utfører hyllest av “the Name of the Holy One” og som utfører troshandlingen, slik som i “Magnified Lauded Exalted”.

Bruken av virkemidler fra narratologien, slik som analepser og prolepser, understreker den kreative eksperimenteringen som finner sted i diktet. Langt mer enn i “Howl” finner vi en gjennomgående utforskning av ulike språklige organiserings evne til å forme en lyrisk diskurs om sjangerens eget potensial. Spenningen i denne diskursen etableres gjennom hint til fortellerens intensjon. Kanskje aller tydeligst kommer den til uttrykk i åpningen til andre strofe, der Ginsberg skriver: “Over and over – refrain – of the Hospitals – still / haven’t written your history – leave it abstract – a few images / run thru the mind – like the saxophone chorus of houses / and years – remembrance of electrical shock” (13). Sykehusene og innleggelsene som bilder på galskap, er refrenget i Naomis liv, og “still / haven’t written your history” alluderer til tilblivelsen av diktet, og det lyriske jegets skrivehandling.

Denne delen sier oss at den autorale intensjonen om å skrive morens historie ennå ikke er oppnådd: “still haven’t written your history”. Dikt – jeget kommer til å beskrive små øyeblikk og glimt fra Naomis liv, ettersom han kommer på dem: “leave it abstract – a few images / run thru the mind”. “Remembrance of electrical shocks” kan tolkes både som en referanse til behandlingen Naomi fikk for sin psykiske lidelse, og som et bilde på den litterære metoden. På det språklige nivået fremstår teksten som små elektriske sjokk, med mange lange setninger kun adskilt av tankestreker og innrykk i teksten.

Henvisningen til “talking, talking, reading the Kaddish aloud” (7) underbygger diktets kobling til den jødiske liturgiske tradisjonen, men den skaper også en usikkerhet omkring dikt – jeget representerer to separate skikkelser. Det kan være en henvisning til forfatteren slik vi forestiller ham “reading the Kaddish aloud”, og til dikt – jeget i diktets nåtid og dikt – jeget i diktets fortid.

Som Collins har påpekt: Siden referansene til morens liv og død fremstår som identiske med de faktiske hendelsene i Ginsbergs liv, er det vanskelig å ikke sette likhetstegn mellom forfatteren og diktets jeg. Selv om vi på et teoretisk nivå kan akseptere og endatil ønske at det finnes en distinksjon mellom dikt – jeget og forfatteren, er det intuitivt vanskelig for oss å akseptere at tilsynelatende biografiske fakta ikke er virkelige. Kanskje er det ikke heller nødvendig å konstruere en dikotomi. Som Elin Beate Tobiassen har påpekt, er det i det postmoderne samfunnet skapt en forståelse av den dialogiske relasjonen mellom dikt og virkelighet.

Et religiøst subjekt

Begrepet “Writing Jewish” er omtalt i utallige vitenskapelige artikler. Det refererer både til lesninger av jødedommens lingvistiske og tematiske påvirkning på litteraturen, og lesninger av litteraturen som topos for forming av en jødisk identitet. Dette inkluderer analyser av identitetsbrudd og forming av en jødisk identitet; på den ene siden som en reaksjon på tradisjonens krav og på den andre som en dialog med tradisjonen. Disse teoriene utforsker ulike praksiser av religionen og den jødiske identiteten. Et eksempel finner vi i Tuckers artikkel “Writing Jewish Call It English: The Languages of Jewish American Literature by Hana Wirth – Neshar Princeton” (2007:67). Jeg skal ikke gå videre inn i dette teoretiske landskapet. Det krever et eget studium. Det er likevel verdt å nevne som et potensielt utgangspunkt for videre lesing om religiøsitet i Ginsbergs diktning. Siden mitt fokus er på koblingen religiøsitet, identitet og selvbiografisk lyrikk, vil jeg derfor ikke utbrodere videre rundt dette. Så, tilbake til diktet:

Som vi vil se, er det mange tekstlige korrespondanser mellom Ginsbergs dikt og den jødiske liturgien, som bidrar til at “Kaddish“ kan tolkes som en fremføring av et jødisk selv. Først og fremst: Ved å innlede “Kaddish“ med en referanse til en hymne fra den jødiske liturgien, etableres det religiøse subjektet som en inngang til diktet. I den jødiske liturgien skal “kaddish” fremføres etter strenge regler. Selv om denne praksisen er myknet opp i mindre

konservative deler av det jødiske samfunnet, har den røtter i et strengt sjangerregime. Ved å fremføre “Kaddish”, utfordrer Ginsberg tradisjonen og problematiserer den lovmessighet og regelmessighet som hymnen skal sies med. Gjennom skrivehandlingen løftes diktet derfor ut av det religiøse rommet det står i et avhengighetsforhold til, og problematiserer relasjonen til den religiøse tradisjonen og den poetiske handlingen. Dette skal vi nå se nærmere på.

De mange religiøse referanser i “Kaddish” støtter lesningen av verket som et uttrykk for en jødisk identitet. “Reading the Kaddish aloud” (7) viser til praksisen med å fremføre kaddish under gudstjenester og ved dødsfall. Samtidig understreker den både diktet og hymnens performative potensial.

“The Hebrew Anthem, or the Buddhist Book of Answers” (ibid.) viser til religiøse tekster. De demonstrerer også at dikt – jeget plasserer seg religiøst et sted mellom det jødiske fra sine røtter og de buddhistiske tradisjonene, som vi kan anta at dikt – jeget er blitt eksponert for senere i livet. “The Hebrew Anthem” kan referere til Israels nasjonalsang. Den heter på hebraisk “Hatikva” og på norsk “Håpet”. “Book of Answers” kan vi anta at refererer til den buddhistiske liturgien, men jeg har i mitt arbeid med oppgaven ikke klart å finne ut hva denne kan være en henvisning til. Kanskje er det heller ikke så viktig. Sammenstillingen av disse to religiøse tekstene forteller noe annet, viktigere: at det ikke nødvendigvis er viktig hvor håpet eller svarene kommer fra. Det er viktigere å vise at religionen kan gi svar, eller sagt på en annen måte: at dikt – jeget kan vende seg til religionen for å finne håp.

Diktets bevissthet om sin religiøse arv, bli tydelig gjennom henvisningene til historier fra Toraen. “And the lamb, the soul in us” (9) spiller på mennesket som Guds lam og den hellige ånd som tilstede i den troende. Forventningen om et liv etter døden og evig fred, vises i “Death had the Mercy” (ibid.).

De mange referansene synes på et vis nødvendige for diktets innvendige logikk. På den ene siden møter vi en mor som har sviktet som mor. Hun er blitt en byrde for sønnen. Dette understrekes gjennom det muntlige, tidvis groteske språket som brukes til å beskrive henne. Sønnens tvetydighet kan anes gjennom refleksjonene rundt Naomis mulighet til å finne fred etter sin død. Moren beskrives som “done with your / century, done with God”. Når hun er borte, kommer hun ikke til himmelen, men til en tilstand forut for religionen: “Back to the Babe / dark before your Father, before us all – before the / world – ” (ibid.). Diktets jeg spør videre: “To go where? In that Dark – that – in that God? a radiance? / A Lord in the Void?” (10). Hva finnes tomrommet etter døden, om det ikke finnes religion? Diktet gir ikke svar, men problematiserer bare videre: “balm in Lone, Jehova, / accept.” (11) kan være et bilde på at

man som troende må akseptere at det kan hende at det ikke er et liv etter døden. Selv som troende, er vi "balmed in Lone" – balsamert i ensomhet. Linjeskiftet før "accept" understreker at dette er en realitet både dikt – jeget og moren må akseptere.

I den jødiske liturgien er tredje strofe tematisk viktig da den inneholder velsignelsen av den jødiske Gud: "May His great name be blessed forever and to all eternity" (Berenbaum & Skolnik 2007a: 695 – 698). Tredje strofe i "Kaddish" låner språklige formuleringer direkte fra fjerde strofe i liturgien. "Blessed / Praised / Magnified Lauded Exalted the Name of the Holy One Blessed / Is He!" (32) er en nærmest ordrett gjengivelse av "Blessed and praised, glorified and exalted" i fjerde strofe i liturgien. Altså taler ikke diktet bare til André Bretons "L'Universe Libre", det oppretter også en intertekstuell referanse direkte til liturgien. Dette gir en dobbel effekt: det understreker diktets historie som tekst og at diktet er bevisst sin egen identitet som lyrikk.

"Blessed", "Praised", "Magnified", "Lauded" og "Exalted" er alle variasjoner av å velsigne og lovprise noen. De ulike velsignelsene understreker parallellen mellom "Mourner's Kaddish" og Ginsbergs dikt: "Blessed" går igjen i begge, og skriver Ginsbergs tredje strofe dypere inn i den jødisk – liturgiske tradisjonen.

Første og andre verselinje i tredje strofe lovpriser diktets "He". Bruken av stor forbokstav, beskrivelsen av "the world which He has created", "his will" og "the Holy One" gjør at vi kan tolke dette som diktets "Jahve" eller "Gud". Diktets Gud, "He", er tilstede både i huset i Newark, i galehuset og i døden.

I likhet med tredje strofe i den jødiske liturgien, er "Hymmnn" langt kortere enn de to foregående strofene. Den inneholder også mange gjentakelser. Syv av de 11 verselinjene starter for eksempel med ordet "Blessed". For eksempel: "In the house in Newark Blessed is He! In the madhouse Blessed / is He! In the house of Death Blessed is He!" (ibid.). Man kan tolke "Blessed is He!" som innskudd som trenger seg på, nødvendigheter som må uttale Denne insisterende gjentakelsen av "Blessed is He!" skaper et inntrykk av en desperat, nærmest frenetisk forteller – som en sørgende mors hulking over sitt døde barn eller en gal persons gjentakelser. Dette speiler den desperate sorgen, som vi kan forestille oss at dikt – jeget kjente ved tapet av moren.

Utover i strofen bli gjentakelsene nærmest maniske, og imiterer slik galskapen som motiv. "Blessed be He in homosexuality! Blessed be He in Paranoia! / Blessed be He in the

city! Blessed be He in the Book!”. I dette frenetiske og insisterende oppstår det en tvil hos leseren omkring subjektposisjonen, samtidig som man som leser får anledning til å stoppe opp og utforske ordenes betydning, noe som igjen alluderer til troshandlingen.

Samtidig bryter tredje strofe tematisk med det religiøse ved å behandle hverdagslige motiver. For eksempel gjennom “in the madhouse Blessed is He”, “Blessed be He in homosexuality!” og “Blessed Blessed Blessed in sickness”. Disse hverdagslige, plebeiske temaene som er knyttet til kropp, seksualitet og sykdom står i sterk kontrast til det guddommelige. Det oppstår et spenningsforhold i dyrkingen av “the Holy One” og dyrkingen av den døde moren. Utførelsen av troshandlingen, står i kontrast til Naomi – figuren, som fremstilles i all sin råskap og brutalitet gjennom “tears”, “fears”, “madness”, “solitude”, “triumph, “loneliness” og så videre helt frem til hun går i oppløsning og forsvinner: “Blest be the close of your eye! Blest be the gaunt of your cheek” Blest be your withered tights! / Blessed be Thee Naomi in Death!” (32). Ved å bruke stor forbokstav på utvalgte ord som “Paranoia” og “Book”, utviskes dessuten grensene mellom det hverdagslige og det opphøyde. Hoppingen mellom det trivielle og det høyverdige fører med seg flere ting: For det første skaper den en uforutsigbarhet, som kjennetegner og understreker galskapen som et underliggende motiv. For det andre gjør vekslingen fra hverdagslige til religiøse tema, at verket tematiserer grensen for disse ulike livene.

De mange gjentakelsene av ordet “blessed” utfordrer diktets innvendige språklige koherens, og skaper en sjangermessige og språklig bevegelse fra de to første og lange strofene i diktet, frem mot den korte og mer rytmiserte tredje strofen og så videre inn i fjerde, femte og sjette strofe. På et allegorisk nivå kan man tolke språkets degenerative bevegelse gjennom diktet, som et bilde på den altopplukende sorgen som rammer når man mister et nært familiemedlem. Denne følelsen er så allmenngyldig, at den er innskrevet i selve språket, som i uttrykket “å bli gal av sorg”. Den tidvis manglende språklige koherensen skaper tvil om diktets jeg skal tolkes som en gestaltning av forfatteren, som en projisering av Naomi eller et lyrisk jeg.

Da moren fortsatt var i live, hadde hun menneskelige kvaliteter. Etter hennes død er hun “Thee Naomi”. De store bokstavene i “Blessed be Thee Naomi in Death!” løfter Naomi fra den menneskelige til den guddommelige sfæren. “Blessed be” betyr “velsignet være”. “Velsignet være Gud“ i kristendommen referer til et ønske om at Gud skal være velsignet, den medfører ikke at vi velsigner ham. Dette imiterer slik fremføringen av en religiøs identitet. “Blessed be“

er et verb som ønsker, og det viser til dikt-jeget ønske om at moren vil finne velsignelse i sin død.

Fjerde strofe skaper gjennom sin titulering “III”, inntrykk av at den foregående strofen, “Hymmn”, er et interludium, et tankespinn, en anakronisme i historien om Naomi. Den fungerer som en pause, en meditasjon rundt dødelighet og udødelighet. Fjerde strofe fortsetter det lyriske narrative på diktets historienivå, samtidig som det peker tilbake til toposet som ble behandlet i første strofe: det Newark der hennes mentale sammenbrudd finner sted. “Only to have not forgotten the beginning in which she drank / cheap sodas in the morgues of Newark” (33) peker bakover og inn i det litterære landskapet, men den peker også på en umulig mulighet: Naomi er både levende og død, og levende fortsatt i døden.

Igjen settes hverdagslige trivialiteter som “cheap sodas” opp mot de store hendelsene i livet: døden, her representert med metonymien “morgue”. Fjerde strofe skaper en analeptisk bevegelse bakover til Naomis siste brev til diktets jeg – person: “her lone in Long / Island writing a last letter” (ibid.). Her gjør linjeskiftet at det skapes et dobbelt bilde, et dobbelttopos i én og samme bevegelse og ord: “long” betyr å lengte og hun er der i hennes ensomhet og lengsel. Hun er også i “Long Island”, som i virkelighetens New York. “Her last letter” fra verselinjene over, gjør at vi kan tolke det innskutte sitatet som er fremhevet i gåseøyne, som teksten i morens siste brev: “The key is in the sunlight at the window in the bars the key / is in the sunlight,” (ibid.). Disse verselinjene gir et nytt tolkningsrom til de tidligere strofene. De tilhører diktets indre logikk, og fremstår som en del av galskapslogikken til diktets Naomi. I første strofe står det:

Toward the Key in the window – and the great Key lays its
head of light on top of Manhattan, and over the floor,
and lays down on the sidewalk – in a single vast beam,
moving, as I walk down First toward the Yiddish
Theatre –and the place of poverty
(8)

Utdraget over tegner et bilde av diktets kjernetema: religion, det gåtefulle ved døden og poesiens potensial til å behandle disse tematikkene. “Key” har her et mettet betydningsinnhold. På den ene siden er den et proleptisk frempek mot behandlingen og undringen i fjerde strofe over Naomis siste brev. Den er dessuten en fysisk og en metaforisk nøkkel til en gåte diktets jeg kanskje aldri får svar på, nemlig hva brevet skal bety. Nøkkelen er også en metafor for det

guddommelige lys: “great Keys lays its / head of light on top of Manhattan”. Besjelingen av sollyset gir bildet skinn av hellighet.

Linjeskiftet vi finner i “First toward the Yiddish / Theatre – and the place of poetry” illustrerer den fysiske og allegoriske bevegelsen i diktet. Dikt – jeget manøvrer oss gjennom New Yorks gater, samtidig som han leder oss gjennom en poetisk diskurs. I likhet med delingen i midten av “Long / Island”, gjør linjeskiftet at verselinjene får en dobbel betydning. Her kan det leses både som en bevegelse mot “the Yiddish” og utøvelsen av den jødiske troen, og som en fysisk bevegelse på diktets narrative nivå “toward the Yiddish / Theatre”, et bestemt topos i det lyriske universet og et sted i virkeligheten.

“Theatre – and the place of poetry” alluderer til at det å skape poesi også er å fremføre en identitet. Som Lesley Wheeler har sagt: “To read aloud is to hawk not only the words but one’s very body in public marketplace” (Wheeler 2008:12). Det å fremføre poesi fremstår som en integrert del av den poetiske handlingen, og like viktig som å skrive ned ord på et ark.

Sjette strofe avslutter og åpner. Den er bokstavelig talt siste strofe, og den tegner samtidig bildet av Naomis siste stopp, begravet: “underneath this grass“ og “buried“ (36). Den tar opp i seg dikt-jeget s filosofiske refleksjonene rundt morens død. “Great Eye that stares on All“ kan vise til den jødiske Guds tilstedeværelse i alt og alle, og at alle mennesker vil få sin dom i himmelen. Bruken av stor bokstav understreker tolkningen av “Great Eye“ som en religiøs, hellig figur, mens bruken av stor bokstav i “stares on All“ viser til det guddommeliges tilstedeværelse i oss alle. “All“ er diktets vi, den troende i bred forstand. “Great Eye“ kan også vise til samfunnsforholdene der poetene ble mistenkt og utsatt for overvåkning. I overført betydning kan dette være et uttrykk for at religionen, som representerer historie og tradisjon, også er en undertrykkende kraft og en størrelse som dømmer og overvåker.

“Caw caw caw“ representerer kråkenes flukt over kirkegården, men det guddommelige er en del av dem, også. De er “Beings flung up into sky” (36). “Lord Lord Lord“ i diktets siste strofe påkaller Jahve.

“Caw caw all years my birth a dream caw caw New York the bus / the broken shoe the vast highschool caw caw all Visions / of the lord“ (ibid.) i nest siste verselinje understreker Naomis historie som en historie om tro og det gudommelige tilstedeværelse i universet. Det er alt, “all Visions / of the Lord”. Slik refererer han tilbake til diktets funksjon i den jødiske liturgien: “Kaddish“ som en fremføring og bekreftelse av ens tro.

Siste verselinje understreker språkets lydlige kvaliteter og er en slags dadaistisk fremføring av det meningsløse ved sorgen: "Lord Lord Lord caw caw caw Lord Lord Lord caw caw caw / Lord". Gjentakelsene fører til at ordene mister deres mening og reduseres til fonetiske enheter. Det er rytmen som betyr noe, som i weizz' diktning. I dette ligger det en siste refleksjon rundt språkets manglende evne til å bearbeide og uttrykke sorg.

Avslutning

Diskusjonen rundt autoralt ansvar har blitt aktualisert i Norge med debatten rundt Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-antologi, men den er ikke ny. "Howl"-rettssaken og rettsaken mot Agnar Mykle er begge eksempler på at forfatteren tillegges moralsk ansvar for fiksjonen og at det settes likhetstegn mellom forteller-jeget og forfatteren. Kanskje er "Kaddish" slik en reaksjon fra Ginsberg på alle de som både metaforisk og juridisk dømte ham for *Howl and other poems*, og i samme handling underkjente verkets lyriske kvaliteter.

"Kaddish" referer til en hymne fra den jødiske liturgien. Teksten åpner derfor med en intertekstuell referanse, som skaper en bevissthet hos leseren om at dette er et verk som ønsker å skape en dialog med den litterære tradisjonen og etablerte religiøse praksiser. Tittelen etablerer i kombinasjon med undertittelen en tydelig utsigerposisjon: Ved å referer til en størrelse fra liturgien, må vi anta at Ginsberg følte en nærhet til den sørgende jødiske posisjonen som sjangeren forutsetter.

Ginsbergs diktning er inspirert av de kulturelle strømningene i etterkrigstidens USA. Jazz fikk en enorm innflytelse på de andre kunstartene. Bebopmusikernes soloimprovisasjoner satte den individuelle kunstneren i fokus, samtidig som rytmene og komposisjonene fra stilarten virket på både språk og billedkunst i samtiden. Jazzen fikk også betydning for fremføringen av poesi og av identiteter. Preston Whaley Jr. sier at beatpoetens løsrivelse fra den bundne verseformen, kan spores tilbake til jazzens frihetssøken og brudd med rytmiske komposisjoner.

Jack Kerouacs "Essentials of Spontaneous Prose" inspirerte en språklig organisering som skulle være drevet av den frie tanken. Språket skulle ikke innordnes en forutbestemt struktur, men ledes av ordenes rytme og musikalitet – slik de spontant kom til kunstneren. Kretsingen rundt gjenkjennelige temaer og motiver, som både Kerouac og Ginsberg fremelsket, har også sine røtter i jazzens strukturer.

Ginsbergs skrivestil er inspirert av jazzens språk. Hans tekster flommer nedover siden. Den sparsomme bruken av tegnsetting alluderer til tekstens spontane komposisjon. De lange verselinjene beveger seg nedover siden som bølger av poetiske bilder, på samme måten som de improviserte akkordene i jazzen bidrar til å skrive om kjente melodier og temaer.

Jackson Pollock er den mest kjente eksponenten for malestilen "action painting". Stilen iscenesetter selvet på samme måte som i jazzen og beatpoesien: Ved at maleren fysisk trer inn i kunstverket, blir han også en del av det ferdige verket. Samtidig er verket aldri helt ferdig: hver ny bevegelse forutsetter en ny iscenesettelse. Som vi ser også i Ginsbergs diktning:

Bevisstheten om subjektposisjonen som verket kommuniserer fra blir tydelig når den fysiske handlingen fra produksjonen integreres i det ferdige verket.

Filmens økonomiske rammevilkår og estetiske begrensninger krever nøye planlagte tagninger. I "method acting" har vi et eksempel på en skuespillteknikk som likevel tillot individuell improvisasjon. Marlon Brando er blant de mest kjente som benyttet seg av denne teknikken i sitt spill. Teknikken innebærer spontane gester og mimikk, utenfor de rammene som er definert av manuset.

De kulturelle strømningene i 40 – og 50 – tallets USA førte til en ny måte å fremføre identiteter, og hadde stor betydning for beatpoetene. Som vi har sett, var Ginsberg preget av sin tid. Men han er også resultatet av det Gilles Deleuze ville kalt erfaringen av å være amerikaner. Deleuze skiller mellom fransk og angloamerikansk litteratur, og sier at de skiller seg fundamentalt ved at amerikanerne har en medfødt forståelse for fragmentet. Derfor er også språket deres preget av erfaringen av å være amerikaner. Amerikanere har dessuten en medført forståelse for det kollektive.

Ginsbergs forståelse av den personlige erfaringen er knyttet til det kollektive. For ham er individet en mulighet til å uttrykke kollektivets erfaringer. Den personlige erfaringen er bare nyttig som inngang til lyrikk, fordi dens validitet ligger i at den er unik og dermed ikke fører til en videre reproduksjon av etablissementets språk og myter.

"Confessional poetry" er en betegnelse som ofte er brukt om Ginsbergs poesi. Macha Louis Rosenthal introduserte begrepet. Hun forklarte det som lyrikk med en eksplisitt biografisk kobling og tydelig selvfremføring, der hverdagslige motiver behandles poetisk. Språklig sett tenderer stilen mot prosa, selv om den bruker dramatiske virkemidler.

Joan Aleshire har påpekt at begrepet "confessional poetry" er problematisk av to grunner. For det første fordi det brukes for bredt. For det andre fordi det har blitt en nedsettende betegnelse på banal følelseslyrikk. Aleshire mener at vi må skille mellom poesi som selvutlevering og poesi som ønsker å gå i dialog med selvet. Sistnevnte lyrikk har potensial til å uttrykke noe allmenngyldig, den er dialektisk og den har sin kvalitet i at den søker å forene poetiske motsetninger i et lyrisk argument. Som eksempel trekker hun frem Shakespeares dramatik, som viser til allmenne og felles erfaringer med død og kjærlighet selv når den taler om en personlig relasjon.

"Kaddish" er et godt eksempel på poesi som går i dialog med selvet, uten å bli banal følelseslyrikk. Selv om diktet konvergerer mot faktiske hendelser fra forfatterens liv, er verkets

akse sentrert rundt de store spørsmålene som ofte dukker opp i kjølvannet av dødsfall i nær familie, slik som: Finnes det et liv etter døden? Finnes det en Gud?

Det er vanskelig og kanskje heller ikke nyttig å prøve å konstruere et dikotomisk skille mellom fiksjon og virkelighet. Som Elin Beate Tobiassen har vist, så er det i det postmoderne samfunnet skapt en større forståelse av at relasjonen er et "både – og": Prosatekster låner virkemidler fra fiksjonen, samtidig som forfatteren aldri kan skrive sine egne erfaringer ut av fiksjonen. Både Tobiassen, Graham, Sontag og William Mathews har påpekt at det personlige og det upersonlige er så intrikat flettet sammen, at det er umulig å skille mellom de to.

God poesi reflekterer over sin egen funksjon som poesi, sier Tobiassen. En måte å skape denne selvrefleksiviteten, er å problematisere grensene for dikt og virkelighet. Fremføringen av et distinkt kunstner-jeg i "Kaddish" er medvirkende til at diktet går i dialog med sine omgivelser. Det at tittelen er lånt fra en hymne fra den jødiske liturgien, problematiserer relasjonen ytterligere. Sistnevnte etablerer også en dialog med den religiøse tradisjonen. Titlene på de ulike strofene viser at diktet er bevisst sin egen identitet som poesi, og at det tilhører en litterær tradisjon. Det er ikke tvil om at "Kaddish" er et selvrefleksivt, selvfiksjonelt dikt. Som Graham og Sontag sier: diktet rettet fokuset mot noen grunnleggende estetiske problemstillinger. Billy Collins ville kanskje formulert det som at diktet utnytter sitt plastiske potensial: Det lar seg ikke begrense av fortidens hendelser, men utforsker i stedet en bevegelse i lyrikkens sted og rom. Ginsberg lar seg ikke begrense av sitt egne erfaringsunivers.

Vi skal vokte oss for å stole på at selvfiksjonen og den hukommelsesdrevne poesien representerer fakta. Billy Collins påpeker noe ganske åpenbart: for det første er ikke hukommelsen til å stole på. Samtidig forventer vi som lesere intuitivt at teksten skal levere på en forventning vi har om at den representerer virkelige hendelser. Debatten rundt *Min Kamp* har problematisert dette. Reduserer vi teksten til å være et uttrykk for faktiske hendelser, så underkjenner vi samtidig dens litterære kvaliteter.

Graham gjør en god distinksjon: Han sier at den selvbiografiske lyrikken i beste fall medfører en selvscenesettelse på et gitt tidspunkt i tid. Rembrandt malte ulike versjoner av seg selv gjennom hele sin karriere. Malestilen hans er gjenkjennelig, likevel taler hvert selvportrett med en unik stemme. Graham sier videre: mine lyriske selvportretter er de diktene som sier minst om meg selv, fordi hvis jeg går inn for å si noe personlig, vil jeg også sette meg i en bevisst skrivesituasjon der det estetiske eksperimentet har forrang.

Collette Inez sier at det hun selv er opptatt av når hun skriver dikt, er språk. Lesley Wheeler bygger videre på dette. Han argumenterer for at i selviscenesettelsen så etablerer man en stemme. Denne stemmen operer i to modus: den er både tekstlig stemme, altså det vi kan koble til språklig organisering og stil, og "voiced text", som i stemmen slik den manifesteres når teksten fremføres. I grenselandet mellom de to ligger tekstens performative potensial: Tekst som er bevisst at den kan fremføres, og som tar opp i seg muntlige virkemidler for å egne seg for fremføring. "Kaddish" er en øvelse i estetisk eksperimentering: hver strofe har sine egne kvaliteter, sin stil og sin stemme. Hver strofe er en egen lukket poetisk enhet, samtidig som de samlet går opp i en større enhet.

Hymnen som tittelen refererer til, handler om velsignelsen av den jødiske Gud og om troshandlingen. I likhet med i M. Scott Momadays diktning, refererer den til et kollektivt, religiøst vi. Dette vi har en legende funksjon: det gir den troende trøst og visshet om at man ikke er alene. Et tilsvarende religiøst bevisst vi finner vi i "Kaddish". Det er et vi som representerer bevegelsen alle troende går gjennom, fra dødelighet til livet etter døden, fra det menneskelige til det opphøyde: "Blessed be Death on us All!" – velsignet være oss alle i døden.

Collins mener at poesi basert på hukommelsen kan føre til at forfatteren ikke utnytter poesiens sanne kreative potensial. Etter min mening er det ingen tvil om at Ginsberg utnytter "poesiens sanne kreative potensial" i "Kaddish". De selvbiografiske elementene svekker ikke diktet, de bidrar snarere til å skape en spennende lyrisk dialektikk som problematiserer poesiens potensial til å uttrykke sorg og død, og til å adressere menneskets rolle i evigheten og religions funksjon i det postmoderne samfunnet.

Diktet griper også inn i aktuelle diskusjoner om avgrensningen av det litterære universet, og hvorvidt et dikt virkelig kan og bør tolkes som uttrykk for ekte hendelser. Som et eksempel: Tittelen på andre strofe, "Narrative", står i kontrast til Ginsbergs metode, som imiterer jazzens sirkling rundt korte motiver. De korte verselinjene fremstår som små elektriske impulser. Glimtene fra dikt-jeget liv fortelles ikke gjennom en koherent historie hverken på verkets narrative nivå, der dikt – jeget vandrer gjennom New York og reflekterer over tapet av moren, eller på diktets historienivå, som representerer morens liv og dikt-jeget opplevelse av sin personlige relasjon til sin mor.

De korte utdragene fra livene som presenteres, etablerer et spenningsforhold med strofens tittel. Diktet sier: Jeg hevder meg å være et narrativ, men demonstrer at jeg ikke er det gjennom min språklige organisering. I overført betydning kan dette tolkes som et bilde på den selvbiografiske lyrikkens problem: den er både personlig og samtidig strengt ikke – personlig.

Den er bevisst seg selv som iscenesettelse av identiteter, men disse identitetene er ikke synonyme med selvet, selv når de fremstår som det. De er snarere fremføringen av identiteter på et gitt tidspunkt i verkets temporalitet, eller fremføringer av ulike deler av identiteter, som gir inntrykk av å representere ulike deler av forfatteren selv.

Kronologiens kollaps gjennom diktet understreker verkets karakter av å være en bevisst lyrisk konstruksjon. Gjentakelsene og oppramsingene gjør at teksten i strofe tre og utover, får særlig skinn av å være dikt. Bruken av strofetitler som henviser til den lyriske tradisjonen og sørgesjangre fra andre kunstarter, understreker verkets selvbevissthet om dets rolle i den litterære tradisjonen.

I min lesning av Allen Ginsbergs "Kaddish", synes det som om forfatteren bruker diktet som et tablå for å utforske språkets muligheter til å uttrykke og bearbeide sorg. Sorgrytmen som oppstår i diktet, får en identitetsskapende funksjon for diktets jeg. Sorgrytmen understreker at subjektposisjonen er et sørgende, religiøst jeg, samtidig som den problematiserer religionens legende kraft.

Jeg mener at Ginsberg med "Kaddish" oppnår det David Graham og Kate Sontag i *After Confession: Poetry as Autobiography* kaller førstepersonslyrikk med en større sosial visjon: poesi som oppnår opplysning over narsissisme, universal resonans over selvrefererende anekdoter (2001:6). Med utgangspunkt i den jødiske, sørgende identitet som hymnen forutsetter, utfører Ginsberg et poetisk eksperiment som går langt i å prøve å svare på spørsmålet: hva er språkets potensial? Og kan språket brukes til å uttrykke noe så allment og hjerteskjærende som tapet av en mor? Han svarer med religionen: Den troendes velsignelse av Gud kan aldri påstås å være like hellig som Gud selv. I overført betydning: i møtet med sorgen, kommer også ordet til kort. Ordet vil aldri kunne uttrykke det som ikke kan uttrykkes. Vi kan bare eksperimentere, prøve og søke en forsoning. Slik Ginsberg gjør så godt.

Takk for oppmerksomheten.

Litteraturliste

Asher, L. (2005). "3119 Fillmore". Hentet fra: <http://www.litkick.com/3119Fillmore>

Belgrad, D. (1998). *The Culture of Spontaneity. Improvisation and the Art in Postwar America*. Chicago: The University of Chicago Press

Berenbaum, M. og Skolnik, F. (red.) (2007a). "Kaddish". *Encyclopaedia Judaica* (695 – 698). 11. volum, 2. utgave. Detroit: Keter Publishing House Ltd.

Berenbaum, M. og Skolnik, F. (red.) (2007b). "Mourning". *Encyclopaedia Judaica* (585 – 589), 14. volum, 2. utgave. Detroit: Keter Publishing House Ltd.

Bordwell, D. & Thomson, K. (2003). *Film History. An Introduction*. New York: McGraw – Hill

Bruchac, J. (2001). "The Self within the Circle". K. Sontag & D. Graham (red.). *After Confession. Poetry as Autobiography* (s. 71 – 80). 1. utgave. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press

Charters, A. (red.) (1992). *The Portable Beat Reader*. New York: Penguin Books Ltd.

Charters, A. (2012). "John Clellon Holmes and existentialism". I Elkholy, (red.). *The Philosophy of the Beats* (133 – 146). Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky

Dardess, G. (1975): "The Logic of Spontaneity: A Reconsideration of Kerouac's Spontaneous Prose Method" i *boundary 2: The Oral Impulse in Contemporary American Poetry* (729 – 746). 3. nummer, 3. utgave. New York: Duke University Press,

Deleuze, G. (1998). *Essays Critical and Clinical*. London: Verso

Deleuze, G. & Parnet, C. (2007). *Dialogues II. Revised Edition*. New York: Columbia University Press

Doty, M. " The "forbidden planet" of character : the revolutions of the 1950s " i Myers, J. & Wohajan, D. (red.) (1991). *A Profile of Twentieth – Century American Poetry*. Carbondale: Southern Illinois University Pres

Eberhart, R. "West Coast Rhythm" *New York Times Book Review*. Dato: 02.09.56.

Economou, G. (1975). "Some notes towards finding a view of the new oral poetry", *boundary 2: The Oral Impulse in Contemporary American Poetry* (653 – 664). 3. nummer, 3. utgave. Durham: Duke University Press,

- Ginsberg, A. (1996). *Howl and Other Poem* San Francisco: City Lights Books
- Ginsberg, A. (1988). *Collected Poems 1947 – 1980*. New York: Harper Perennial
- Ginsberg, A. (2001). *Composed on the Tongue. Literary Conversations, 1967 – 1977*. San Francisco: Grey Fox Press
- Ginsberg, A. (2010). *Kaddish and Other Poems. Expanded 50th Anniversary Edition*. San Francisco: City Lights Books
- Hoffman, K. (1978). ”Impersonal Personalism: The making of a confessional poetic”. *ELH*. 45. utgave, nr. 4, The Johns Hopkins University Press, side 687 – 709
- Højberg, B. (2001). *Gads Udenlandske Forfatter Leksikon*. 1. utgave, 1. oplag. København: Gads Forlag
- Joans, T. (1981). ”Bird and the Beats”. *Coda: The Jazz Magazine* (s. 14 – 15). Nummer 181.
- Kennedy, J. B. & Kennedy, M. (2004). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press
- Kerouac, J. (2007). *The Dharma Bums*. London: Penguin Books Ltd.
- Kerouac, J. (2008): *On the Road. The Original Scroll*. New York: Penguin Books
- McClure, M. (1994). *Scratching the Beat Surface. Essays on New Vision from Blake to Kerouac*. New York: Penguin Books
- Miles, B. (2001). *The Beat Hotel. Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957 – 1963*. London: Atlantic Press
- Morgan, B. (red.) (2015). *I Greet You at the Beginning of a Great Career. The Selected Correspondence of Lawrence Ferlinghetti and Allen Ginsberg 1955 – 1997*. San Francisco: City Lights Books
- Mortenson, E. (2012). ”High off the page. Representing drug experience in the work of Jack Kerouac and Allen Ginsberg”. I Elkholy (red.). *The Philosophy of the Beats* (s. 163 – 178). Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky
- Need, D. (2012). ”Spontaneity, immediacy, and difference. Philosophy, being in time, and creativity in the aesthetics of Jack Kerouac, Charles Olson, and John Cage”. I Elkholy (red.). *The Philosophy of the Beats* (s. 195 – 210). Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky

- Olmsted, M. (2012). "Genius all the time. The beats, spontaneous presence, and primordial ground". I Elkholy (red.). *The Philosophy of the Beats* (179 – 194). Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky
- Paton, F. (2003). "A New Style for American Culture: Kerouac's Spontaneous Prose and the Post – War Avant Garde". Hentet her: <https://brightkite.com/essay-on/kerouac-s-spontaneous-prose-and-the-post-war-avant-garde>
- Perkins, D. (1987). *A History of Modern Poetry: Modernism and After*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press
- Raskin, J. (2004). *American Scream. Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*. London: University of California Press, Ltd.
- Rosenthal, M. L. & Gall, M. (1981), "The Modern Sequence and Its Precursors", *Contemporary Literature* (s. 308 – 325), nummer 22, 3. utgave.
- Sontag, K. & Graham, D. (red) (2001). Saint Paul, Minnesota: *After Confession. Poetry as Autobiography*. Graywolf Pres
- Sterritt, D.: "Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (s. 163 – 172), nr. 2, 58. utgave
- Sterritt, D. (2012). "Wholly Communion. Poetry, philosophy, and spontaneous bop cinema". I Elkholy (red.). *The Philosophy of the Beats* (s. 147 – 162). Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky
- Stokstad, M (2005). *Art History. Revised Second Edition*. Volum 2. New Jersey: Pearson Prentice Hall
- Tucker, I. (2007): "Writing Jewish Call It English: The Languages of Jewish American Literature by Hana Wirth – Neshet Princeton" (67) i *Twentieth Century Literature*. Nummer 53, 1. utgave. Hempstead: Princeton University Press
- Whaley, Jr., P. (2004). *Blows Like a Horn. Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U. Culture*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Wheeler, L. (2008). *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present*. New York: Cornell University Press
- Williams, W. C. (1956). "Introduction" i Ginsberg, A. *Howl and Other Poem* San Francisco: City Lights Books
- Schwartz, D. (1941): "The Isolation of Modern Poetry" i *The Kenyon Review* (209 – 220), 3. utgave, 2. nummer

Kunstverk

Coppola, F. F. (1972) *The Godfather*

de Kooning, W. (1950 – 52). *Woman I*. Olje på lerret (1,93 x 1,7 m). New York: Museum of Modern Art

Kazan, E. (1934). *Pie in the Sky*

Namuth, H. (1950): *Pollock in the Act of Painting*. Hentet fra: <http://www.visual-arts-cork.com/photography/hans-namuth.htm>

Rothko, M. (1953). *No. 61. Brown, Blue, Brown on Blue*. Olje på lerret (2,94 x 2,32 m). Los Angeles: The Museum of Contemporary Art

Vidor, K. (1929). *Hallelujah!*

Sekundærlitteratur

Kommentar: Disse verkene har vært viktige i min forståelse av beatpoetenes litteratur og den tiden som formet dem. Jeg har derfor valgt å ta dem med i denne listen. God videre lesing!

Breslin, J. E. B. (1984). *From Modern to Contemporary. American Poetry 1945 – 1965*. Chicago: University of Chicago Press

Breslin, P. (1987). *The Psycho – Political Muse: American Poetry since the Fifties*. Chicago: University of Chicago Press

Bukowski, C. (1998). *Burning in Water Drowning in Flame. Selected Poems 1955 – 1973*. Santa Rosa: Black Sparrow Press

Burroughs, W. (2005). *Naked Lunch. The Restored Text*. New York: Harper Perennial

Carter, D. (red.) (2002). *Allen Ginsberg Spontaneous Mind. Selected Interviews 1958 – 1996*. New York: Perennial

Cassady, Carolyn (2008). *Off the Road. Twenty Years with Neal Cassady, Jack Kerouac, and Allen Ginsberg*. New York: The Overlook Press

Corso, G. (1958). *Gasoline and the Vestal Lady on Brattle*. San Francisco: City Lights Books

Davidson, M. (2011). *On the Outskirts of Form. Practicing Cultural Poetics*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

Eagleton, T. (2007). *How to Read a Poem*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd.

Ferlinghetti, L. (red.) (2015). *City Lights Pocket Poets Anthology*. San Francisco: City Lights Books

Ferlinghetti, L. (1995). *Pictures of the Gone World*. San Francisco: City Lights Books

Ginsberg, A. (2007): *Kaddish and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books

Ginsberg, A. (2012). *Reality Sandwiches*. San Francisco: City Lights Books

Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press

Hollander, J. (1957). "Review of *Howl and Other Poems*, by Allen Ginsberg". *Partisan Review*

Johnson, R. C. et.al. (red.) (2002). *Girls Who Wore Black. Women Writing the Beat Generation*. New Jersey: Rutgers University Press

Jones, M. D. (2002). "Jazz Prosodies: Orality and Textuality", *Callaloo* (s. 66 – 91), Nr. 25, 1. utgave. New York: Johns Hopkins University Press

Kerouac, J. (1971). *Scattered Poems*. San Francisco: City Lights Books

Kerouac, J. (1994). *The Scripture of the Golden Eternity*. San Francisco: City Lights Books

Kerouac, J. (2006). *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac 1947 – 1954*. New York: Penguin Books

Kerouac, J. (2009). *You're a Genius All the Time. Belief and Technique for Modern Prose*. San Francisco: Chronicle Books LLC

Martin, R. K. (1979). *The Homosexual Tradition in American Poetry*. Austin: University of Texas Press

Martin, T. (1984): "Review: The Modern Poetic Sequence". *Contemporary Literature* (s. 483 – 487). Nummer 25, 4. utgave.

Miles, B. (2010). *Allen Ginsberg. Beat Poet*. Virgin Books

O'Hara, F. (2014). *Lunch Poems. Expanded 50th Anniversary Edition*. San Francisco: City Lights Books

Skerl, J. (red.) (2004): *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Maxmillian

Stephenson, G. (1990). *The Daybreak Boy Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale: Southern Illinois University Press

Tytell, J. (1976). *Naked Angels. Kerouac, Ginsberg, Burroughs. The Lives and Literature of the Beat Generation*. Chicago: Ivan R. Dee Publisher

Waldman, A. (red.) (2007). *The Beat Book. Writings from the Beat Generation*. Boston: Shambala Publications, Inc.