

Martin In Ho Brovold

Hemmelighetstilstandens krybbe

en poetologisk lesning av Inger Christensens *Lys*
og *Græs*

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Knut Ove Eliassen

Juni 2020

Martin In Ho Brovold

Hemmelighetstilstandens krybbe

en poetologisk lesning av Inger Christensens *Lys og Græs*

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Veileder: Knut Ove Eliassen
Juni 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne oppgaven vil presentere en lesning av Inger Christensens to første diktsamlinger, *Lys* (1962) og *Græs* (1963), som avgjørende for en lesning av Christensens fullstendige forfatterskap. De narrative og tematiske strukturene som bygges opp gjennom diktsamlingene ligger tett på Christensens poetikk, slik det vil bli lest ut av essaysamlingene *Del af labyrinten* (1982) og *Hemmelighedstilstanden* (2000).

Jeg vil redegjøre for tematikk, struktur og litteraturhistoriske forhold i *Lys* og *Græs*. Lesningen utpeker et forhold mellom mennesket og naturen, som viser seg gjennom ulike størrelser som: Mennesket, individet, fellesskapsideen, byen, kulturen, samfunnet, naturen, verden, og eksistens.

Christensens poesi blir ofte omtalt som systemdikt. Dette er vanligvis fra og med hennes gjennombruddsamling, *det* (1969). Ved å diskutere flertydighetene i systemdiktbegrepet, vil det gjennom Christensens poetikk, vise seg at hennes personlige forhold til begrepet er annerledes enn den etablerte oppfatningen.

Ved å bestemme en poetikk ut i fra Christensens essays, vil denne oppgaven argumentere for et nytt perspektiv på den konvensjonelle oppfatningen av systemdiktbetegnelsen. Altså, ved å lese *Lys* og *Græs* vil man bedre kunne forstå Christensens motivasjon for anvendelsen av «systemene». Selv om det å skrive etter system er en øvelse med avgrensninger, og Christensen bruker de på denne måten, er formålet med anvendelsen ikke å avgrense, men å åpne. En åpning av både forfatterens egne kreative rom, og skriftens muligheter.

Lesningen av *Lys* og *Græs*, vil vise samlingene som et uttrykk for, samtidig som en begynnelse på, utviklingen av Christensens poetikk. Gjennom å forstå de kunstneriske grepene anvendt i diktsamlingene, vil det styrke en forståelse av de poetologiske refleksjonene Christensens forfatterskap er bygd på.

Forord

Takk til:

Min eminente veileder, Knut Ove Eliassen,
for entusiasme, forståelse, og enormt gode innspill og lesninger.

Alle venner, dere finnes
med kloke refleksjoner, distraksjoner og oppmuntrende ord.

Trondheims caféer og barer
deres ansatte og husrom, som også har blitt som venner.

Og A, for allTid i vANN,
for å åpne rom jeg ikke trodde var mulige.

Teknisk notis

For enkelhets skyld vil jeg referere til følgende verk med forkortelser.

SD: Christensen, I. (2016a) *Samlede Digte*. København: Gyldendal A/S.

Når jeg referer til essayene, slik de står i, *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden* (2019), vil jeg bruke «DAL + a,b,c...» og «H + a,b,c...», avhengig av om essayet opprinnelig kommer fra henholdsvis *Del af labyrinten* eller *Hemmelighedstilstanden*. Ytterligere forklaring finner man i litteraturlisten.

Litteraturviteren Iben Holk gjorde i 1982 tre intervjuer med Inger Christensen. Intervjuene fant sted i Christensens leilighet på Østerbro, København, henholdsvis 31. Mars, 21. April og 11. Mai. Disse intervjuene vil bli referert til som «intervjuet» gjennom oppgaven, og selvsagt med sine respektive sidetall i *Tegnverden*.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Poesien, mysteriet og uhåndgripeligheten.....	1
1.2	Kort om Inger Christensen, resepsjon og forskning.....	4
1.3	Oversikt over Christensens verk.....	6
1.4	Oppgavens struktur.....	10
2	Lesninger av <i>Lys</i> og <i>Græs</i>.....	12
2.1.1	En lysning i språket.....	12
2.1.2	Hvordan naturen etableres i <i>Lys</i>	13
2.1.3	Tematikk i <i>Lys</i>	19
2.1.4	Koblingen til sentrallyrikken – tema og form.....	23
2.1.5	Intertekstuelle forhold.....	28
2.2.1	Lesning av <i>Græs</i>	32
2.2.2	Fra <i>Lys</i> til <i>Græs</i>	32
2.2.3	Bevegelsen inn i de mellommenneskelige forhold.....	33
2.2.4	Tematikk og form.....	40
2.2.5	Litteraturhistorisk kontekst – tema og form.....	44
2.2.6	Intertekstuelle forhold.....	47
3	Christensens poetikk i essaysamlingene.....	50
3.1.1	Hva menes med poetikk?.....	50
3.1.2	Å lese poetikk fra essays.....	52
3.2.1	Forholdet mellom mennesket, verden og språket er grunnpilaren i Christensens litteratur.....	54
3.2.2	Mennesket.....	55
3.2.3	Verden.....	58
3.2.4	Språket.....	60
3.3.1	Poesiens, språkets og forfatterens rolle defineres ut i fra Christensens syn på naturen, kulturen og språket.....	63
3.3.2	Forholdet mellom naturen, kulturen og språket.....	63
3.3.3	Poesiens rolle er å utforske menneskets forståelse av språket.....	66
3.3.3	Forfatterens rolle er ikke å finne ut av ting, veilede, eller belyse.....	68
3.4.1	Systemenes rolle i Christensens poetikk.....	70
3.4.2	System, dikt, systemdikt.....	70

3.4.3	Hvorfor system?.....	72
4	Christensens poetikk i <i>Lys</i> og <i>Græs</i>.....	77
4.1	Tematikk, struktur og poetikk i <i>Lys</i>	77
4.2	Tematikk, struktur og poetikk i <i>Græs</i>	82
4.3	<i>Lys</i> og <i>Græs</i> , og verden videre.....	86
5	Avslutning.....	89
5.1	Hemmelighetstilstanden og labyrinter, i <i>Lys</i> og <i>Græs</i>	89
6	Litteraturliste.....	92

1 Innledning

1.1 Poesien, mysteriet og uhandgripeligheten

Navnet Inger Christensen har fulgt meg siden jeg ble interessert i poesi. Først diktsamlingen *Alfabet (1981)*, bare som et finurlig prosjekt, en lek med bokstaver og ord. Deretter som anbefaling fra andre som leste og skrev dikt. Christensens poesi ble alltid varmt omtalt, og det var ingen jeg møtte, som ikke likte et verk av henne. Likevel fant jeg det vanskelig å gi meg i kast med ett så tilsynelatende avansert og stort forfatterskap. Jeg ser for meg nå, at det var fordi ingen virkelig sa noe om hva poesien inneholdt, eller tilbydde. Poesien var liksom ufravikelig genial, og på samme tid ubestemmelig. Christensens poesi ble et mysterium. Kanskje er det for vanskelig å formulere følelsen poesi gir. Det er vel slik det er med god poesi, at man ønsker å nærme seg, uten at man vet helt hvordan man skal artikulere en bevegelse.

Sommeren før semesterstart leste jeg Christensens *Samlede digte (2016)*. Boken inneholder diktsamlingene; *Lys (1962)*, *Græs (1963)*, *Det (1969)*, *Brev i April (1979)*, *Alfabet (1981)*, *Digt om døden (1989)* og *Sommerfugledalen (1991)*. Allerede fra første dikt, «Hvis jeg står», fikk jeg følelsen av noe annerledes.

Hvis jeg står

Hvis jeg står
alene i sneen
blir det klart
at jeg er et ur

hvordan skulle evighet
ellers finde rundt
(SD, s.13)

Nå er det slik, at mine erfaringer med samtidslitteratur gjør, at jeg setter meg på bakbeina med en gang jeg leser ord som «evighet», eller «sneen». Det er mest en refleks, men jeg begrunner det slik: Ord som inneholder en viss forestilling om en størrelse, som for eksempel evighet/uendelig, døden/livet, aldri eller alltid, prøver å benevne noe universelt i mennesket, som vi egentlig ikke kan fatte. Enhver har sine private assosiasjoner og konnotasjoner når man leser ord. Man kan ha en idé om hva evighet er, men idéen vil sjeldent inneha en konkret overenstemmelse fra individ til individ. Ordenes abstrakte natur åpner også for utallige perspektiv, som er umulig å fange med få ord. I et dikt, uansett størrelse, vil bestanddelene (bilder, metaforer, symboler, og videre, tegn og typografi) kun klare å feste ideene til en viss

grad. På grunn av at dette angår ord og språk, er det ikke noe som er knyttet til en spesifikk litteraturhistorisk periode, men som vedrører all poesi. Jeg leser disse ordene og føler en overbærenhet, fordi forfatteren for meg, fremstår som to ting; uoppmerksom, fordi den ikke anerkjenner ordets utstrekning i møtet med en leser, eller verre; pretensiøs, fordi den beror på ordets dagligdagse, festede og absolutte størrelse. Jeg tenker: Du har skrevet evighet, men du har ingen autoritet til å bruke ordet, ikke overfor meg, deg selv, eller ordet.

Dette er selvsagt en subjektiv lesning, men som likevel er allment gjeldende til en viss grad. Skriver jeg et dikt som går slik: «evigheten/oss/for alltid//gjennom/snøen/», kan dette personlig gi meg konkrete bilder, minner eller refleksjoner. Dette overføres aldri «korrekt» til en leser. Hvorfor er det så, at Christensens dikt gir meg en følelse av at de åpner noe i meg, snarere enn at jeg avskriver dem? Når det gjelder «Hvis jeg står», oppdaget jeg at «evighet» kan anvendes på en måte som fungerer. Det beror, tror jeg, på at evighet her, skrives mot en menneskelig egenskap. Samtidig som jeg-et i diktet omgjøres til et ur. Jeg leser det slik, at uret er en annen måte å skrive evighet på; den menneskelige oppfatningen, eller målestokken for evighet, altså «tiden». Slik blir evighet rotfestet i menneskets ensomhet (i sneen). Derfor aksepterer jeg, og interesserer jeg for, diktet. Det kan sammenlignes med et anslag i en film som presenterer et mysterium med hint om hva som kommer. I motsetning til diktet jeg selv fant på i en fei, vil «Hvis jeg står», love en betraktning om evigheten.

Etter hvert som jeg leste Christensens samlede dikt, vokste min forståelse for omfanget av forfatterskapet hennes. Christensens poesi er ikke bare lek med ord og systemer. Christensen fremstår for meg som en poet som ønsker, og makter, å skrive om alt. Hva dette alt-et er, er ikke lett å si. I og med at det er alt, er det tilsvarende mange måter å nærme seg i poesien på. Det er kanskje derfor Christensen anvender seg av systemer. Christensen besitter en kontroll som fritar ordene fra regler jeg har satt for meg selv i lesing av poesi. Det er noe med tilforlateligheten og det tilnærmet taktile i poesien hennes, som gjør at jeg ønsker å fordype meg i det.

Denne teksten kommer til å ta for seg Christensens to første samlinger, *Lys* og *Græs*. Jeg vil å se på samlingene og Christensen som tidlig poet, og lese de opp i mot beskrivelsen av henne som «systemdikter». Ved å utforske hva disse «systemene» inneholder, vil jeg forsøke å utarbeide en forståelse av hennes valg av poetikk. Hva var det som gjorde at Christensen vendte seg til systemene? Hva innebærer «systemdiktning»? Og, hvordan kommer dette til uttrykk gjennom struktur, tematikk og symbolikk i de to første diktsamlingene hennes.

I et forsøk på å forklare tankegangen som ledet meg mot disse spørsmålene vil jeg parafrasere noe en lærer av meg en gang skrev;

Så var det denne gamle morsomheten om at for en hammer ser alt ut som spiker. Og for en forfatter? Svaret er både selvsagt og rakt frem – som litteratur. Alt kan omdannes til litteratur, og det er skriften som gjør verden begripelig.

Men er denne vedvarende årvåkenheten bare et annet ord for kynisme eller avstumpethet, er den kun en måte å holde emosjoner og relasjoner på armlengdes avstand? Neppe. Nei, ikke det. Alt annet enn kynisme. Det er snarere snakk om en sorts galskap? Jo, utvilsomt er denne årvåkenheten å ligne med galskap. Men litteraturens besettelser må man leve med, litteraturens manier må man forsøke å begripe, akseptere, til og med hengi seg til.

Og for en litteraturviter? Gjennom å prøve å forstå skriften, forsøker vi å innkapsle verden, eller eksistensen. Alt en forfatter bygger av skrift er gjenstand for undersøkelse, kanskje mot en forståelse. Så, om forfatteren ser litteratur i *alt*, vil det være opp til leseren (litteraturviteren) å dekode dette alt-et. Eller det vil i det minste finnes en mulighet for undersøkelse. Dette alt-et inneholder ikke bare litteratur og kunst, men alle former for erkjennelse. Litteratur, med språket, og særlig poesi med versemål (system/form), inneholder en form for matematikk. Jeg har en forestilling om at systemdikterne blant annet skrev for å viske ut skillet man ser for seg når man tenker kunst/vitenskap. Inger Christensen skriver om dette i essayet «Hemmelighetstilstanden»: «Måske kan poesien slet ingen sandheder sige; men den kan være sand, fordi den virkelighed, der følges med ordene, er sand» (H:f, s.110), og når hun snart siterer Novalis: «Det ydre er et til hemmelighedstilstand opløftet indre» (H:f, s.111).¹ Og hvor hun også skriver at det som kjennetegner både meteorologer og andre vitenskapsfolk, er at de kjenner hemmelighetstilstanden (H:f, s.115).

Språket kommer fra et ønske om å forstå og å bli forstått. All kommunikasjon med og om forståelse, foregår for mennesket i språk. Christensen nærmer seg dette ved å anvende systemene rundt oss. Hvilke mønstre kan man finne i naturen, og hvordan kan de anvendes som kommunikasjon? Naturvitenskapen forsøker også å nærme seg verden. «Tingene siger sig selv» (H:f, s.115), skriver Christensen.

Om noe kan romme alt, er det poesien. Jeg mener ikke at man gjennom et dikt kan fatte universet, men at man kan bevege seg mot det man ikke forstår. Poesien, som språkuttrykk, fremstår, på en måte, som noe overnaturlig. Når man ikke kan se lengere fordi solen har gått

¹ Das Äussere ist ein in einen Geheimniszustand aufgehobenes Innere.

ned bak horisonten, vil man ta seg forbi horisonten, og finne ut hva som ligger bak. I poesien vanskelighet og bevegelse kan man atter illumineres.

Silje Ingeborg Harr Svare skriver i etterordet til den norske gjendiktningen av *det*, at man i Christensens diktning finner stor refleksjon, åpenhet og allmenhet, men også det nære og intime. Christensens diktsamlinger er vidt forskjellige fra hverandre, men henger også sammen. «Språket binder dem sammen» (Svare, 2016b, s.243). Språket utforskes som den mest menneskelige måten å være tilstede i verden på. Poesien peker innover mot seg selv, til språket, men også utover, med språket. Dette er selvsagt bemerkninger gjort av én leser, mulig basert på en foregående diskurs. Jeg ønsker å beholde denne tanken mens jeg leser Christensen, men med forbehold om at det ikke må være førende for min egen lesning.

Bildet av poesien som en dynamisk aktivitet, kan peke mot en poetikk som velger å stille seg fasiløst til spørsmålet om en hensikt med poesien. Tanken om at poesien er et spill med verden, og ikke nødvendigvis en sannhet, kan være en nøkkeltanke i spørsmålet om hva Christensens egen poesi rommer eller avslører. En lesning av Christensens poesi vil avsløre forskjellige ting for forskjellige lesere, men med systemenes «tvangstrøye» påberoper poesien seg en underliggende logikk. Denne logikken vil forsøke å legge ned en objektiv føring. Om det, kan man si seg enig i at fungerer, eller ikke. Men det gjør at man må stille tanken om begrensningene i poesien opp mot Christensens egen intensjon, som i følge hun selv ikke var å lukke poesien, men åpne den mot det nye og frie (Svare, 2016b, s.245). Ved å lese Christensens egne essays, vil man kanskje kunne mane frem en poetikk. Denne poetikken kan igjen være med å forstå diktsamlingenes essens.

Noen sa en gang til meg at; det virker som om Christensen har sett eller opplevd noe, som kan minne om det man snakker om, når man snakker om en ytterst religiøs erfaring. Og at det er denne erfaringen ønsker hun å formidle gjennom poesien. Jeg ønsker å undersøke denne noe uformelle effekten av Christensens diktning, i håp om å gjøre den mer håndterlig.

1.2 Kort om Inger Christensen, resepsjon og forskning

Inger Christensen (1935-2009) ble født i Vejle, Syd-Jylland. I tillegg til å bli forfatter ble hun uteksaminert fra lærerhøgskolen i København i 1958, med tysk som hovedemne. Hun debuterte i 1962 med diktsamlingen *Lys*, snart etterfulgt av *Græs* i 1963. Hun gav senere ut flere novellesamlinger, romaner, essay, diktsamlinger og drama. Gjennombruddet hennes kom med diktverket *det* (1969). Med denne samlingen markerte hun seg i dansk litteratur. Samlingen regnes som ett av de sentrale verkene i den danske modernismen, selv om Christensen også var

en av de som begynte å ta avstand fra periodebetegnelsen. I tillegg var Christensen definerende når det kom til systemdiktningen, med verker som *det*, og *Alfabet* (1981). Sonettkransen *Sommerfugledalen* (1991) er blant annet tatt opp i Danmarks kulturkanon.

Christensen mottok en rekke priser, og fra 1978 var hun medlem av Det Danske Akademi. Hun ble tildelt Kritikerprisen og Boghandlernes gyldne Laurbær for *det*. Andre priser hun mottok var; Der Österreichische Staatspreis für Literatur, Preis der Stadt Münster für Europäische Poesie, Grand Prix des Biennales Internationales de Poesie, Statens Kunstfonds livsvarige ydelse og Rungstedlund-prisen. Da Herta Müller ble tildelt nobelprisen i litteratur i 2009, sa hun at hun ikke hadde hatt noe i mot å vente med å motta prisen, eller kanskje aldri fått den, om Christensen hadde fått den (Channel, 2016).

Erik Skyum-Nielsen skriver at store forfattere kan måles på seks parametere: at de blir; gjenutgitt, oversatt, representert i antologier, anvendt i undervisningen på skoler og universiteter, studert av forskere og ved at yngre forfattere lar seg påvirke av dem. Det er tydelig at Inger Christensen rangeres høyt på alle kriteriene (Skyum-Nielsen, 2019). I nekrologene etter hennes død i 2009 kan man lese; hun er oversatt til 30 språk, og aviser fra hele Europa omtaler Christensen og hennes diktning med ord som «Vanvittig, dristig og allikevel stoisk upåvirket», «på en gang et stykke oppblussende liv og en eksplosjon, et stykke natur og samtidig den mest raffinerte kunst» og «rytmens trollkvinne» (Syberg, 2009). Hennes ettermæle runger fortsatt gjennom Europa, særlig i Tyskland og Skandinavia. Som Svare skriver i etterordet til *det*: «Det vil knapt være mulig å finne en nordisk samtidspoet som ikke forholder seg til Inger Christensens lyrikk» (Svare, 2016b, 243).

Det er ikke gjort mye forskning på Christensens to første diktsamlinger i Norge. Masteroppgavene som foreligger er: Silje Ingeborg Harr Svare; *som om digtet var sindets neutrum - subjektivitet i Brev i april av Inger Christensen* (UiO, 2004), og Alice Setane Gyberg; *Som sommerfuglestøvet – en lesning av Inger Christensens sonettkrans Sommerfugledalen* (UiO 2017). Avhandlinger som foreligger er: Henning Fjørtoft; *Jordsanger - Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt* (NTNU, 2011), og Silje Ingeborg Harr Svare; *Det umuliges kunst – Tidligromantisk aktualisering i Inger Christensens lyrikk* (UiO 2014). Disse tekstene inneholder ikke gjennomgående lesninger av *Lys* eller *Græs*. Forståelsen av den mer samtidige lesningen i Norge, vil bli lest sammen med den danske resepsjonen og forskningen; Blant annet, Steffen Hejlskov Larsen; *Systemdiktningen – modernismens tredje fase* (1971), *Tegnverden – en bog om Inger Christensen's forfatterskab* (redigert av Iben Holk, 1983), og *Sprogskygger – læsninger i Inger Christensens forfatterskab* (redigert Lis Wedell Pape, 1995).

1.3 Oversikt over Christensens verk

Før vi plasserer Inger Christensen i litteraturhistorien, må vi se på de samtidige historiske premissene som lå til grunne for dansk diktning. Christensens debut, *Lys*, utkom i 1962. På 1960-tallet kom verden til Norden, og Norden gikk ut i verden. Danmark opplevde vekst i utdanningen, hvorpå andre kulturer satte sitt preg på danskene, gjennom språk, reiser og fjernsyn. Fra 60-tallet var danskene opptatt av hva det danske bestod av, eller hvorvidt det danske ville bestå. I dette spørsmålet, sammen med emner som politikk, kultur og økonomi, ligger spørsmålet om språk. Med faktorer som Danmarks innlemmelse i EF, avgjort i 1972, var «det danske» et omdiskutert tema, både til hverdags og i dikt. Det litterære Danmark ble forsøkt tegnet fra flere forskjellige vinkler. Thorkild Bjørnevig valgte naturens perspektiv, Ebbe Kløvedal Reich la særlig vekt på historien, og for eksempel Inger Christensen og Gustav Christensen la vekt på språket (Handsten, 2007, s.26-27). Inger Christensen skrev allerede i 1965 at «Det danske sprog taler for sig selv»,² i den posthume samlingen upubliserte dikt, *Verden ønsker at se sig selv* (Christensen, 2018, s.384). Ut i fra dette Christensen-sitatet kan vi anta en begynnelse på språktematikken i diktningen hennes, og utlede fra dets påståelighet, at språket for henne, vil være mer enn bare dansk.

Arkitekturen og litteraturen har siden antikken vært forbundet. Med de urbane bosettingssystemene, benevnte Steffen Hejlskov Larsen, i *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase* (1971), et forhold mellom de nye urbane systemene og de litterære systemene. Hovedverket innenfor systemdigtningen, Inger Christensens *det*, er formet som et stykke arkitektur, med sine blokker av tekst. Kapitlene er inndelt i kongruente tekstblokker, satt opp slik at antall tegn (med mellomrom) skal være 1*66, 2*33, 3*22, 6*11, 11*6, 22*3, 33*2 og 66*1. På en maskinskrevet side vil de fremstå som «like store» (Handsten, 2007, s.49). Dette kan man se eksplisitt at Christensen arbeidet med å telle i *Verden ønsker at se sig selv* (2018, s.365-366). Christensens *det* skrev seg også inn i det internasjonale oppgjøret med funksjonalismen. Dette er et eksempel på allsidigheten i Christensens poesi, hvorpå språket tar plass i verden på flere nivåer.

Det eksisterer ikke bare arkitektur i *det*. I *Dansk litteraturs historie* skrives det, at tendensen i den danske modernismen også er av et religiøst og kosmisk preg. Gjennom en rekke som strekker seg, fra Jens August Schades kosmiske erotikk i *Jordens Ansigt* (1932), over Ole Sarvig og Thorkild Bjørnvig, frem til Cecil Bødker og Inger Christensen, fremheves skapelsen og menneskes, spesielt mannens, ødeleggende krefter, som interesseobjekt. Følgende også

² noe som også er tittelen på et dikt (i kapittelet «Digte 1967-1962»).

kvinnens posisjon som omsorgsgiver overfor verden og mennesket. Her påpekes det også at Christensen antyder, med sine to første diktsamlinger, *Lys* og *Græs*, en naturforbundethet og en åpenhet. Noe hun først forløser kunstnerisk og originalt med senere verker, som *det* og *Sommerfugledalen* (Handsten, 2007, s.106).

Også i Danmark ble det reist spørsmål om dikterens posisjon i samfunnet. I 1976 skrev Per Højholt diktet *Kunstneren samfundets samvittighed*. I diktet fraskrev han seg, som kunstner, politiske forpliktelser. Han gjorde et poeng ut av å skille kunstneren og samfunnsborgeren (politikeren). I 1969, utga Christensen *det*. Med samlingen samlet hun 60-tallets dikteriske erfaringer, og kombinerte de med nye antipsykiatriske teorier, eksistensielle angst-temaer og ungdomsopprørets forestillinger om en annen verden her og nå (Handsten, 2007, s.218). I *Dansk litteraturhistorie 8* skrives det også at *det* forbant skrifttenkningen med politiske tendenser innenfor det nyvenstre, på en måte som ga gjenlyd i samtiden og i 70-tallets avantgarde-litteratur (Andersen, 1985, s.473). Både Christensen og hennes generasjon, hadde en oppfatning, om at det skulle være mulig å skrive det politiske inn i en språkbevisst diktning.

Når det er snakk om den språkbevisste diktning, kan man også nevne Christensens roman *Azorno* utgitt i 1967. Både *Azorno* og *det* behandler oppløsning av individoppfattelsen, noe som også kjennetegner denne generasjonen (Andersen, 1985, s.474). Det fremstår tydelig, at *det* er Christensen-verket med hovedfokus i dansk litteraturhistorie, da det blir omtalt som et «ubestrideligt storværk», og «epokegjørende diktsamling» (Andersen, 1985, s.474) (Handsten, 2007, s.218). Selv om *det* ikke er tekstens hovedfokus, er det i problemformuleringens anliggende en viktighet. Diktsamlingen er en form for gjennombrudd i resepsjonen, som markerer et skille i Christensens diktning. Hans Jørgen Nielsen omtalte verket som en «ordkatedral», hvor det i beskrivelsen ligger dyptgående refleksjoner (Andersen, 1985, s.478, og Handsten, 2007, s.219). Ordet viser til den religiøse dimensjon ved samlingen, både fysisk i verkets størrelse og struktur, og billedlig i verkets innhold. Verket er komponert med en prolog, epilog og en tre-fløyet hoveddel, som igjen er delt opp i åtte ganger åtte deler. «Prologos», for eksempel, gir både en sekularisert verdens genesis, og et apokalyptisk perspektiv (Andersen, 1985, s.476, og Handsten, 2007, s.219). Det kan argumenteres med at spillet mellom struktur og innholdet muliggjør det overskridende i diktenes innhold.

Ett sitat som vekker oppmerksomhet med tanke på problemformuleringen er: «En bindende tilfældighed sætter det hele i gang, og så kører det af sted efter et system, der inneholder sin egen afvikling og indebyggende entropi [...]» (Handsten, 2007, s.220). For hvis man skal se på Christensens forfatterskap kronologisk, kan man kanskje anta at de foregående diktsamlinger rommer en (blind) søken etter denne bindende tilfeldighet. Eller man kan stille

seg spørsmålet om det, her, er ment som at tilfeldigheten er mer eller mindre pekt ut på forhånd. At systemene vil være en utløsende faktor for diktene.

Videre skrives det at *det* inneholder en systemkritikk, av både det kapitalistiske samfunn og verkets egne kunstneriske prinsipper. Å skrive noe er det samme som å dekke over noe annet, og Christensen forsøker å holde dette forholdet i sjakk ved å etablere og anvende systemer. Christensen søker etter et åpent system som ikke lukker for noe annet. Dette kan man se, ved for eksempel anvendelsen av Fibonacci-tallrekken³ i *Alfabet*, der systemet i prinsippet er uendelig, og demonstrerer en antihierarkisk og antiautoritær måte å anskue verden på (Handsten, 2007, s.220). Systemenes tilstedeværelse i Christensens diktning strekker seg ut over det rent skrivepraktiske. Ved å se på hvilken poetikk poesien skriver seg ut i fra, kan vi kanskje trekke slutninger i en komparativ lesning av *Lys*, *Græs*, og Christensens senere forfatterskap.

Effekten i Christensens dikt kan også anskueliggjøres gjennom dialektikken som kommer til syne, mellom det skapte og det skapende. Eksempelet i *Dansk litteraturs historie* kommer fra *det*:

Et samfund kan være så stenet
At alt er en eneste blok
Og indbyggermassen så benet
At livet er gået i chok

Og hjertet er helt i skygge
Og hjertet er næsten hørt op
Til nogen begynder at bygge
En by der er blød som en krop
(Handsten, 2007, s. 220)

Dette diktet består av en tradisjonell rimende og billedspråklig lyrikk, som ofte står side om side med vers av en annen skrifttematisk karakter; «Det er alt sammen noget jeg har lånt fra verden/Jeg bruger det som det passer mig». Christensens poesi inneholder gitte verdier, tross alle attityderelativistiske anslag (Handsten, 2007, s.221). Ved å reflektere over diktets interne bevegelser, plasseres diktet i en posisjon som samtidig er i og utenfor verden.

Det er verdt å påpeke at Christensen sjeldent fremstår utopisk belærende. I et forsøk på å nyansere, introduseres ofte døden og angsten i diktningen. Det nevnes i *Dansk litteraturs historie* at det skrivende jegs lidenskap, i *Lys*, er «at vågne», og at det i *det* både er å våkne, men også «at gå videre» (Handsten, 2007, s.221). Det hele begynner i angsten, og i *Lys* og

³ Tallrekken er definert rekursivt, ved at hvert ledd er lik summen av de to foregående; 1, 2, 3, 5, 8 [...].

Græs, finner man temaer som var typisk for 60-tallets modernistiske tema; adskillelse, fremmedgjørelse, isolasjon og eksistensiell angst. Christensen tar derimot en slags avstand til det utpreget nihilistiske, ved å la en grad av håp og lys skinne gjennom. Dette er symbolisert ved de felles naturgrunnlag som både gresset og lyset er.

Samtidig som fremmedgjørelse og isolasjon er tema, forsøker Christensen å beskrive vanskelighetene ved å komme i kontakt med seg selv og andre mennesker. «Dikt er kommunikasjon, og selv om språket er korrumpert av makten og den alminnelige nedslitning, så lever drømmen om å skape et kunstnerisk «parallellspråk», som kan sette verden i bevegelse.» (Handsten, 2007, s.221). Ambisjonen er å omslutes av angsten i menneskelige forhold, og å vise til en vei «ut». *Lys* gestalter også en kvinnelig posisjon, som står mot aggressive og hardtslående mannlige kolleger, som Klaus Rifbjerg, Jess Ørnsbo og Ivan Malinowski. Christensen sammenlignes med Cecil Bødker, og tilbake i tid Edith Södergran. Denne kvinneligheten, sammen med naturgrunnlaget, er spesielt for de to første samlingene (Handsten, 2007, s.222). Fra og med *det*, føres dette over til menneskets hender, i kraft av at det er i mennesket at naturen våkner til bevissthet om seg selv. Det er mulig snakk om en videreutvikling, både tematisk og formmessig.

Etter *det* skrev Christensen den «mindre pretensiøse» samlingen *Brev i April (1979)*, som fungerer som en opptakt til *Alfabet (1981)*. *Alfabet* er skrevet etter et særegent system. Fibonacci-tallsystemet, med sin eksponentielle vekst, er i begynnelsen en stødig ramme, som senere vokser seg ut i det uoverskuelige (Handsten, 2007, s.222-223). Systemet holder ordenes tilfeldige frivolitet i sjakk med dets naturlige orden, til det mister oversikten. Slik mimes menneskesinnets natur, hang til meningssøkende og bevissthetens avgrensninger.

Christensen omtales som systemdikter, men skiller seg også fra begrepet. Hun ser på språket som en organisk størrelse. Dette kommer frem i hennes essaysamlinger *Hemmelighetstilstanden (2000)* og *Del af labyrinten (1982)*. Christensen skriver at naturen er en vesentlig del av mennesket. Mennesket eksisterer i naturen og har naturen i seg. Selv om Christensen har røtter i romantikken, legger hun ned en bevisst avstand til romantikk og organismetenkning. Hun noterer tilværelsens fragmentariske karakter, men forsøker også, gjennom poesien og i visjonen, å overskride dette. Christensen systemer er hentet fra naturen, og markerer en korrespondanse mellom begrep og fenomen. På den andre siden ser samtidige systemdiktere som Per Højholt og Hans-Jørgen Nielsen en adskillelse her. Højholt eller Nielsen kan skape sammenhenger eller friksjon mellom «hva som helst», fordi de mener at alt består av samme verdi (Handsten, 2007, s.224-225). Christensen ser på forholdene mellom de biologiske og kosmiske bestanddeler som allerede tilstede og gjenstander for utforskning. Mennesket,

språket og verden er en del av disse mønstrene, og systemene søker etter å påpeke en helhetsforestilling som anerkjenner dette. I forholdene mellom dem og i deres iboende verdi. Ikke som noe på forhånd tomt og meningsløst, lik som Nielsen eller Højholt ville argumentert for.

Modernismen eller modernismebegrepet er vanskelig å definere. I Danmark er det ofte snakk om «modernismens tre faser», hvori Christensen blir plassert i «den tredje fase». Dette innebærer en samtidsbetiget forflytning av fokus, i individets forhold til bevegelsene i samfunnet og seg selv. Christensens poesi rommer alt fra formeksperiment, til sentrallyriske elementer. Litt flåsete sies det at sentrallyrikken beskjeftiger seg med «havet, døden og kjærligheten». Disse store tema, som ofte innebærer en del klisjeer og tilkortkommenhet. Lik som introduksjonen og lesningen av diktet «Hvis jeg står», viste, er det ikke nødvendigvis slik at alle fordommer mot sentrallyriske virkemidler stemmer.

1.4 Oppgavens struktur

Oppgaven er delt inn i to hoveddeler; «Lesninger av *Lys* og *Græs*» og «Lesninger av Christensens poetikk», hvor begge delene består av to hovedkapitler; «Lesning av *Lys*» og «Lesning av *Græs*», og «Christensens poetikk i essaysamlingene» og «Christensens poetikk i *Lys* og *Græs*».

I «Lesninger av *Lys* og *Græs*» vil jeg først presentere en lesning *Lys*, som omfatter samlingens narrativ, tematikk, kobling til sentrallyrikken i form og tema, og de intertekstuelle forhold. Deretter vil jeg presentere en lesning av *Græs*, som først redegjør for forholdet mellom de to samlingene, før den går gjennom samlingen på samme måte som med *Lys*; gjennom samlingens narrativ, tematikk og form, litteraturhistorisk kontekst og de intertekstuelle forhold.

Denne oppgaven vil forfølge en lesning av et språk og et narrativ, i *Lys* og *Græs*, preget av by og natur. På grunn av dette vil jeg se på hvordan Christensen forholder seg til disse størrelsene. Henholdsvis naturen og den menneskeskapt kulturen. I «Christensens poetikk» vil jeg først gjøre en lesning av hvordan dette oversettes fra poesien til essayene. Her vil jeg foreslå en lesning som utpeker de viktigste bestanddeler i Christensens litteratur, gjennom kapittelet; «Forholdet mellom mennesket, verden og språket er grunnpilaren i Christensens litteratur». Deretter, i kapittelet «Poesiens, språkets og forfatterens rolle defineres ut i fra Christensens syn på naturen, kulturen og språket», vil jeg gå nærmere inn på Christensens forhold til språket. Både «naturens» og «menneskets» språk - og om det finnes et skille i det hele tatt. Hvordan oppfører språket seg når mennesket skaper kunst? På bakgrunn av dette vil jeg se om

Christensen har en oppfatning av hva som er «god» eller «riktig» poesi. Og om Christensen ser en hensikt med poesien. Altså, fordi Christensen knytter det å være forfatter sammen med å være et menneske, ønsker jeg å belyse hvordan denne oppfatningen overføres i en poetikk. Med dette følger også den naturlige tanke om forfatterens rolle i samfunnet, som Christensen også har uttalt seg om. Kapitlene vil fungere som en redegjørelse av min måte å lese Christensens essays på.

Fordi Christensen også er omtalt som systemdikter, vil jeg, gjennom kapitlet «Systemenes rolle i Christensens poetikk», se på hvordan hun selv definerer poesien i forhold til systemene, og hva hun mener systemene er. Igjen vil dette følge en undersøkelse av naturens systemer mot de menneskelige systemer. Og spørsmålet om systemenes rolle i litteraturen og Christensens forfatterskap. Til slutt vil disse lesningene se på hvordan *Lys* og *Græs* endelig står i Christensens forfatterskap.

2 Lesninger av *Lys* og *Græs*

2.1.1 En lysning i språket

I lesningen av Christensens debutsamling *Lys* vil jeg presentere en oversikt over samlingen gjennom fire kapitler. Slik jeg leser samlingen finnes det en overordnet naturtematikk, som vil være gjenstand for det første kapittelets lesning. Formuleringenes ankerpunkt i naturbildene vil utforske et forhold mellom by og natur, og mellom ett jeg og verden rundt. Altså fasiliteter naturtematikken en lesning som spenner over flere typer tematikk, som vil utforskes i andre kapitler. Naturen har vært et sentralt tema i diktning, så lenge diktning har eksistert. I tredje kapittel vil jeg se på de sentrallyriske elementene i *Lys*. Som med metaforikk og tematikk vil en diktform også forholde seg til en historikk. Jeg vil se på forholdet Christensens diktning har til modernismen og sentrallyrikken. Siste underkapittel vil følge tanken om påvirkning og forhold. *Lys* er, som enhver tekst, preget av intertekstualitet, og også uttalt kunstnerisk påvirkning fra en rekke kilder. Ikke bare en påvirkning fra epoker og forfattere, men også kunst, i hovedsak malerier.

Fordi diktene er presentert i en samling er det hensiktsmessig å se på diktene i forhold til hverandre sekvensielt, slik de er trykt. På denne måten legges det ned premisser for samlingen, og for at et narrativ kan springe ut av samlingen. Dikt kan forekomme som langdikt samlet under én tittel, hvor forholdet mellom delene i diktet er tilsynelatende mer forsettlig. I en samling er diktene satt opp mot hverandre på adskilte sider, og ofte som i *Lys*, med egne titler. Dette gjør at diktene også skal kunne oppfattes som individuelle posisjoner i den verden som skapes under tittelen på samlingen.⁴

Som Christensen selv har uttalt, har hun en affinitet til den romantiske dikteren Novalis. Romantikken er en vanskelig periode å plassere, men tar man utgangspunkt i Novalis, kan man snakke om den tidligtske romantikken fra slutten av 1700-tallet til begynnelsen av 1800-tallet. Novalis uttrykket et ønske, i tråd med sin samtid, om å skape en type universalpoesi. Det eneste adekvate estetiske uttrykket, for Novalis, var en aldri avsluttet roman. Lik som Goethes begrep om Weltliteratur (verdenslitteratur), skulle litteraturen stadig vokse utover. Dette kan også sees på som en poetikk som forener ordene, og filosofi og vitenskap. Formmessig gjenspeiles dette i *Hymnen an die Nacht* (1800), som består av seks sekvenser, skrevet i rytmisk prosa, som

⁴ Det første opplaget av diktsamlingen mangler tittel på omtrent halvparten av diktene. Dette synliggjør en glidende overgang mellom diktene (Holk m.fl., 1983, s.17). Jeg er ikke i besittelse av denne utgaven. Jeg vil altså se bort i fra en rent edisjonsfilologisk undersøkelse, uansett hvor interessant det måtte være – da det i skrivende stund har vært problematisk å anskaffe de forskjellige opplagene.

skildrer Novalis' egen opplevelse av kjærlighet og død (Haarberg m.fl., 2007, s.354-355). Christensen siterer ofte Novalis i sine essays, og det er ikke vanskelig å skjønne hvordan denne formen for poetikk har påvirket henne.

2.1.2 Hvordan naturen etableres i *Lys*

Først og fremst er *Lys* en samling dikt. Enkeltdiktene i samlingen har også egne titler. Diktene er dermed avgrenset av tittelen på samlingen, men også sine egne titler. Gjennom titlene foregår en avgrensning, både av verket som samling, og diktene som enkeltelementer i denne samlingen. Likevel er diktene plassert etter hverandre, og inneholder dermed mulige former for narrativ. Denne strukturen gjør at hvert dikt kan leses som en del av helheten, men at de også inneholder potensialet til å peke fremover eller bakover, både temporalt og spatielt. De kan eksistere forut for, etter, eller ved siden av hverandre. Dette gjør at diktsamlingen er preget av en anakroni. Samlingen i sin form inviterer til å bli lest suksessivt. Men i kraft av at det er en samling, er det noe som motarbeider suksessjonen. Samlingen står klar for narrativ bearbeidelse, men er også tydelig på at dette ikke nødvendigvis er et presserende formål. Diktene inneholder ikke klare narrative strukturer, hvor jeg-et beveger seg mot et uttalt mål. Jeg-ets motivasjon for skriften er indirekte uttalt gjennom observasjonene. Det er ingen som proklamerer en reise eller en historie i denne diktsamlingen. Dette forholdet åpner for at lesninger av et narrativ vil kunne falle på forskjellige måter. I dette kapittelet vil jeg forsøke å presentere en lesning av samlingen som en konkret bevegelse fra by til natur. En bevegelse som foregår ved siden av, eller i, en jeg-fortellers erkjennelser om menneskets hensikt med, og evne til, språk.

«Lys» kan vise til flere ting, både bokstavelig og billedlig. Bokstavelig talt er lys det som tillater oss å se. Elektromagnetiske stråler som reflekterer omgivelsene rundt oss, til øynene og hjernen. Lys må være til stede for at man skal kunne se. Og i den forlengelse blir det brukt som motsetningen av mørke. Vi skal ikke gå inn på denne dikotomien, mye fordi Christensen selv ikke liker motsetningen (Holk m.fl., 1983, s.218). Likevel videreføres dette inn i metaforjeringen av lys. Ifølge mosebøkene skapte Gud lyset, og så at det var godt, og skilte det fra mørket. Solens lys er livgivende og essensielt for at liv skal bli til, vokse og fortsette. Man kan også snakke om lyse farger, eller lyse toner. Dette kan medbringe assosiasjoner med positive fortegn, som glede og lekenhet. Samtidig kan man snakke om opplysning. Opplysning kan bety å avdekke noe skjult eller gjøre noe lettere å se. For eksempel i form av en opplyst vei eller et opplyst rom. En lommelykt som lyser inn i en kjellerbod på leting etter en bestemt gjenstand. Eller man kan snakke om opplysning av sinnet, som i opplysningstiden tanker om

utviklingen av menneskets viten. Tittelen på diktsamlingen har altså flere virkninger, hvorpå de fleste leder mot et inntrykk av at samlingen skal handle om noe positivt.

Samlingens første dikt «Hvis jeg står» introduserer ett dikt-jeg allerede i tittelen og i første vers.

Hvis jeg står

Hvis jeg står
alene i sneen
blir det klart
at jeg er et ur

hvordan skulle evighet
ellers finde rundt
(SD, s.13)

Det øyeblikkelige inntrykket er at dette skal handle om ett jeg, jeg-ets tanker og jeg-ets tiltenkte posisjon. Det er ikke uttalt hvor jeg-et befinner seg fysisk. Dette gjør at leserens fokus rettes mot det introspektive. Likevel peker ordet «ur» mot at dette utspiller seg det urbane menneskets samfunn. Jeg-et befinner seg i snø, ett sted i en menneskelighet, og funderer over evigheten. Diktet utspiller seg i en hypotetisk refleksjon anført av dette «hvis». Det forekommer en tvil i jeg-et, gjennom premissene for refleksjonens tilblivelse. Diktets konkrete begivenheter foregår kun i jeg-ets bevissthet. Hadde man tatt et bilde av jeg-et i øyeblikket diktet ble til, kunne det hendt at motivet ikke hadde inneholdt snø eller ur.

Christensen beskriver i et intervju gjort av Jan Kjærstad i *Vinduet* (nr. 1, 1986), at dette diktet er «skrevet over et bilde av Chagall der en bestefarsklokke står i snøen, og hvor man kan skimte et ansikt inne i urskiven. Og en blå russisk vinternatt rundt» (Kjærstad, 1986, s.4). Ut i fra dette kan man lese en refleksjon over jeg-ets forhold til tid, natur og teknologi. Uret er den menneskelige måte å forholde seg til den naturgitte tidens løp. For å gjøre tiden som konsept håndterbar, har mennesket skapt sekunder, minutter og timer. Tiden som går blir også fremvist av snøen, sesongenes bevegelse. Disse er ikke i overensstemmelse, så lenge uret eksisterer. At jeg-et står alene i snøen, og eventuelt blir et ur, fordrer altså en bevegelse av jeg-ets følelse av tid. Jeg-et forholder seg til naturen i en menneskelig forstand. Jeg-et beveger seg i refleksjonen ut i snøen, og mot naturens forstand. Når det er sagt, forekommer snø også inne i byer, så denne bevegelsen er ikke fullført. Altså, kan jeg-et fortsatt være inne i «byen». Ordene i diktet er adskilt, og plassert som mindre nyanserte enheter i forhold til hverandre. De foregår på et hypotetisk nivå. Derfor fremstår åpningsdiktet som hentydning til en bevegelse, eller en bevegelse som opptar jeg-et.

At det blir «klart at jeg blir et ur», er altså kun gjeldende eller mulig, om jeg-et står alene i snøen. Jeg-et opplever og sanser en ensomhet. Denne ensomheten kan leses som en katalysator for diktsamlingens utmeisling av bevegelsen fra by til natur. Både den konkrete ensomheten og spørsmålet om «hvordan evighet ellers skulle finne rundt», igangsetter en kognitiv bevegelse, og en bevegelse i refleksjonen over jeg-ets fysiske tilstedevær. Dette er ikke en utpreget konkret bevegelse, men heller et sprang gjennom skriften. At jeg-et faktisk beveger sin fysiske kropp, er ikke nødvendigvis hva diktene rører ved.

Samlingens andre dikt er «Læner mig ømt mod natten»:

Læner mig ømt mod natten

Læner mig ømt mod natten,
ved hjælp af et rustent gelænder,
finder jeg frem til min kind of skulder,
finder jeg frem til min ømhed:
jern og kød.

Resten er faner
tyst blafrende, spørgende ude og inde,
i nattens rum, i sindets rum:

død?

lægger min hånd over nattens
skælvende ansigt,
piller lidt rust af min kind.
(SD, s.14)

Her forekommer sidestillingen av lys og natt/mørke. Likevel er ikke natten utelukkende mørk, ei heller en motsetning av lyset. For jeg-et lener seg ømt, som for å søke støtte på en varsom måte, heller enn å angripe eller motsette seg det. Natten og det rustne gelenderet glir over i hverandre, og fremstår som ett. Gelenderet er en menneskeskapt konstruksjon som forekommer i byer. Det er et hjelperedskap som tjener til å støtte og å avgrense. At gelenderet er rustent, kan leses som at jeg-et oppfatter et forfall i byens strukturer. Der det før var å finne noe sterkt og støttende, er det en usikkerhet. Og det som en gang var avgrensende, er i ferd med å forsvinne. Jeg-et ser blafrende faner, legger sin hånd over nattens skjelvende ansikt, og piller rust av sitt kinn. I denne bevegelsen legger jeg-et hånden over nattens ansikt, samtidig som at jeg-ets ansikt glir inn i natten, og gjør seg av med restene av hva gelenderet, natten og byen står for.

Det er også et spørsmål om død i «Læner mig ømt mod natten». Spørsmålet forfølges videre i neste dikt «Hvad er min døde sprukne krop?», hvor man kan lese døden som en instans i jeg-ets bevegelse.

Hvad er min døde sprukne krop?

Hvad er min døde sprukne krop?
Myer i sne har intet at gøre.
Nej digt digt digt er min krop.
Jeg skriver det her: hvad er min krop?
Og myrerne flytter mig planløst,
bort, ord efter ord, bort.
(SD, s.15)

Her stiller jeg-et spørsmål om sin verdslige kropp. I diktets første vers er kroppen død og sprukken, likevel med en bevissthet. Denne bevisstheten er som flyttet ut av kroppen. Dette kan minne om representasjonen man kjenner fra filmscener fra en operasjonssal, hvor «sjelen» forlater kroppen, henger over den, og observerer den på operasjonsbordet.

Derfra ser jeg-et maur i snøen, og bemerker at de ikke har noe der å gjøre. Hva dette gjør, er å plassere jeg-ets kropp i snøen. Det introduserer også forholdene i jeg-ets oppfatning av realitet og omgivelse. I første dikt fremstilte jeg-et en hypotetisk refleksjon, og i andre dikt befinner det seg fysisk i omgivelsene. I dette diktet befinner jeg-et seg både utenfor og inne i diktet samtidig. Kanskje kan man trekke linjer tilbake til «Hvis jeg står», hvor jeg-et nå befinner seg alene i snøen og dermed omgjøres til et ur. For i neste vers skriver jeg-et; «Nej, digt digt digt er min krop. Jeg skriver det her: hvad er min krop?», og gjør kroppen levende, både ved å være den som skriver det, og ved å utelate «døde sprukne» når spørsmålet omformuleres. Altså forekommer en metaforisk død når «maurene flytter meg planløst bort, ord etter ord». Det er som om den fysiske kroppen er blitt igjen i snøen, og maurene beveger på en skreven og dermed abstrakt kropp.

Bildet av maurene i snøen kan også ligne bokstaver som beveger seg over en hvit/blank bokside. Boksiden er altså boksiden dette diktet står på, men også alle andre boksider. I denne samlingen og i andre samlinger. Det peker utover på en litterær, og da kanskje særlig, skrifttematisk tilnærming. Kroppen som oppstår fraktes planløst ut i landskapet som finnes utenfor jeg-et. Dette eksemplifiseres også rytmisk, med gjentakelsene av «ord» og «bort». Diktet fester jeg-et i den fysiske verden, og på samme tid kobler den sammen med jeg-ets indre verden. Kropp og natur flyter over i hverandre, og beveger seg i en søken. Kanskje etter en kropp som føles som menneskelig, eller etter et sted som ikke føles ensomt. Ensomheten er i snøen, i døden, og i språkløsheten. Slik det fremstår er det dette «problemet» jeg-et står overfor, og det jeg-et ville måtte forholde seg til gjennom samlingen.

Videre «i bjergenes vilde ensomhed/trækker jeg grannåletæppet/hen over mig», som en vedkjennelse av forholdene jeg-et har utløst (SD, s.16). Mørket tviler ikke på grensen, og «knuger med strittende nåle/det ukende i mig/åbner åbner». Mørket er fortsatt utenfor jeg-et,

men møtet i naturens omgivelser åpner noe i jeg-et. Dette «noe» er kanskje erkjennelsen om at det er her, i naturen, at jeg-et skal finne en mening eller det det søker etter. Håpefullheten i akkurat dette finner man når jeg-et snart skriver; sørg ikke over meg (den dødende/døde), mitt dikt har forlatt den utpekte maurveien. Gjennom diktet søker jeg-et en vei utenom døden.

For det er i naturen at jeg-et skal innse sine egne forhold. Diktene videre, anvender naturobjektene for å legge frem disse forholdene. For eksempel; vannskorpen skjærer seg selv med is (SD, s.17), vinteren venter seg meget i år (SD, s.19), bregnen funderer på mørke (SD, s.20). Likevel er det ikke kun naturen som «snakker». Diktene inneholder også jeg-ets refleksjoner, og skyter inn; under huden verger et hjerte seg (SD, s.17), min store angst som jeg kommer (SD, s.19), Du er på vei (SD, s.21). Jeg-et er også mer fremtredende, som i «Rejseplan», hvor jeg-et konkret spør «hvor var vi hen i fjor?» (SD, s.22). Gjennom å personifisere naturen, gir diktsamlingen ett inntrykk av en posisjonering av mennesket som en del av naturen. Man kan derfor si at jeg-et har beveget seg bort fra byen, på bakgrunn av at det i hovedsak er naturbildene som får plass, selv om jeg-ets refleksjoner fortsatt bærer relikvier av en by, mennesket og et samfunn.

Denne strukturen, hvor både jeg-ets erfaringer av by og menneske, og naturen kolliderer, munner ut i en form for erkjennelse. Jeg-et befinner seg ikke utelukkende konkret i naturen gjennom diktene. Likevel kan man anta, at de første diktene legger ned premissene for at jeg-et befinner seg i et naturlandskap. Altså, at de diktene som ikke inneholder natur, er styrt inn i tankerekker som heller er tilbakevendende enn de er faktisk nåtidige. For eksempel som i «Mani» (SD, s.28), hvor jeg-et «Går og går/langs dette rækværk/en balkon i rummet/uden hus og ingen have», hvor elementene av by fremstår drømmeaktige. Og det også skrives, «Der er dødens land». Når jeg-et beveger seg gjennom byen er observasjonene preget av åpningsdiktens hypotetiske og konkrete forhold. I et spørsmål om hva jeg-et blir til, i kollisjonen av natur, by og menneske, utspiller det seg med negative fortegn som «dødens land». Byens forfall, for jeg-et, utsies som en marerittaktig fremtoning av fortiden.

På vei til denne erkjennelsen forekommer også drypp av refleksjoner hos jeg-et. For eksempel: «Jeg har alltid troet at virkeligheden/var noget man blev/når man blev voksen» (SD, s.29).

Denne form for aforistiske linjer står nesten naivt i sammenheng med den helhetlige tematikken. Jeg-et skriver frem, og vektlegger et ønske om å bli «virkeligheten». Det at begrepet virkeligheten, er noe man kan bli, er mer uklart enn definerende. Å si «når man blir voksen», er en måte å se menneskets livsløp som barn ofte tar til. Eller som man tenker, før man når et begrep om de relative aspektene ved å «vokse opp», sammenlignet med den fysiske

veksten et menneske kan defineres etter. Det ligger også noe i tidsskiftet gjennom strofen. Jeg-et sier at det alltid har trodd, noe som plasserer utsagnet som gjeldende for både fortid, nåtid og kanskje fremtid. Samtidig er andre og tredje vers i preteritum. Det skrives fra et sted som ser tilbake: Jeg-et trodde at man *ble* virkeligheten, når man *ble* voksen. Den barnlige naiviteten besitter fortsatt utsagnet, selv om jeg-et gjør det klart at dette er en refleksjon under stadig re-evaluering, til tross for det fremtredende «alltid». Dette former seg mer som et ledd i en større innsikt. Heller som et skritt i en retning, enn en endelig destinasjon. På ett tidspunkt vil jeg-et erkjenne kroppens egenskap til å bearbeide den «sannhet» som kommer til uttrykk gjennom naturens bevegelser og væren. I diktet «Det springende punkt» (SD, s.36) utfolder dette seg ved at jeg-et forholder seg rolig på stranden og fryser, dog med spørsmål om «hvem kan springe over», og om «ordene som likevel låner deg øyne og ører til å se med klarhet». Hvorpå jeg-et til slutt bemerker: «Jeg er det avgjørende punkt».

Gjennom arbeidet hvor jeg-et i møtet med naturen reflekterer over tilstanden menneske, anvendes naturbilder i et dynamisk og premissfestet forhold til «bybildene». I samlingens titteldikt, «Lys» (SD, s.54-58), fremvises dette ved at naturlandskapet innehar både naturen og menneskets temperament. L-I⁵ åpner med at jeg-et atter gjenkjenner en lysning i språket. Igjen er det en betinget gjenkjenning. Det ligger en dobbelthet i at det atter (gjen)kjennes lukkede ord. Jeg-ets forhold til språket og ordene er dynamisk. De åpnes og lukkes, gjenkjennes og «glemmes». På grunn av linjeskiftet; «en lysning i sproget/de lukkede ord», kan det leses som at det er de lukkede ord som er den gjenkjente lysningen i språket. Neste vers tilegner disse lukkede ordene egenskapen at «de er til for å elskes og gjentas inn til det enkle». Dette setter den håpefulle tonen i forholdet jeg-et har med ordene. Liketil introduseres en svane som folder seg om et egg. Koblingen mellom ordene og svanen forsterkes ved at svanens handling blir uttalt som et «ekko av skapelse i oss». Ordene kommer innenfra, lik som svanen folder seg om sin egen skapelse.

De gjennomgående symbolene i diktsuiten er svanen, lyset og solen. De forholder seg til, og spiller på, hverandre og følelser som avsidighet, nøkternhet, innsikt, gjenkjennelse. I tillegg er døden og livet stilt opp mot hverandre. Én lesning er at lyset, gjennom ordet, for mennesket omdannes til et verktøy for å behandle døden og forståelsen av det ukjente; lyset har gitt oss sterkere vinger enn solens i rommet til dette å dø (L-III). Jeg-et og vi-et må gjenkjenne og behandle språket. Kanskje født ut av håp og kjærlighet for å nærme seg denne begynnelsen av et barn. Barnet, svanen og lyset er ord som bringer konnotasjoner som uskyld og håp.

⁵ Jeg referer til de forskjellige del-diktene med L og sine respektive tall.

I denne lesningen finner man et jeg som beveger seg fra en tilstand (i en by) inn i et naturlandskap, og som befester spørsmålet om sitt eget forhold til evighet, død og liv i møtet med naturen. Jeg-et reflekterer over kroppens fysiske begrensninger og språkets oppstandelse og geskjeft. Naturens iboende likegyldighet manifesteres som en ensomhet i jeg-et. Gjennom møtet med mørket og naturens uanfektete fremtoning, er jeg-et nødt til å forholde seg til forestillinger, minner og drømmer, for å i det hele tatt skape en overbevisning for seg selv om eksistens. Jeg-et finner seg selv i naturens bestanddeler, og sidestiller det med den forutsatte «by-erfaring». Jeg-et innser på det grunnlaget, sammenhengene i sin egen refleksjonsevne. Menneskeligheten ligger i naturligheten, og gjennom denne innsikten finner ett uttrykk; Jeg åpner min kærligheds vindue/og indånder lugten af jord/som er os forgængeligt håb/Vi alligevel håber (SD, s.62).

2.1.3 Tematikk i *Lys*

Jeg har nå sett på hvordan relasjonen mellom bylandskap og natur underbygger og rammer inn samlingens narrativ. Som jeg har lagt frem, foregår det en bevegelse fra by til natur. Det er ikke nødvendigvis en fysisk reise, selv om diktene også peker mot dette. Hensikten med bevegelsen er både for leser og forfatter, å ankre den tematiske dialog i et hensiktsmessig punkt. Videre vil det være naturlig å se på hvordan dette påvirker lesningen av diktenes tematikk. Tar man utgangspunkt i at det første diktet er en leseranvisning, som gir indikasjoner om at dette er en diktsamling om ett jeg som beveger seg ut i naturen, kan man også lese inn tematiske problemformuleringer som: Hva er natur, menneske, verden? og, hva er «jeg» i dette forholdet? Samtidig foregår spørsmålene i en refleksjon rundt de konkrete ting og deres forhold, og særlig ordene og språket.

Jeg-et, og jeg-ets bevegelse, etableres i de første diktene. Diktene stiller spørsmål om evighet, kropp, og ord. Ordenes og diktenes fremtoning er essensiell, slik vi så i «Hva er min døde sprukne krop?». Jeg-ets egne premiss, om at ordene er redskap for utforskning, følger lesningen av samlingen. Altså er det ikke urimelig å se på hvert dikt som jeg-ets forsøk i og med ord. Dette gjør at dikt som ikke eksplisitt inneholder ordene «ord» eller «dikt», også omhandler jeg-ets søken (i og med ord). Enten om det er en søken i meningen med naturelementene, eller en søken i ordenes betydning. Alt ettersom, sammenfaller disse tingene, og blir et samlet objekt for både leseren og jeg-et. Dette er et viktig punkt fordi «ord», «dikt» og «språk» ikke nevnes mer enn i seks dikt.⁶ Jeg-et anvender et naturbundet språk for å

⁶ «Hvad er min døde sprukne krop?», «I bjergenes vilde ensomhed», «En indre mumlen», «Det springende punkt», «Lys», «Efter den første morgen».

kommunisere dette. Man finner en metaforisk omskriving av naturen, som bygger opp under jeg-ets refleksjoner. For eksempel maurene i «Hvad er min døde sprukne krop?», som blir ord eller bokstaver. Og i tur, snøen som blir arket. At man leser tematikken ord/dikt/språk inn i samlingen beror på premissene satt av diktene selv.

Likevel er denne språktematikken som uten kjøtt på skjelettet, om man ikke utpensler landskapet den utfolder seg i. Fordi språket og naturen henger sammen, vil også ambivalensen fra jeg-et overføres i lesningen. Når jeg-et har tatt avgjørelse om seg selv gjennom de første diktene, vil den videre «veien» være preget av ustø skritt.

Gjennom observasjoner av, og refleksjoner rundt naturen tegnes ett bilde av denne veien opp. Slik som «Hvis jeg står» åpner opp for spørsmålet om evighet, og markeres ved klokken og årstidene. Dette blir ikke et spørsmål, men en betingelse for eksistens. At verden går videre er bare en faktor som jeg-et må forholde seg til. «Min time er rusten» (SD, s.16), men «Alt skal blive ét blive ét i år» (SD, s.18), og «fryser du fast mit liv: da er jeg en grib af vinger og is og hakker min lever mit levende liv evighedsvågent» (SD, s.19). Jeg-et akter å befri seg fra en stillstand. Denne fysiske forfrysningen, eller rustingen, kan sees på som en resignasjon jeg-et ikke vedkjenner seg. Derav kampen for å benevne sin egen eksistens i forholdet til naturen. Naturen fremstilles altså i begynnelsen av samlingen som noe som står i fare for å sluke jeg-et.

I møtet med menneskets introspektive refleks fremstilles en form for resignasjon i jeg-et. Jeg-et føler en motstand i byen eller samfunnet, eller den menneskelige konstruksjon av jeg-et. «Badet»:

Badet

Mine øjne strejfer
spørgende
det nøgne
Spejlet siler
nedad
fra mine fødder
ned
i den rustne rist
(SD, s.24)

Her streifer jeg-ets øyne, spørrende, det nakne. Det nakne kan være kroppen, som objekt. I overført betydning kan det være noe blottlagt eller avdekket. De streifende øyne kan leses som en usikkerhet, eller at handlingen og møtet med objektet (den nakne kroppen), er ubehagelig. Eller det kan leses som en likegyldighet. Uavhengig av blikket, siler speilet ned i den rustne risten. Jeg-et ser seg selv i speilet, og når speilet forsvinner ned i risten, forsvinner muligheten

for jeg-et til å fortsette å se seg selv. Diktets handling fremstår hallusinatorisk. Handlingen foregår hverken i by, eller i natur, selv om baderommet er noe som tilhører sivilisasjonen. «Badet» er begynnelsen på en utvikling i jeg-ets refleksjoner, rundt det å miste muligheten til å se seg selv. I «Mændenes stemmer», gjenopptar jeg-et den samme ufravikelige posisjonen:

(...)
nøgen urørlig
uden andet spejl
end luftens fingre
hengiven fra tanke til tanke
uden andet vemod
end bladenes raslen
(...)
(SD, s.40)

I dette diktet er jeg-et en karyatide, som hører mennenes stemmer i mørket, solen og i parken. En statue, som ikke kan annet enn å kjenne naturen rundt seg. Her går det også an å nevne en kjønnsrollekritisk lesning. At jeg-et antas en ikke-mannlig posisjon, gjør at jeg-et ytterligere føler en avstand til disse mannsstemmene og det samfunnet de representerer. At jeg-et ikke har muligheten til å se seg selv, gjør at jeg-et fremmer en mer naturnær oppfattelse av verden. På grunn av nettopp denne dikotomien samfunn/natur som oppstår, er ikke dette svaret jeg-et er ute etter.

Denne søken etter jeg-ets plass, er preget av fremmedfølelse overfor ambivalensen. Både uttalt, slik vi så i det tidligere eksempel med «min store angst som jeg kommer», og ikke. I «En indre mumlen» skriver jeg-et om; «En indre mumlen/maver sig frem/brønne drukner/huse farer vild/skoven kryber/langs jorden» og «En indre mumlen/maver sig frem/gennem os alle./Dyr og mennesker/hvirvles af sted/gennem vand». Disse strofene står i motsetning til strofene; «Jeg mumler ikke/jeg vil ikke mave/mig frem» og «Hvis nu/du har glemt/ordet/der skiller/vandene». Observasjonene om naturen, som også får en kroppslig kvalitet, i møtet med mennesketingene, møtes av jeg-ets motvilje. Jeg-et foretar et forlik med verden utenfor, at den skal få fortsette å være seg selv, men at jeg-et skal kunne gjøre det samme.

Hva er denne selvstendigheten jeg-et oppnår? Det kan være jeg-et som innser seg selv som individ. Samtidig søker jeg-et også svar i, eller en forståelse av, fellesskap. Jeg-et som introduseres i «Hvis jeg står», ser seg selv alene. Denne ensomheten utvikler seg til en transcenderende bevissthet, som forsøker å forstå mennesket som art. I de første diktene uttales det kun et jeg, mens det senere introduseres et du/deg, og et vi/oss. I tillegg er ikke disse du/vi festet ved konkrete karakteristikk, noe som gjør at man heller forstår det i en overført

betydning, enn som karakterer i samlingen: Hva skal der ske overalt/med os (SD, s.31). Og om de er beskrevet med karakteristikk, er disse i tråd med jeg-ets forhold til naturen: «Under min hud er du allerede flod/og lumske baghold om natten» (SD, s.36). Når jeg-et skriver du eller vi, vil man kunne lese dette som en henvendelse til jeg-et selv, alene eller i et fellesskap. Eller til leseren eller mennesket.

Disse pronomenene forholder seg i et dynamisk forhold til seg selv og hverandre. Jeg-et ser seg selv, men arbeider hele tiden med å se seg selv i en større sammenheng. Det første tiltalte «du», er til «mitt barn», i «Vinteren». Senere, i «Rejseplan», spør jeg-et «Hvor var vi henne i fjor?». For så å titulere et dikt «Far – søn». Det er altså ikke andre markører hvor jeg-et uttaler sitt eget, eller du-ets kjønn. Bortsett fra i diktet «Jeg», hvor det står «Kaldende Er jeg en kvinde» (SD, s.39). Likevel er jeg-et en kvinne, basert på en nesten-betingelse som forekommer i versene forut, hvor det står; «Lytter til mandens fløjten/Opfatter fuglens sprog». Jeg-et kommer til å stabilisere dette forholdet mellom seg selv, andre mennesker, og verden gjennom samlingen.

Dette kommer tydeligst frem i diktene «Jeg» og «Han» (SD, s.61). Gjennom «Jeg» vil jeg-et innse at, «jeg er den som er åpen». I forlengelse av en lytting og oppfatning av språk, er jeg-et kvinne. Som en del av regnestykket, som består av hverken mann, kvinne eller fugl, men heller en posisjon som samtidig innehar og transcenderer dette. Diktet «Han» bidrar til denne lesningen av jeg-ets posisjonering. Diktet består fire strofer, hvor to av strofene har verselinjer som omhandler en «han», en strofe som omhandler «jorden» og to strofer som omhandler «jeg». Disse strofene beskriver han og jeg, med positive og håpefulle vers: «Han er en lille bitte enøre gemt i forhåbningskilden», og «den lerede skræmt som hærdes af solens lange kamp med hans kropp hvor svalepar ruger». Jeg-et sier: «Jeg vil ikke skamme mig over mit håb til de døde», og «vil ikke skamme mig over mit håb til min elskedes håb». Mellom disse strofene om han og jeg, står jorden, som en utilnærmelighet. Likevel tillates den å være: «Jorden fanger sit vindue og knirker med tiden», «griber sin fugl og murer den inde i gråt», og «låser sin kilde ned i en skudsikker box». Jeg og han står for de forskjellige aspektene jeg-et kan gjenkjenne i mennesket, og forholder seg til jorden slik den er.

I lesningen av titteldiktet «Lys», ser vi hvordan solen, fuglene og ordene også reiser de samme tematiske argumentene for denne innsikten om seg selv, verden og håpet. At ordene er iboende i mennesket, som mennesket er i naturen. At vi trenger ordene for å benevne en eksistens. Diktsamlingen tar for seg et jeks fremmedfølelse i møtet med et mørke som ikke nødvendigvis er noe truende. Mørket i seg selv er ikke jeg-ets problem, da det manifesterer seg i naturen, og naturen er en del av realiteten. Man må trå inn i det for å finne erkjennelse. Inne

(ute?) i naturen møter jeg-et seg selv, i form av sin fysiske menneskelighet, og ordene. Og i tur en forståelse av sitt eget forhold til alt utenfor. Temaet «jeg-ets følelsesliv», sammen med naturtemaene, argumenterer for en sentrallyrisk påvirkning. Det strekker seg inn i modernismens angst og fremmedfølelse, men også videre utover i noe som er Christensens eget. Kanskje tilbake til romantikkens lit til følelsene, som hos Christensen blir håpet.

2.1.4 Koblingen til sentrallyrikken – tema og form

Så, er Inger Christensen i *Lys* romantiker, modernist eller sentrallyriker? Spørsmålet i seg selv er kanskje ikke så relevant. Likevel er det hensiktsmessig å se på hvilke tradisjoner poesien stiller seg i forhold til. For, en lesning avhenger både av leserens erfaringer, og en forståelse om hvor fra diktene springer ut. Christensen har av litteraturhistorikere og andre forfattere blitt plassert i det, som i den danske modernismen, blir kalt «systemdiktning», og denne periodebetegnelsen kommer med sitt eget sett av kjennetegn. Fordi det først er med *det*, at Christensen får en tydelig posisjon i systemdiktningen, vil jeg i dette kapitlet lese diktsamlingen opp mot en annen type diktning; sentrallyrikken. Først gjennom motivene og temaene, og så diktene og samlingens form.

Sentrallyrikk er heller ikke en betegnelse rotfestet i en spesifikk periode. Kjennetegn for sentrallyrikken er at den ofte innehar et mer eller mindre uttalt jeg, og sentrerer seg rundt jeg-ets erfaringer, inntrykk og refleksjoner. Det overordnede temaet, jeg-ets forhold til verden, inneholder andre tema, som kjærlighet og død, og påfølgende; sorg, lengsel, fødsel, liv. Når man snakker om sentrallyriske motiver sier man ofte; kjærligheten, døden og havet. Noe som både poengterer hvilke typer motiver og metaforer som blir brukt, og hva poesien favner om. Disse motivene og metaforene har eksistert i lang tid, men knyttes kanskje nærmest med romantikken, på grunn av den sammenfallende interessen for følelsene. Man kan også se bruken av jeg-et, bevege seg inn i modernismen. Slik som diktene fremstår, i den tradisjon de er skrevet, kan man lese et ønske om å falle tilbake på, og samtidig utvide, meningen med metaforer og motiver som lett kan omtales som klisjeer. Grunnen til at de omtales som klisjeer er at meningsinnholdet ofte er uttømt, på grunn av hyppig anvendelse. Det har gått inflasjon i ordene, samtidig som de har blitt en del av et «hverdagsspråk», som ikke lenger peker utover seg selv, men heller innover på tradisjonen.

Det første diktet i *Lys* åpner med et uttalt «jeg». Dette jeg-et etableres som en ledende karakter. På grunn av at jeg-ets refleksjon om «hvis jeg står», står som en betingelse for evighetens rundt-finnende, fremstår det også som en betingelse for samlingens tilblivelse. I jeg-

ets bevegelse bort fra byen og inn i naturen, vil man møte andre karakterer, men som også er observert fra jeg-ets perspektiv. Jeg-et, og jeg-ets følelsesliv, står i sentrum av samlingen fra begynnelsen. Likevel kan man argumentere med at følelseslivet befinner seg ett lag over det eksplisitte. Når jeg-et anvender ordene «snø» eller «evighet» i «Hvis jeg står», knyttes de sammen med jeg-ets menneskelige egenskaper, som i søken vil vise seg i form av samlingens overordnede vedrørende. Intensjonen med å bruke ordene fremstår mer tilforlatelig, i stedet for å la diktets «mening» bero utelukkende på ordenes historiske kraft.

Denne måten å knytte ordene til noe annet enn deres nåtidige overfladiske betydning er tydelig gjennom samlingen. I «Vandskorpen» står det:

Vandskorpen

Vandskorpen
skærer sig selv
med is

Vinterbåden
skræmmes
på land

Under huden
værger
et hjerte sig.
(SD, s.17)

Selv om hjertet, her er det som avslutter diktet, og blir stående igjen å se ut som et umiddelbart aforistisk element, er det ikke det diktet dreier seg om. Fokuset i diktet er jeg-ets observasjon og personifisering av vannskorpen og vinterbåten. Gjennom disse ytre faktorenes egenskaper opprettes en sammenheng med jeg-ets hjerte. Huden og hjertet kan leses i vannskorpen og vinterbåtens handlinger. I stedet for at hjertet heves over det utenfor, blir hjertet sidestilt eller plassert inne i observasjoner, som ikke nødvendigvis er overtydelige. Hjertet faller inn i andre rekke, og avværnes for sin initiale betydningsvekt.

Det er mulig å argumentere for at «I det indre» (SD, s.47) tematiserer døden, havet og kjærligheten. Men på samme måte som i «Vandskorpen», trer ikke havet og hjertet konkret inn i diktet før i siste vers: «På havet to hjerter med nødblus ombord». I første vers blir mørket beskrevet med det væske-aktige «gurgler». Mørket beveger seg gjennom lunger og land. Det kan leses som en sidestilling av mennesket, det kroppslige, og naturen. Mørket stilles opp som en inntrenger, men også som en del av naturen, gjennom vann, vind, natt og trær. Men naturen er også i menneskekroppen, i blodet og bak øyne.

I første strofe stilles mørket opp mot håpet, der det prøver å overta «de kjente steder i munnen hvor håpet ikke vil dø» og «legger ord i munnen på oss som sier at ingenting gjelder» – ordene og tilværelsen er fåfengt. I andre vers får «ingenting» en dobbeltbetydning, altså hvor dette ingenting (peker tilbake til forrige strofe), også får en betydning i kraft av å benytte seg av de navngitte naturbestanddeler, som jeg-et har kommunisert med tidligere. I tredje strofe fremstår jeg-ets ordlegging mer stakkato. Jeg-et ser ut til å kjempe med å formulere seg:

(...)
at dengang vi sås og solen og aldrig forhindre
jeg må heller tilstå det nu
at mørk og ond at nat og jeg
at vi at jeg og jeg
og spørger
(...)

Ut av denne forhutlede setningsoppbygningen kan man likevel skimte jeg-ets intensjon. Her fremkommer mørkets overtakelse av språket, og settes i kontrast med jeg-ets minne om solen og «den gang vi sås». Fjerde strofe omtaler mørkets innkomst i det «øverste vaktrom», som er en metafor for hodet, presentert i andre strofe. Reformuleringen, fra «hode» til «vaktrom», kan leses som menneskets behov for å håndtere tilstander med anvendelse av metaforer. På samme tid knytter det også hodet til dette fyrtårnet.

Fyrtårnet er også nevnt i ett tidligere dikt, «Som skifergråt hav» (SD, s.31). I dette diktet er fyrtårnet også knyttet til hjernen og hodet. I første strofe er det hjernen som svever rundt, hvor det i andre strofe er et flyvende fyrtårn som svinger øynene rundt. Dette fyrtårnet fremviser metaforisk hvordan hodet, øynene og hjernen, observerer. I «Som skifergråt hav» knyttes denne observasjonen til utsiktene om drømmer og virkelighet. I «I det indre» tas dette videre til angsten som besitter de veldige menneskelige spørsmål; hva er det vi har, hva er det vi mangler, hvor er vi, hva er det vi ser. Fyrtårnet og havet, som metaforer, bærer med seg disse spørsmålene. Ved at de lignes med hodet, og bevegelsen inn i hodet, utfolder de en meta-kommentar på sin egen virkning.

Når så disse to hjertene på havet med nødbluss ombord plasseres i siste vers, vil man kunne se på dette som jeg-ets forhandling med metaforenes temperament. Man kan lese det som to elskere, ute i et forhold de ikke er i stand til å kontrollere. Igjen skilles jeg-et fra observasjonene sine, selv om det innehar en grunnleggende tilknytning i kraft av å være menneske. Jeg-et er ikke her hjertene på havet, som med sitt nødbluss søker fyrtårnets oppmerksomhet, men kunne vært det. Hjertene kan symbolisere menneskets følelser, og jeg-et

posisjonerer seg i forhold til det, og skiller mellom fornuft og følelser. I dette ligger også et maktforhold som jeg-et poengterer. Jeg-et inntar posisjonen som begge deler, men samtidig ingen av delene. Posisjonen er mer observerende, og reflekterende, grunnet det distraherende mørket. «Redningen» ligger i fyrtårnet. Hvis man leser fyrtårnet som hodet, det som lyser opp for hjertene ute på havet, legger det også en poetikk til grunne. Språket og skapelsens evne til innsikt, og en meta-refleksjon om poetens valg om å benytte seg av hjertet som et symbol på kjærligheten eller mennesket.

I dette ligger også et slags forvridd romantisk syn på menneskets tilbakevendelse til naturen. Sentrallyrikken og romantikken anvender naturen som noe vakrere enn i *Lys*. Slik vi så at ambivalensen fester seg i naturen, i tillegg til å være det som fasiliteter menneskets innsikt om seg selv og verden. På samme måte som diktsamlingens bevegelse inn i en sammensmeltning av mennesket og natur, inn i håpet, benytter altså Christensen disse tradisjonelle motivene til å tegne opp en tilstand, som peker videre fra den allerede etablerte dikotomien.

Christensens stempel som systemdiktter kommer mye på grunn av hennes anvendelse av konkrete former. Selv om formene strekker seg ut over de allerede etablerte poetiske formene, har hun også skrevet en sonett-krans, *Sommerfugldalen*. I *Lys* finnes det ingen konkret tradisjonell metrikk, men man kan se antydninger til former som har inspirert diktene, som for eksempel haiku-formen og sonetten.

Det første eksempelet er igjen det første diktet, «Hvis jeg står». Både ordknappheten og motivene får en til å tenke på haikudiktningen. Først og fremst er fraværet av skriftegn merkbart. Den japanske haikudiktningen har ikke skriftegn, i motsetningen til den vestligadapterte diktningen. I tillegg kan det tenkes at skriftegn strider i mot tanken om den renskårne opplevelse, som haikudiktet skal fange. Slik haikuformen har utviklet seg inn i vestlig tradisjon, inneholder det observasjoner av naturen (kigo) og en mer eller mindre dypere refleksjon om tilværelsen. Samtidig forholder den seg til vers med stavelser på 5-7-5. «Hvis jeg står» kan settes opp slik: Hvis jeg står alene i/sneen blir det klart/at jeg er et ur//Hvordan skulle evighet/ellers finde rundt. Noe som gjør stavelsene i versene til 7-5-5-7-5. Altså er det ikke en total overenstemmelse, men sammen med de andre sjangermarkørene kan man snakke om en påvirkning, eller et ekko, eller en allusjon. Samtidig med dette deler haikudiktningen at de tar for seg et jeks observasjon, og i overført betydning også følelsesliv.

Samlingens titteldikt, «Lys», er en diktsuite delt inn i fem deler. De fem delene er markert med romertall fra en til fem. Dette varsler først og fremst om at det skal være en sammenheng mellom diktene som kommer, at de eksisterer i en suksesjon. Diktets inndeling er

særegent i samlingen, og kan sees på som et klimaks, både strukturelt og innholdsmessig. Diktsuitens natur er å forsøke å avgrense og avrunde seg selv. Samtidig anvender Christensen suiten til å speile samlingens helhetlige narrativ og tematikk. Diktene kan minne om sonetter. De inneholder ikke fast rim eller versemål, men versene kan brytes om til linjer med stavelser som faller nært den tradisjonelle sonettens fjorten linjer. Likevel kan man finne en type rytme i åpningen og lukkingen av ordene og versene. I første vers er betoningen; opptakt/daktyl/troké (jeg genkender atter), og i andre vers opptakt/daktyl/troké (en lysning i sproget), mens trokéen brytes i tredje vers (som er til for at elses). Rytmen spiller på diktets tematikk, men også på den overordnede tanke i Christensens poetikk. Dette vil bli forklart senere, men det handler om; at språket, når man benytter det, settes ut i eksistens, og på samme måte lukkes inne i sin egen eksistens så fort det er sagt. Men de ord man benytter består av de samme tingene, enten de er lukkede eller åpnet – det er lukkingen eller åpningen, som tillater denne lys-metaforen. Opplysningen skjer i åpningen, men den er fortsatt ikke borte, når ordene lukkes, bare skjult.

Dog finnes det allerede markører for linjebrekke i form av stor forbokstav, som gjør at denne brekningen fremstår mindre tiltenkt. I tillegg ligger det en følelse av viktighet i lengden på versene og strofenes linjer. De fem del-diktene er delt opp i henholdsvis to, to, tre, to og tre strofer. Både form og innholdsmessig speiler de hverandre. Her kan det gjenkjennes enda et virkemiddel som tar inspirasjon fra sonetten, en volta.

Voltaen er en vending i diktet, gjerne i jeg-ets tanker eller følelser. De fem diktene inneholder en refleksjon som utvikles, og undersøkes fra to forskjellige vinkler, for så å vende tilbake til tankens utspring. Og følelsene er uttalt tydelig, i diktets ordvalg og tematikk. Internt i del-diktene; L-I; «språket er til for å elses» og «solen er til for å elses», L-II: «en svane og avsidighet» og «avsidighet og lys», L-III: «jeg tenker et lys» og «jeg tenker et løfte», L-IV: «fugl og fantasi» og «ingen sorg kan hindre fugl og fantasi», og L-V: «genta for meg/at dette er nok/dette er legemets rykende lys» og «gjenta det elskede/lykten du svinger». Og i diktsuitens helhet; ved at siste vers er, «et barn som begynner». Begynnelsen på slutten, som åpningen av en lukket krets. Vendingen forløses altså ikke helt i L-I – L-IV, de eksisterer, men vender tilbake til refleksjonens utspring. I L-V legges all erfaring, fra de tidligere diktene, i siste linje. Slik bryter diktsuiten ut av seg selv, samtidig som den holder på den tematiske integriteten.

Lys er en diktsamling som benytter seg av sentrallyriske virkemidler. Likevel, naturbildene som går igjen er ikke skrevet som rene assosiative punkter, men blir heller brukt i formgivningen av et landskap. De lener seg på ordenes konvensjonelt tilskrevne temperament, og legger leserens forestilling i jeg-ets hender. Dette gjør at ordenes umiddelbare

gjenkjennelighet, både bidrar til en patosbasert lesning, og at det drar lesningene i en mer innsiktsfull retning. Denne balansen mellom det trivielle i ordene, og det intrikate i diktformene, kan vise til Christensens poetologiske utforming.

2.1.5 Intertekstuelle forhold

Lik som alle former for skrift, inneholder *Lys* intertekstuelle elementer. Dette kapittelet skal i hovedsak ta for seg de uttalte forhold, i tillegg til de mindre synlige påvirkningene. Disse sjangerpåvirkningene får først og fremst plass gjennom tematikken, hvor motivene blir anvendt forskjellig fra deres originale utspring. Men også tilløp til en formeksperimentering, som Christensen senere skulle bli så kjent for. Diktet «Jeg» åpner med en epigraf med tekst fra Wallace Stevens' dikt «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird» (1954). Og tittelen «Blue Poles» (SD, s.48) er tatt fra tittelen på et maleri av Jackson Pollock.

Diktet «Jeg» er det eneste i samlingen som har en epigraf. Det første dette gjør, er at det blir det første stedet i samlingen, hvor jeg-et strekker sine observasjoner ut av landskapet det selv har «skapt», og inn i en felles virkelighet det deler med leseren. Det andre dette gjør, er at det stiller Christensen (og jeg-et), som poet, i en litteraturhistorisk kontekst. Begge disse tingene gjør at leseren vil måtte forholde seg til nye assosiasjoner, og det oppstår en mulighet for å lese allusjoner fra omkringliggende tidsperioder og kunstretninger, inn i diktningen.

Uten å gå for mye inn på Stevens' dikt, kan man si så mye om at det omhandler en svarttrost, skrevet over tretten strofer. Og likeså, en refleksjon rundt tretten måter å se på svarttrosten. Disse refleksjonene gjøres i sammenhengen med den menneskelige evne til å forholde seg til verden rundt, gjennom forskjellige perspektiver. «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird» inneholder også en rekke naturbilder, som man kan finne igjen i *Lys* – snø, trær, fjell, aften og (grønt) lys. Diktet er også en suite delt hvor delene er markert med romertall, slik som Christensen gjør i «Lys».

Man kan lese du-et i «Jeg» som jeg-et i «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird», fordi det direkte henviser til observasjonene gjort av Stevens' jeg (mannen). Likevel ligger fokus på Christensens jeg. «Jeg er den der betrakter/er utenfor/er åben», som for å tilby en videreføring/lesning av Stevens' dikt. Hovedpoenget med å anvende det slik, er å bemerke sammensmeltningen Stevens tegner opp, og plassere Christensens jeg i posisjonen som oppstår. På samme måte kan man si at Christensens diktning forholder seg til spørsmålet om erkjennelse. I dialogen med Stevens' dikt, bruker Christensens dikt-jeg referansen på en måte, slik at landskapet og tematikken overføres og utvikles. Slik som det har blitt påpekt tidligere handler

dette om en utstrekning, både for jeg-et og for leseren, i forståelsen av forholdet til naturen rundt. I «Jeg kan man også gjenkjenne Stevens' anvendelse av lyset/solen, i dikt som for eksempel «Notes toward a supreme fiction» (1942).

Diktet «Blue Poles» inneholder også denne direkte referansen til en konkret tid, og en konkret kunstart. Jackson Pollock (nevnt i fjerde, femte, attende og nittende vers) var kjent for utøvelsen av maleteknikken «action-painting». Dette innebar et kroppslig forhold til lerretet – i den forstand at lerretet gjerne ble lagt på gulvet, slik at kunstneren kunne bevege seg rundt det. Kunstneren, her Pollock, kastet maling på lerretet, fremfor å bruke tradisjonelle verktøy, som en ren malerkost. I stedet brukte han stivnede malerkoster og kvister, for å utfordre lerretets, redskapenes og sine egne fysiske grenser.

I *Sprogskygger* (1995) leser Unni Andreassen en kvinnelig bevegelse inn i bildets, og diktets teknikk. Ved å referere til verset «genesis kvinne drøm som begynder», oppretter Andreassen en forbindelse hvor det kvinnelige symboliserer åpningen mot det uutsigelige. Andreassen skriver at «verselinjen knytter skapelse, kvinne og drøm sammen, og lar det fremmede, som utforskes, konnotere det kvinnelige» (Pape m.fl., 1995, s.27). Selv om denne lesningen har belegg, og i samtiden kan knyttes til kvinnes posisjon i samfunnet, i etterkrigsårene frem til 60-tallet, finner jeg det vanskelig å etterfølge sammenkoblingen med kunstnerens teknikk. Dog, vers som «metalliske spring Jackson Pollock/strømmende sølv Jackson Pollock», «phallos og molok pacer mit blik», «er vi i verden før eller etter/er eller ikke magnetiske kræfter/det er vel mig du bekræfter», hentyder en tydelig differensiering i kjønnsbalansen. Som om en eldre dikotomi røres opp, hvor fallossymbolene, som noe fremadrettet, legges til siden i tvil. At denne kvinneligheten anvender en mer kroppslig symbolikk, basert på (magnetiske) felt, kanskje lik det felt en kunstner som Pollock benytter.

«Blue Poles» er også spesielt med tanke på rim-mønsteret som forekommer. Diktet er delt opp i fire strofer; første og siste strofe har seks vers, og andre og tredje strofe har fire vers. I første strofe: Siste ord i vers to og tre er «drømmen», og siste ord i vers fire og fem er «Jackson Pollock». I andre strofe rimer utgangen på de tre første versene; gik, pacifik og blik. Siste vers av andre strofe gjentas i første vers av tredje strofe: «Frem i det fremmede//frem i det fremmede?». I tredje strofe rimer utgangen på de tre siste versene; efter, kræfter og bekræfter. I fjerde strofe er første vers et halvrim påfølgende det foregående verset: «bekræfter og begynder». Andre og tredje vers i fjerde strofe rimer; gå og nå. Og igjen gjentas «Jackson Pollock», i fjerde og femte vers av siste strofe. Siste vers av siste strofe rimer igjen med første vers i første strofe; gå og blå. Slik de står gjennom hele diktet: ABBCCD EEEF FGGG ≈GAACCA. Det skal også nevnes at diktet er satt opp som sang, med tilhørende noter, i *Verden*

ønsker at se sig selv (Christensen, 2018, s.435). Dette tydeliggjør et arbeid med intertekstualitet, som strekker seg over tre kunstformer.

Verse-mønsteret er preget av daktyler som brytes av midtcesurer: «I aften begynder - borte å gå». De stedene det anvendes andre versføtter, er ved Jackson Pollock, som er to trokéer. Disse trokéene kan leses med den samme effekt etter midtcesurene. Dermed tar Jackson Pollock plass midt i versene. Dette kan henge sammen med at diktet kan minne om elegien. I det at elegien, i sine hovedsakelig daktyliske vers, brytes opp med midtcesur. Diktet er også skrevet etter Jackson Pollocks død. Slik kan det også leses som at Pollock, er det du-et som blir tiltalt eller omtalt. Om man setter det opp slik, kan det se ut på denne måten:

frem i det fremmede Jackson Pollock?
er vi i verden Jackson Pollock før eller etter Jackson Pollock
er eller ikke Jackson Pollock magnetiske kræfter Jackson Pollock
det er vel mig Jackson Pollock du bekræfter: Jackson Pollock

Hvis man så markerer disse rimene visuelt, kan dette minne om motivet i Pollocks bilde, hvor man kan se påler av blått, som ligger over de mindre konkrete mønstrene i en annen farge. Kanskje er det å strekke lesningen langt, men i bildet er det åtte blå «påler», og en generøs lesning av rimparene tilsvarer også åtte. Likevel kan det også si noe om et forsøk hos Christensen i utformingen av diktet.

Tilbake til lesningen av «Jeg», kan man finne likheter med sonettformen. Diktet har tre strofer à åtte vers. Sonettformen kan spores i versene og strofenes lengde, selv om de kun minner om, og ikke samsvarer med sonetten. Det ligger også en likhet til voltaen i effekten av at de to siste versene i hver strofe. I seg selv forekommer de som en slags selverkjennelse, og til sammen forteller de om et jeg som slår fast seg selv; Jeg/Jeg er den der betrakter, Jeg/jeg er den der er utenfor, Jeg/jeg er den der er åben.

I oppdelingen av strofene og versene blir stor bokstav blir brukt som markør på inndeling. Tidligere har stor bokstav, i begynnelsen av strofen, blitt brukt for å markere en overgang i tematikk eller forflytning av sted – og som for å utøve en mindre pause i rytme (etter linjeskift og tegnsetting). Ved første øyekast kan det virke som det i dette diktet, faller helt vilkårlig. I to vers forekommer stor bokstav midt i verset; i første strofe, «Naturflugt Bevidsthed» og i tredje strofe, «Kaldende Er jeg en kvinde». Siste vers i hver strofe er delvis gjentakende, men de to siste er til forskjell fra det første, trykt med liten bokstav. Dette kan leses som en bevegelse i jeg-ets innsikt om sin egen størrelse, som forflyttes fra noe som tar plass, til en mer organisk del av helheten.

Sammen med denne oppdelingen av diktet, kan man se på antall vers i hver strofe. Diktet består av tre strofer, med åtte vers. Men om man ser på bruken av stor bokstav, og leser dette på lik linje med et linjeskift, vil strofe en ha ni vers, strofe to ha sju vers og strofe tre ha åtte vers. Dette påpeker forflytningene, samtidig som det viser til likhetene, i de tre bestanddelene av helheten.

De individuelle versene i de tre strofene speiler hverandre i innhold og oppbygning. Man kan lese vers nummer en fra hver strofe, og sette de sammen til dikt som resonnerer på sitt eget vis. Likt med vers to, tre, fire osv. På grunn av systemdiktningen, og Christensens tilknytning til Oulipo-bevegelsen, gjør dette at tankene går til ideen som ligger til grunne for en litt mer obskur referanse; Raymond Queneaus *Cent mille milliards de poèmes* (1961). *Cent mille milliards de poèmes* består av ti sonetter, hvor verselinjene i hver enkel sonett skal kunne klippes ut og settes sammen av leseren, for å skape nye sonetter. I teorien ligger det en kombinatorikk til grunne, som har til formål å skape et tilnærmet uendelig antall dikt. Formålet er også å fange de potensielle dikt som ligger inne i diktsamlingen – og dermed språket og ordene selv. En tilnærming til måten ordets natur fanges av den konkrete håndteringen av diktet selv. Her finnes også en tanke om kroppsliggjørelsen av skapelsen av kunst, som det refereres til når Christensen skriver «Jackson Pollock». I tillegg til å berøre disse linjene til ideene i Oulipo-bevegelsen, speiler denne måten å lese/skape dikt, tematikken i både Christensens og Stevens' dikt. «Jeg» bruker *Lys*' diktlandskap og det tematisk gjennomgående, i et forsøk på å forholde seg til jeg-ets refleksjoner om hva individet består av.

Når Christensen skriver om disse maurene som beveger seg i snøen, og vi leser det som bokstavene på arket, kan det argumenteres med at hun skriver seg opp mot en formdiktertradisjon. Denne tradisjonen kan for eksempel finne uttrykk som Guillaume Apollinares *Caligrammes*. Likevel vises ikke dette mer tydelig i samlingen enn at diktene, hvis de legges etter hverandre, i sine varierende lengder av strofer og vers, vil kunne mime bølger som slår innover en strand. Lik som diktet «I det indre», speiler flere av samlingenes vedrørende, holder det også frem en mini-versjon av denne visuelle bevegelsen. Dette kan knyttes sammen med selve formen på diktsamlingen, med hold i vannet som gjennomgående symbol. Som man kan se tydeligere senere i Christensens forfatterskap, har typografien en viktig rolle – men i *Lys* er ikke dette lagt spesielt fokus på.

De uttalte forhold Christensen har til andre forfattere og verker spiller inn på diktsamlingens opplevelse som helhet. De kan bidra med å underbygge Christensens forhold til skapelse av poesi, samtidig som de ikke overskygger diktens interne mening i diktsamlingen. Diktene som refererer til andre verker utviser en vilje til å gå i dialog med andre kunstformer

og måter å skape kunst på, for å forstå sin egen skapelse. Referansene beviser også et bevisst forhold til tradisjonene, hvor Christensen gjør oppmerksom på at denne samlingen foretar valg i sin egen form og tematikk. Samtidig stiller det samlingen i en mer konkret samtid, som gjør at leseren vil kunne forstå akkurat *Lys* som et uavhengig verk i denne verden.

2.2.1 Lesning av *Græs*

Christensens andre diktsamling, *Græs* (1963), kom ut året påfølgende Christensens debut. Det er lett å se likhetene mellom disse to samlingene. Med det i tankene er det hensiktsmessig å spørre seg hvor nært man skal lese samlingene. Selv om det er lett å lese *Græs* som en forlengelse av *Lys*, skal jeg i første omgang lese den som et selvstendig verk. Likevel vil jeg innledningsvis gjøre rede for de mest åpenbare koblingene mellom samlingene, for å underbygge samlingene som separate verk. Deretter vil jeg presentere en lesning i fire kapitler.

Græs foretar seg en bevegelse fra et naturbundet landskap, inn til byen, og i tur til mellommenneskelige forhold. I det andre kapitlet vil jeg se på denne bevegelsen, som beskrives gjennom et mer flyktig «jeg», enn i *Lys*. Jeg-ets posisjonering vil påvirke tematikken i samlingen. For samlingen kan sies å være delt opp i to deler. Dette vil være gjenstand for undersøkelse i det tredje kapittel. Den første delen strekker seg fra første dikt («Fred») over 18 dikt til diktet «Sommerkort liv». Gjennom denne delen vokser det frem, som gjennom en opptakt, ett jeks posisjon til et du, naturen, byen og språket. Den andre delen strekker seg fra diktet «Kommer ingen», over fire dikt, til «Møde», som er en diktsuite i sju deler. Denne diktsuiten er samlingens klimaks, og inneholder jeg-ets refleksjoner i møtet med du-et og verden rundt. Denne todelingen av er én måte å lese samlingen på. I fjerde kapittel skal jeg lese dette i lys av den litteraturhistoriske konteksten. På samme måte som med *Lys*, vil jeg se på de sentrallyriske elementene, i tema og form. I femte kapittel vil jeg se på de intertekstuelle forhold som viser seg i denne samlingen.

2.2.2 Fra *Lys* til *Græs*

Hvis man leser *Græs* rett etter *Lys*, vil det være tydelig at disse to diktsamlingene hører sammen. For det første står de etter hverandre i et forfatterskap, og nært i tid. Hvis man ser pragmatisk på det, vil det være rom for å si at en forfatters skrift forandrer seg i et forhold til seg selv, ofte i en forlengelse. De er adskilt av det faktum at de er trykt som to forskjellige samlinger. Dette gjør at en leser kan forvente seg at disse diktene skal ta for seg to forskjellige diktverdener. Men slik vi har sett at Christensen har arbeidet med diktsamlingens oppbygningsstrukturer, vil det

eksistere belegg for å lese samlingene i forlengelse av hverandre.⁷ Også slik det står i diktet «Kontakt», i *Græs*: «tegne en spinkel cirkel/i luft elle vand». Diktenes posisjon til hverandre er ikke fullstendig knyttet til deres sidetall.

Både tematikken og den anvendte symbolikken i samlingene ligner hverandre; de tar for seg forhold som liv/død, med bilder av natur, menneske og by. Også fugler, ord og vann er tilstedeværende. Første dikt i *Græs* knytter samlingene sammen. Leser man tredje siste vers, i siste dikt i *Lys*, «Han»: Indånder lukten av jord (SD, s.62). Og videre i første dikt i *Græs*, «Fred»: Af jord skal du igjen opstå (SD, s.65). Siste ord i «Han» er «håper», som lett kan assosieres med denne gjenoppstandelsen. Og konnotasjonene til Kristus gjenoppstandelse kan også bidra til et menneskelig håp, i «Fred»; gjennom duene, og at diktets ordlyd henspiller på jordpåkastelsen ved en kristen begravelse; «Av jord er du kommet, til jord skal du bli, av jord skal du atter oppstå». Med at Christensen skaper disse konnotasjonene, kan man lese det slik; de erfaringene som er samlet av jeg-et i *Lys*, her vist med ordet «håper», gjenoppstår i en ny form i *Græs*. Overføringen av håpet foregår på et konnotativt nivå, og er derfor ikke en uttalt kobling mellom samlingene. Men fordi den henspiller på noe så allment, kan man påstå at den er villet.

Diktenes oppsett inneholder lignende strukturer, altså inneholder de ikke faste former, annet enn det man glimtvis kan antyde i gjentakelser og inkonsekvente rim. Det er en forskjell, hvor *Græs* forholder seg til ordene på en annen måte enn i *Lys*, som vi skal se på senere. Hvis man leser samlingene i en forlengelse av hverandre, vil man kunne lese at *Græs* tar opp stafettpinnen i møtet med en bevisst menneskelighet. Jeg-et i *Græs* forholder seg til verden rundt med erfaringene gjort av jeg-et i *Lys*. Dette kommer blant annet frem gjennom anvendelsen av ordene som sjablonger – både i forstanden at de legges ned som rammeverk for et innhold, og at de anvendes som de klisjéene de er. I andre kapittel skal jeg se på jeg-ets bevegelse inn i de mellommenneskelige forhold – og det er vanskelig å ikke ha i bakhodet de refleksjoner jeg-et i *Lys*, har lagt til grunne for jeg-et i *Græs*. Dette fordi jeg leser jeg-ets bevegelse gjennom *Lys* som fra by til natur, og gjennom *Græs* tilbake fra natur til by og menneske.

2.2.3 Bevegelsen inn i de mellommenneskelige forhold

Dette kapitlet skal ta for seg hvordan bevegelsen fra naturen, og inn i byen og de mellommenneskelige forhold, etableres i *Græs*. I denne diktsamlingen møter man et jeg, men

⁷ En tanke som streifet meg: *Lys*, gjennom fotosyntese, er jo også det som får gresset til å gro og leve.

ikke før i tredje dikt, «Under en by». Introduksjonen av jeg-et skjer samtidig med introduksjonen av byen. De to første diktene inneholder ingen direkte bymarkører, dog noen indirekte. Det første en leser møter i *Græs* er et lite, nesten gjenstridig dikt:

Fred

Duerne gror på marken
Af jord skal du igjen opstå
(SD, s.65)

Her møter ikke leseren et uttalt dikt-jeg, men det tiltales et du. I tillegg eksisterer diktets bestanddeler i et tilsynelatende diskontinuerlig forhold. Hva vil det si at duer gror på marken? Og hva har de med at «du igjen skal oppstå av jord»? Åpningsdiktet fortoner seg nesten som en aforisme. Likevel flyktig, som for ikke å være for bastant. Dette du-et eksisterer i kraft av naturen rundt. Når duene gror på marken i første vers, gjenoppstår du-et i kraft av naturen. Måten Christensen har knyttet disse versene sammen på, er blant annet beskrevet av Niels Egebak i antologien om Christensens forfatterskap, *Tegnverden* (1983). Det kan trekkes en linje mellom «Duerne» og «du» i ordlyden, og i den syntaktiske posisjonen. På samme måte trekkes en linje mellom «marken» og «jord». Egebak skriver: Den inderlige sammenheng mellom naturen (duene) og mennesket (du) er her språklig konkret formulert i en kiasme. Dette skiller og forbinder mennesket og språket, som en forlengelse av naturens skapende krefter. Og viser samtidig bruddet med naturen som er nødvendig for at sammenhengen kan sanses, forstås og formuleres i for eksempel et dikt (Holk m.fl., 1983 s.15). Kiasmen anvender de konnotative egenskapene fra tittelen og innholdet, til å befeste hva diktet kommuniserer. Diktet åpner altså med et du som skal gjenoppstå fra naturen. Denne naturen er ikke nødvendigvis den naturen som finnes utenfor mennesket, det er den menneskelige naturnærheten.

I tillegg til å ligne jordpåkastelsens ord og symbolikk, kan «Fred» leses som en epitaf. Du-et som tiltales er den avdøde. I jordpåkastelsen kastes det tre ganger jord på kisten for å symbolisere bevegelsen liv-død-liv. Leser man dette som en epitaf, er det klart at det ikke er snakk om et naturdikt, men en gravsteinspåskrift. I andre og tredje dikt kan man også skimte et kirkegårdsmotiv. I «Grønt» (SD, s.66) ligger menneskene dypt, og i «Under en by» (SD, s.67) omtaler jeg-et et forløp som ligger under bakken. Til tross for motsigelsen, er grunnen til at kapittelet skal ta for seg en bevegelse fra natur til by, er også nettopp dette. «Grønt i det grønne» kan vise til en kirkegård, i naturen. «Grønt» er gresset (de gjenoppstående/du) som gror på kirkegården (i «det grønne»). Det kan være et spesifikt du, eller det kan være en menneskelighet. Eller i en overført betydning, jeg-ets forhold til samfunnet av mennesker. Du-

et som skal gjenoppstå er ikke «menneske» - men menneske omformet av naturen (og naturspråket).

I «Grønt» er det også et fravær av et jeg og et du. Fokuset ligger på tingene – naturen, og forholdet til byen. Leser man første vers, «Grønt i det grønne», kan man lese dette som en henvisning til samlingens tittel, men også til det du-et i «Fred». Du-et og duene som gror på marken. «Grønt i det grønne» peker innover på seg selv, på samme måte som tingene peker innover på seg selv gjennom dette diktet. Denne måten å la tingene stå som de ordene de er, er en måte å etablere denne diktsamlingens landskap på. Dette foregår både gjennom gjentakelser, men også gjennom spill med linjenes brekking. Gjennom å gjenta ord og bilder vil de forholdene diktsamlingen ønsker å fremvise tre frem.

Grønt

- (1) Grønt i det grønne
- (2) her kommer dagene
- (3) nærmere tiden
- (4) deler sig ikke
- (5) men nærmere solen
- (6) her kommer ingen
- (7) mennesker frem
- (8) men ligger i dybt
- (9) korn og fred
- (10) og dufter sig nærmere
- (11) blått og gult
- (12) hvor en sommer
- (13) brat stiger op
- (14) og dybt forsvinder⁸

Når «Grønt» står etter «Fred», ligner det måten diktsamlingen er delt opp i «to». «Fred» er opptakten, mindre ordrik, og det som setter premissene for det som utspiller seg i «Grønt». Og «Grønt» legger også ned tre hovedtrekk som skal prege samlingen.

Først og fremst er tre av de fem første ordene (inkl. tittel) «grønt/grønne». Som tidligere viser dette til en måte for ordene å peke innover i seg selv, som speiles i oppbygningen av dette diktet. «Her kommer» gjentas to ganger (som grønne), med tre vers etter seg, som «henger sammen». Vers to til og med fem, kan leses som at dagene, lik som tiden, ikke oppleves delt, som om det er snakk om en ikke-festet temporalitet. Men som likevel beveger seg nærmere solen, som fysisk befinner seg «oppe på himmelen», og er knyttet til sommeren (og håpet). Vers seks til og med ni, kan leses som at ingen mennesker kommer frem, men ligger i jorden, altså

⁸ Mine understrekninger og tall i parentes

at mennesket (du), som man leste i «Fred», er tilknyttet jorden, og gresset og kornet. Disse to delene som står etter «her kommer», knyttes sammen i vers nummer ti; det dufter seg nærmere det blå og gule. De *er* det blå og gule, som er fargene som blandes for å bli grønt, i vers elleve. Dette med at tiden ikke er festet, hvor mennesket gjennom naturen og naturens forhold til fraværet av byen (og menneskene), kommer til en samlet sanselig erfaring av en sommer (en opplysning av omgivelsene/tiden som går), som brått kommer og forsvinner. Som ett blunk, er menneskene, mens tingene er uavlatelige.

Denne formen for gjentakelser og kiastiske vers er gjennomgående i samlingen. Ordene stilles opp som vedvarende rammer rundt de menneskelige forholdene. I tredje dikt introduseres byen mer konkret. Her tiltrer denne effekten slik vi vil kjenne den igjen gjennom samlingen.

Under en by

Under en by
det store forløb
som ikke er vores

Under en sten
de hvide rødder
som bærer os

Ser jeg på græsset
ser jeg det usikre

Død som er uten retning
Liv som er uten retning

I græsset børn og fugle⁹
(SD, s.67)

Delene av versene i «Under en by» som gjentas, skaper en effekt som gjør at en leser vil legge mindre betydning i ordene som gjentas – altså registreres deres virkning, men den leder leserens oppmerksomhet mot det som står ved siden av ordene som gjentas. For eksempel leser man i første og andre strofe, de egenskaper byen og (grav)steinen blir tillagt, opp i mot hverandre. Under en by er det store forløp som ikke tilhører menneskene, men under steinen er de røtter som bærer oss (gresset). De døde tilhører ikke menneskene, men holder dem oppe. Og jeg-et som nå introduseres ser på gresset, mennesket, og ser det usikre. Dette retningsløse (og tidløse) livet og døden. Siste vers får også stå alene, uten motsetning, og knytter videre gresset, barnene

⁹ Mine understrekninger

og fuglene sammen. Barnene og fuglene som noe annet enn gresset. Som noe over dette som er «under en by/sten».

Jeg-et har beveget seg inn i byen igjen, eller i hvert fall inn i en form for sivilisasjon (i «Grå dis» (SD, s.75) nevnes Knebel). Jeg-et ser «jubel» slynge seg bortover, i «Under vibelandets skrig» (SD, s.68), og ibo den stille benk i «September» (SD, s.71). Dette «jubel» kan leses gjennom sine positive konnotasjoner. Og stilles opp sammen med de pilende unger, barns angst og kvinnene som strikket sommeren sammen. Jeg-et går passende turer, tar sigarettpauser og ser på barnene som løper smilende. Samtidig observeres granfingre som rører hverandre, og seig harpiks som kleber «oss» sammen i «Hviskende græsfødder» (SD, s.69). Og i alt dette prøver jeg-et å «gå videre», å gå «lengre inn». Naturen og menneskene beveger seg mot menneskene. I «Ord» introduseres et meta-spørsmål om hvordan å artikulere denne prosessen.

Ord

ord lagt til rette
i etter dette

øynes smerte
tæt ved et fravær
(SD, s.73)

Ordene får kraft i sin rekkefølge, og like så mister de sin kraft, om de ikke er plassert med intensjon. Fraværet og nærværet av disse ordene bestemmer hvordan dette jeg-et beveger seg innover mot mennesket, ved hjelp av ordene. Dette peker mot en måte å stille ordene opp som stensiler på, slik at ordene skal få plass til å utfolde seg til det jeg-et ønsker å kommunisere. Dette kommer tydeligst frem i andre del av samlingen, særlig i form av diktsuiten «Møde». Etter «Ord», kommer diktet «På hver sit hav» (SD, s.74), hvor det er antydning at de som skal møtes (du og jeg), sitter på hvert sitt hav, i hvert sitt dyp, med hvert sitt hjerte. Diktene frem til «Kommer ingen», fremstår som måter å søke etter dette språket, som de to som er så fjerne fra hverandre, skulle kunne anvende seg av. I «Forstening», foregår det en forflytting av blikket (og forståelsen). Det er et forsøk på å nå den andre, gjennom en gestaltning av ordene.

Forstening

Henne på bordet
ligger mine hender
Nede på gulvet
står mine fødder

Ude
langt ude et sted
ser jeg ikke
hvad du ser
med mine øjne
(SD, s.76)

Det foregår en forflytning, både av jeg-ets blikk, men også av ordene. Både i tid og i linjeskift. Effekten av at hendene og føttenes handlinger blir introdusert først, gjør at de «plutselig dukker opp» i leserens synsfelt. Og som om jeg-et ikke har sett de selv, før de plutselig er der. Det forstenede er vanskelig å rokke ved. Det er et forhold som fra naturen (jeg-et), mot mennesket (du-et), ikke har noen overenstemmelse i. Og i «Sommerkort liv» kapitulerer naturens «rene» språk.

Sommmerkort liv

Sommmerkort liv
ensom frost i blomst
kærlighedens stjerne træ
(SD, s.82)

Jeg-et observerer ensomheten, og plasserer den opp i mot kjærligheten, som strekker seg uendelig stort oppover. Som i et håp, eller som i noe ufattelig. Dette diktet markerer slutten på den første delen, hvor språket er preget av naturbilder, med innfall av by og mennesker.

Den andre delen består av fire dikt. I «Kommer ingen» (SD, s.83) søker jeg-et med et forvirret språk etter du-et:

Kigger i gadespejlet inde i ude i skrålys modsat og rødt kun i krybende de småbitte
billereflektorers væk fra væk fra
kigger efter dig kun om kommer efter hvem for resten kommer med småbitte følehorn
uden at
klare sig skygge
håber på vand som vil skylle dig hjem gennem luft som et bad når jeg kaster alle vinduer
ud af
vores hus

Gjentakelsene, altså ordene som søker etter en plass trer også inn med full kraft:

fjerner de betente øjne og klør mine tanker med blyanten ingen må se for dette er sagt
og sagt
i al fortroligheds mørke dette flimrer mer varer ved uden øjne varer ved som med myre
efter myre der aldrig finder andet end myre efter myre myriader af blindhed eller hvad
hvad med følelsen av græs blandt myrer i græs

Jeg-et stiller spørsmålstegn rundt sin egen søken, og hvorfra dets motivasjon kommer. Gjennom bruken av sitt eget språk, observerer jeg-et også landskapet rundt seg (byen). Denne «innsikten», om at det er inne i dette «kaoset» av ord og bilder, du-et befinner seg, gjør at jeg-et trekker på sine erfaringer fra naturen. Og spør seg om det er noe i denne erfaringens språk: kommer ingen skrålys og glemt gjennom græs gjennom sol uden spejl gennem øjne uden myrer gennem dig/kommer ingen gjennom dig?

I «Anderledes - berørte af lys» (SD, s.84-86), svarer jeg-et på sitt eget spørsmål: «Anderledes – berørte af lys vil vi rejse os kaste alt flimmer af ryggen og skride som løver i græsgrønt mørkt selvfølgerigt indtog» (SD, s.84). Det er også her jeg-et og du-ets relasjon kommer tydeligere frem, sammen med «vores hus» i «Kommer ingen», står det: «fastgroet underskrift mørk som basalt på en stor ægteskabelig livstidskabale går op går op» (SD, s.84). Diktet følger jeg-et gjennom en refleksjon om de bestanddeler, som er dette ekteskapet, og konkluderer på ett vis med at dette er skeivt: «skal vi da aldrig skal vi da hør lille løve lægger aldrig kabale men tag mig ved hånden og rejs mig» (SD, s.85). Og ser også tilbake til hvor forskjellen ligger: «Løver går ikke med tøj gennem græs/Løver går ikke med spejl på panden/Løver har end ikke hørt om myrer» (SD, s.85). Jeg-et tiltaler seg selv, du-et, og sin egen refleksjon. På den måten har jeg-et beveget seg fra naturen, inn til byen og det mellommenneskelige. Med en erfaring, som benyttes i et forsøk på kommunikasjon.

Det nest siste dikt er «Andet berørt» (SD, s.87). Diktet er uten et jeg, men man kan dedusere at det kommer fra jeg-ets synspunkt. Det fungerer som en slags kommentar til hendelsene i samlingen så langt: «Endnu med blade på hænder og fødder, husker din krop en solplet, Adskilt som fører dig adskilt, Endnu med græs efter græs, Ind i et andet til sidst som berørt». I denne kommentaren ligger også en reduksjon av ordene igjen, versene blir kortere og kortere. Stille før stormen, som kommer til å være den massive diktsuiten «Møde». «Andet berørt» står som om noen (jeg-et) trekker pusten før en utblåsning, eller som et fåfengt forsøk på å gripe det som en gang var et eget språk. I frykt, eller angst for konfrontasjonen.

Diktsuiten «Møde» strekker seg over 20 sider. Det tar for seg flere tema, som vi skal se nærmer på i neste kapittel. Jeg-et har beveget seg fra naturen og inn i det mellommenneskelige forholdet. I «Møde» konfronterer jeg-et dette forholdet, med seg selv, du-et og alt utenfor. Samlingen benytter seg av de meta-språklige og narrative refleksjonene i selve diktene, til å legge premisser for hvordan jeg-ets refleksjoner i «Møde» føres frem.

2.2.4 Tematikk og form

Grunnen til at denne lesningen tar for seg samlingen i to deler, er at dette gjenspeiler det tematiske forsøket. Gjennom de to måtene delene nærmer seg innholdet sitt på, fremvises den overordnede tematikken seg i skillet og likhetene mellom dem. Dette er grunnen til at tematikk og form takles i samme kapittel, i motsetning til i lesningen av *Lys*.

I *Tegnverden* introduserer Hanne Cordius Dam to begreper, som disse måtene diktene forsøker å kretse inn virkeligheten på. Hun kaller dem «den vertikale måten» og «den horisontale måten». Bakgrunnen for dette er forskjellen i diktenes utspring. Den vertikale måten er båret av at diktene, i første omgang, nærmer seg verden i form av sinnstilstander. Diktene prøver å kretse inn verden gjennom disse små fornemmelsene, mot den dypere og bærende fornemmelsen som Dam kaller «græsforneemmelsen» (Holk m.fl., 1983, s.34). Erkjennelsens analytiske metode trer i bakgrunnen, og umiddelbarheten fanges i et naturbundet språk. Disse diktene finner vi, i det jeg kaller for «den første delen», men ikke utelukkende. Diktene er dynamiske i sin natur, hvorpå de på enkelte tidspunkt inneholder begge deler – som i diktet «Andet berørt». De fleste diktene bygges opp om de sentrale symbolene; gress, det grønne, mark, korn, røtter og jord. (Holk m.fl., 1983, s.34-35). Altså er diktene, i sin minimale form, en måte for jeg-et å bevege seg i en tilstand det selv har tegnet opp, gjennom å sette ord på sine egne observasjoner.

I den horisontale måten bygges diktene ut i mengden ord. Det forekommer et skifte, ikke bare i formen, men også i innholdet. Ordene gir plass til en mer psykologisk tilnærming for jeg-et. Her presenterer Dam to problemkretser den horisontale metoden tar for seg. Den første er hvordan det individuelle projiseres ut i en over-individuell helhet. Altså, der den vertikale måten tok for seg individet og jeg-ets bevegelser innad i sitt satte landskap, forholder jeg-et seg i den horisontale måten seg til hvordan du-et og jeg-et får betydning. Hvordan de får betydning seg i mellom, men og i deres møte med andre mennesker i verden, når de betrakter seg selv som en del av en menneskelig helhet. Den andre problemkrets handler om avstanden mellom dikt (virkelighetsbilde) og virkelighet. En avstand som henger sammen med den språkteoretiske ide om avstanden mellom språk og virkelighet (Holk m.fl., 1983, s.40-41). Jeg-et har funnet ut at språket må anvendes. Men i språkets umulighet til å konkret befeste det jeg-et ønsker å finne, oppstår det en ambivalens som tematiseres gjennom å vises i ord.

Overordnet er dette en fin måte å lese samlingen på. Og selv om Dams lesning har flere nedslagsfelt i detaljene rundt samlingens tematikk, vil det fortsatt finnes rom for å utvide lesningen. Slik Dam påpeker er samlingen et forsøk på å kretse inn en virkelighet, noe som i seg selv, innforstått, inneholder et uendelig spekter av tematikker. En leser som leter vil altså

finne, når det kommer til *Græs*. Det er vanskelig å nærme seg samlingen uten at det glir ut noen plasser, dette er likevel et forsøk.

Som allerede nevnt i «Fred», finner man døden, livet, og en menneskelig begynnelse. Døden i vises, i spillet med jordpåkastelsen, men også hvor duen ofte er et symbol som befinner seg på gravstøtter. Dette stilles opp mot livet, eller det livgivende, i gjenoppstandelsen. Og tittelen, fred, som selv står over dette diktet som en gravstøtte, peker på at denne samlingen ønsker å finne fred, i dette spillet mellom døden og livet. Diktsamlingens form, bevegelsen mellom den «vertikale» og «horisontale» måten å nærme seg virkeligheten på, mimer også en form for oppstandelse. Eller en fremvekst, hvor jeg-et, eller jeg-ets ord, gror frem konkret på de hvite arkene. Gjennom denne fremveksten må jeg-et forholde seg til ambivalensen som oppstår i møtet med sin egen vekst. Dette er i hovedsak gjenstand for undersøkelse i den første delen, for hva finnes i døden og livet? Det er møter. Møter med naturen, tingene, og med byen. Og det er møtet med en selv, og ens egen virkelighetsoppfattelse. I diktet «Møde» vil disse tematikkene vokse frem.

Delene i diktsuiten «Møde» er markert med romertall fra en til sju¹⁰. M-I (SD, s.88-91) åpner med verset: «Jeg frygter det upersonlige i mellom os, ting vi kaster fra os uden at tåle og bære, ting hvis historier vi ikke mere prøver at huske». Altså en konkret uttalt frykt. Det som står uttalt er frykten for nevnte upersonlige, men også for; ryggen, tøjjet, dynerne, skabsdøren, etc. Det er i hovedsak ting. Ting, og ordene vi bruker for dem. Samtidig er det en mer eller mindre underkommunisert frykt; alt som skjuler, billedet på veggene av mor og barn, denne åbining i skødet. Jeg-et frygter fraværet i tingene, og det de betyr. Altså er frykten også mangelen på en evne, til å gi ord til absolutt alt som utgjør tingene. Hvorfor så, frygter jeg-et dette bildet på veggene av mor og barn? Det sammenstilles med «vores angst og flugt», men likevel er ikke det nok for jeg-et. Disse tingene innehar størrelser som jeg-et ikke klarer gripe. I M-I tematiseres menneskeligheten i alt – døden, livet, det uvisse der i mellom. Leser man det første ordet i hver strofe kan man se: Jeg, jeg, frygter, jeg, dette, hvad, jeg, jeg, hvad, hvad, kommer, men, disse, her, jeg, lille (ven), så (langt), jeg, har, stands (ikke), jeg, frygter, hvad, åh, kommer. Og i måten å lese disse diktene på, hvor de gjentatte ord blir som stensiler, kan man lese: Jeg frygter dette hvad kommer. Gjennom å liste opp disse tingene og forholdene, tematiserer jeg-et sin egen utilstrekkelighet i møtet med verden.

I M-II (SD, s.92-94) stiller jeg-et seg selv opp i mot de andre menneskene i verden. I det første verset står jeg-et og du-et, «fjern al politisk uro». Jeg-et finner tolv gullrustede asters

¹⁰ Disse delene vil bli henvist til med M og sitt respektive tall.

som ennå står, hvor én er funnet forhekset seilende i vaskekummen, og én ligger med ansiktet nedover ved en avisbunke. Disse blomstene kan vise til det temporale aspekt, i hvor mye jeg-et kan tillate seg å være i verden. Tolv timer, to mennesker, to timer utenfor – og antall strofer i M-II er tretten, hvori det siste kun er ett vers. Jeg-et husker «en negers sang som skrællede al hud som had af vor krop», og et bilde av «denne millionby», som ikke trenger brukes igjen og igjen forgjeves for å få en forbindelse til den. Jeg-et befinner seg i denne over-individuelle tilstanden. Jeg-et ser religionen og industrialiseringen; «lad det flyve om jorden og falde som manna på de fremmede, vingebrød hér – er dig ja skrig og møt os helt med din tillid», «skræl os lag for lag af pelse, afsindige smykker og bøger, jeg mener papir, denne blanke papirindustri, denne uformeligt forvoksede baby der skriger mere og mere med sine masser af hundreder af år». Menneskene i sin helhet mister sin menneskelighet, i politikken og religionen, likesom de finner sin verdi i det. Man kan lese i de første ord i hver strofe: Når endnu det er tolv tilbage, denne kernevision, dette digt, disse ord, kommer møde. Og særlig i strofe ni, hvor jeg-et skriver: hvorfor stanser jeg ikke. Jeg-et tegner opp ambivalensen i møtet mellom sine egne ord i den over-individuelle tilstanden.

Denne problematikken med ordenes tvetydighet kommer frem i M-III (SD, s.95-96). M-III åpner slik: «Jeg ved ikke hvad det er. Jeg kan ikke sige dig hvad det er. Jeg har ikke nogen klar forestilling; det er som med ord, det er ikke længere klart hvad de er». I dette forsøket på å anvende ordene, har de igjen for jeg-et mistet seg selv. Jeg-et griper så etter de tingene som utgjør en form for verdi: «bry dig bare om træer, bry dig bare om hav og himmel og jord». Disse tingene blir tillagt egenskaper som utfolder, lukker, og står på klem. De er strømmende, løftende og bærende. Men likevel, de er inne i verden, og det er ikke klart hva de er. Tilstanden i verden er en annen enn hos jeg-et, både temporalt og spatialt. Tingene inneholder verden, og er i verden samtidig, noe som er umulig for jeg-et selv om det søker etter denne gressfønnelsen. Jeg-et beskriver tiden som sniker seg vennlig omkring, gatene som blomstrer og husene som vifter som planter. Men sier at dette bare er ord, og dette er en lukket dør, som er løgn, men samtidig ikke er løgn. M-III er en dialog med utilstrekkeligheten i møtet med ordene i naturen og ordene i jeg-et.

Som en følge av vanskelighetene som oppstår, når jeg-et tviler på sine egne ord, møter man i M-IV en konkret refleksjon over døden: «Som vi allerede berørte hinanden var det døden vi berørte» og «Jeg frygter denne løgn som er en rækkefølge ord efter ord med deres slutning borte, hvad så?». Man gjenkjenner måten å behandle temaene, ved måten ordene følger jeg-et gjennom samlingen. I dette ligger hint av en resignasjon overfor døden. Denne resignasjonen må sies at oppstår i møtet med jeg-ets «definisjon» av døden, gjennom M-IV. Dette er en død

som knyttes til ordene og deres utilnærmedelighet, gjennom «døren» i M-III. Døden er løgnen, den vi utsier for oss selv. Måten løgnen blir håndtert på, er gjennom; bladfingre, kornhår og blomsterånde, arme som liljer og kropper som svajende birke og alt hvad yndigt i verden visnede brat. Sammen med de tingene som ikke skal visne: det gamle træbord med ting som går til eller fra, det trenger til at pudses, træk gardinerne fra, men det er nat. Naturbundenheten og tingene er alle påvirket av døden, i kraft av løgnen, likevel, er det liv. Jeg-et husker møtet, og ber om at løgnen om en rekkefølge og et liv blir fjernet. Døden er bestandig, men i møtet finnes en vinkling jeg-et etterstreber som liv. I fremvisningen av tiden, hvorpå jeg-et påpeker «møtet forekom nettopp i dag», ligger også diktets temporalitet. Det er i midten av døden, men samtidig i midten av livet. Løgnen er en gjenstand å overskues.

Jeg-et fortsetter å tematisere ordenes betydning. I M-V (SD, s.99-100) og M-VI (SD, s.101-103), stilles det ukjente opp mot det skrivende arbeid. Det hvite arket, «den umåttelige hvite firkant», står som grunnlaget hvor jeg-et kan finne frem. Utenfor er verden i sin prakt, uangripelig; «utenfor synger jorden som guld for dine ører og alle deres billeder rasler i din hånd som vores usle betaling». Og innenfor, på sidene, i bøkene og ordene, er det ukjente. Likevel, det kjente, jeg-et tenker på; frø i din hånd, en liten grønn granbusk med vekstpunkt, og øvelsen å finne ord. I dette våkner jeg-et og innser, ingen skal dø. Ingen skal dø, vil si at ingen skal forsvinne i løgn. Å se verden slik den er, er ikke løgn, for over oss svever det hvite, det åpne og ukjente, som noe positivt utforsket (SD, s.100). Og i dette møtet med det utforskede, prøver jeg-et: «Jeg gjennomspiller dette for at nå til et punkt hvor musikken møder modstand – for at fjerne denne modstand og møde musikken». I forsøket på å gripe ordene, og å finne det punktet hvor løgnen står det i mot, vil jeg-et møte løgnen og ordet, i sin rene form. Et ønske om å se hva som finnes, uavhengig av dets natur - døden, livet, og alt i mellom. Jeg-et stiller spørsmålstegn ved hvordan man når dette punktet. Jeg-et tenker seg Rimbaud med tre store hender, hvor to er brukt av ham selv, og den tredje brukt av det ukjente (SD, s.101). Det hvite er ikke bare arket, men også vinteren og snøen. I huset, i stuen leter jeg-et etter sin tredje hånd, og lur på om den er skjult av snøen. Her spør jeg-et seg, om det er innerst i sitt eget dikt, det møter motstand. Og jeg-et forteller at det tenker på «dit liv som død», og gjentar dette i flere bilder. For å si at det er her, i dette, hvor man taler om alt mulig annet. Altså, er livet innesluttet i ordene, og jeg-et vil at det skal være midten av diktet.

Når jeg-ets dikt så inneholder dette spill mellom liv og løgn, vil det gjennom M-VII (SD, s.104-107), fremvise hva som må til for å gripe det. «Med ryggen til mit dikt, til mig selv, til mit ord, går jeg væk fra mig selv, fra mit dikt, fra mit ord, og bestandig nærmere ind i mit ord, i mit dikt, i mig selv». Gjennom tingene kommer vi til tingene. Og ved å vende ryggen til

tingene, og i tur det man frykter ved dem, vil man finne en tilstand hvor alt er ro. Døren, døden, løgnen, de lukker og åpner seg bestandig. Møllen som maler dikt, by og naturforbindelsen som skaper, de vil også fortsette. De er ikke lenger jeg-ets, ved utsigelsespunktet. Jeg-et vil ikke tro på følgene av forholdene, for ved å gå bort i fra dem, vil man nærme seg dem. Bort fra døden og livet: «gennemspiller dette fortættede tema, jeg tror vi har nævnt det for tit, på dette vort fræmmede sprog har vi kaldt det for kærlighed, jeg burde nævne det igen og igen, men ord yder ikke samme modstand som mig». Jeg-et mener så, at det er i møtet mellom menneskene, særlig møtet mellom jeg-et og du-et, at motstanden finnes. Lar ord være ord, og løgn være løgn. Den siste strofen lyder slik: «lad mig her på randen af det hvide, det ukendte, skrive en kort besked: til dig, min elskede, hverken liv eller død, men dette ord som vi bruger så tit, på vort fremmede sprog har vi kaldt det kærlighed». Det er altså ikke i tingenes tilstander jeg-et kan finne en måte å benevne sin virkelighet på. Gjennom å vende seg bort fra sine ord, på og om tingene, vil jeg-et også kunne finne tilbake til dem, med en vinkling som irttesetter seg selv, og samtidig peker utover. Både i tid og innhold, refererer dette til fellesskapsideen.

Den første delen er altså en søken gjennom denne naturbundne tilstanden, og en innsikt oppnådd, om ordenes problematikk. I andre del utformes en poetikk, basert på fremveksten av jeg-ets psykologiske refleksjoner. Tematisk omhandler begge delene denne prosessen, gjennom naturen, byen, mennesket, ordene, døden og livet. Ved å også tematisere de bestanddeler av jeg-ets møte, i møtet med tingene i naturen og byen, og i det mellommenneskelige og over-individuelle, eksemplifiseres bearbeidelsen av prosessen, gjennom formen. Tematikken er altså, i tillegg til tingene i detaljnivået, formens utbredelse på det hvite arket. Hvordan man som menneske i en verden, vil nærme seg verden, og hvilke metoder man anvender i denne benevnelsen – og det er en nødvendig prosess. Dette kan også sees i et retrospektivt forhold til Christensens «neste» diktsamling *det*, hvor denne ordrikheten står på høyspenn og disse temaene utforskes ytterligere.

2.2.5 Litteraturhistorisk kontekst – tema og form

Gjennom lesningen blir det klart at *Græs* preges av en modernitet. For å plassere samlingen vil jeg lese denne samlingen i et litt større litteraturhistorisk perspektiv enn i kapittelet om *Lys*. Det finnes påvirkninger fra fortidige sjangre og perioder i *Græs* også, men slik denne lesningen har bygd seg ut, er det hensiktsmessig å se på Christensens forhold til moderniteten. Prosjektet denne samlingen begir seg ut på, er ikke bare strukturelt særegent, men også særegent satt i kontekst med Christensens forfatterskap. Først og fremst ønsker jeg å gå igjennom hva som

definerer moderniteten i samlingen, og hvordan dette gjenspeiles i samlingens tema og motiver. Deretter vil jeg se på samlingens form, og hvordan dette bibliografisk henger sammen med Christensen poetologiske utforskning.

I *Tegnverden* beskriver Dam oppbygningen av *Lys* som «klassisk» modernistisk, hvorpå *Græs* er preget av erfaringene fra den moderne naturvitenskapen (Holk m.fl., 1983, s.33-34). Når Dam skriver «klassisk» modernistisk i sammenheng med struktur, refererer hun til Hugo Friedrich *Strukturen i moderne lyrik* (1968):

Struktur betegner «en organisk sammenføyning, et typemæssigt fellesskap hos forskjellige ting. I det foreliggende tilfælde drejer det sig om det fællesskab inden for den lyriske digtning, hvis modernitet netop består i bortvendthed fra klassiske, romantiske, naturalistiske og deklamatoriske traditioner. «Struktur» betyder her den fælles skikkelse, en gruppe af talrige lyriske digtninge antager, som ikke på nogen måde behøver at have influeret på hinanden, og hvis enkelte ejendommeligheder dog stemmer sammen og vil kunne forklares ud fra hinanden, eller i hvert fald forekomme så hyppigt og på samme plan, at man ikke kan opfatte det som nogen tilfældighed.
(Holk m.fl., 1983, s.47)

Her omtales særlig den modernistiske strukturens bortvending fra tradisjonene. Likevel er det også overførbart når det kommer til tematikk. På den måten at en versjon av tematikken vil være evig – sett ved at sentrallyrikken fortsatt puster gjennom andre begreper som soveromsdikt eller leilighetsdikt i dag, og bakover gjennom de forskjellige epokene. Døden, kjærligheten og havet vil alltid være tilstedeværende, dog i forskjellige former. Referansepunktene, tidene og ordene endrer seg. *Græs* inneholder, særlig i første del med tanke på den vertikale tilnæringsmetoden, den samme tilnærmingen som man finner i *Lys*. Tematikken i *Græs* kan sies både å være bortvendt, og ikke, samtidig. Tema som språk, dødsfrykt, eksistens, og individ/felleskap, vil alltid være gjeldende. Likevel tematiserer jeg-et et møte med en by, og en ide om et fellesskap, som bygges ut fra en egenartet filosofi. Denne filosofien som er bygd opp gjennom jeg-ets interne refleksjoner, og som er myntet på jeg-ets erfaringer, fremfor en allmenn forståelse. I stor grad kan dette knyttes til sentrallyrikkens jeg-sentrerte diktning, likevel som vi har sett er *Græs* et forsøk på å bevege seg ut av det.

Når Dam skriver at *Græs* er preget av erfaringene fra den moderne naturvitenskapen, utleder hun dette ved å si at fellesskapsideen belyses fra to innfallsvinkler, som virker uforenelige (Holk m.fl., 1983, s.33). Den moderne naturvitenskapen ser på virkeligheten som full av motsetninger, hvorav de fleste i utgangspunktet er uforenelige. Dette gjør at mennesket må forholde seg til flere ting på en gang. Dette er jeg-ets interne prosjekt gjennom samlingen. Jeg-et er nødt til å forholde seg til at det vender tilbake til byen – som menneske. Her vil jeg-et

møte nye elementer, som gjennom det naturbundne språket, er problematisk å kretse inn. Denne verden – eller virkeligheten, er nødt til å tegnes opp av jeg-et selv. For å nå sitt ønske om å forene et helhetlig verdenssyn. Ord, natur, by og møtet med fellesskapet, er tilsynelatende uforenelige forskningsobjekter, som må pensles ut i sin egen form, før de settes opp i mot hverandre. Forsøksvis blir denne virkeligheten til. Jeg-ets bevegelse bort fra det jeg-sentrerte, er også tydelig bevist i M-VII, hvor det vender ryggen til seg selv, og beveger seg mot seg selv i et fellesskap. I et fellesskap som innebærer «flere ord», for å sette en større verden i perspektiv.

I «Andet berørt» leser man denne problematikken, gjennom sidestillingen av jeg-ets tilnærminger til språk: «Endnu med pletter af græs på den mættede hud som i stilhed/Endnu med blade på hænder og fødder sted som til sidst [...] Endnu med adskilt [...] ind i et andet til sidst/som berørt» (SD, s.87). De to måtene jeg-et har persipert verden på, beveger seg mot noe annet til slutt. Dette meta-tematiske diktet omtaler skillet som oppstår i jeg-et, ved å utsi adskillelsen konkret.

Formen på «Andet berørt» utviser også adskillelsen i samlingen. Strofene er, i likhet med flere av strofene i del en, adskilt med mellomrom mellom linjene. Strofene og versene blir også kortere og kortere. Dette viser hvordan de to språkenes ord, forholder seg til hverandre. At dette diktet kommer etter «Annerledes - berørte af lys», som har den andre delens strofe-og versstruktur, gjør at dette formmessige bruddet står tydeligere frem i sin proposisjon. Påfølgende er også dette «Møde», som i sin form, noe som overstyrer både jeg-et og leserens forventninger.

Overgangen mellom de to delene peker også på et formmessig skifte. Begge delene kan sies å være klassisk modernistiske, i måten de forholder seg til de modernistiske lyriske sjangermarkører. Likevel, som Dam påpeker, er det dette at samlingen er preget av den moderne naturvitenskapen som er i sentrum. Vi har allerede etablert hva som utgjør dette skiftet; en innholdsmessig omformulering, og en strukturell utfoldelse. At strofene og versene blir lengere, og at ord gjentas og plasseres i forskjellige kontekster for å endre innhold. For eksempel alt hva «dette upersonlige mellom oss» kan inneholde; ryggen, tøy, bilder av mor og barn, denne trekken på skuldrene, osv. Og hvordan ordene endres avhengig av konteksten; vi har lett etter vinger på ryggen og vingebrødet hér, huden som ble skrellet som hat av vår kropp og uroen som skreller lag for lag. Der ordene i første del ble brukt som fastsatte ting, endrer de i andre del hele tiden hvordan leseren opplever dem. De bygger sine egne interne konnotasjoner og assosiasjoner, fremmed for, men samtidig søkende etter det allmenne.

Når jeg-et til slutt i «Møde» bekrefter sin egen tilstand og sin egen tilnærming til verden, kan man sammenligne dette med en innsikt. At det er en poetikk i denne måten å nærme seg

verden. Ser man på Christensens forfatterskap kan man se en lignende utvikling. Gjennom de to første samlingene finner hun frem, til slutten av dette «Møde». Etter *Lys* og *Græs* utga hun *Evighedsmaskinen* (roman) i 1964, *Spejltigeren* (radiospil) radiopremiere i 1966, *Azorno* (roman) i 1967 og *Klædt på til at overleve* (radiospil) radiopremiere i 1967, før hun i 1969 utga *det*. Selv om det ikke er gjort en gjennomgående lesning av *det*, er det ikke urimelig å si, at det som er sagt, «at samlingen er en ordkatedral», minner om formen i «Møde». I tillegg er det påpekt at tematikken fra de to første diktsamlingene strekker seg inn i *det*. Ved å se på utgivelsene til Christensen kan man se den samme utforskningsstrukturen, som jeg-et foretar seg i *Græs*. Først er det et forsøk i poesien, før det så søkes inn i andre sjangere om hverandre. Til slutt «forløses» dette i den store diktsamlingen som synes å romme «alt». Dette er ikke mer enn en observasjon uten særlig grunnlag, men det er kanskje et forsøk på å se en sammenheng i utvikling.

2.2.6 Intertekstuelle forhold

De intertekstuelle forholdene i *Græs* plasserer samlingen i tid og sted. Samtidig kobler de universet til det i *Lys*. I tillegg går det i dialog med kunstneriske og dikteriske bevegelser. Disse er i hovedsak Rimbaud og Picasso. Fordi det ikke forekommer noen epigrafer eller direkte sitat av andre verker vil lesningen ha dette forbehold.

Vi har allerede vært gjennom «Fred», hvor allusjonen til jordpåkastelsen former diktsamlingens åpning i retning av en gjenoppstandelse. Dette kan leses kristen-allegorisk, hvorpå forholdet jeg-et har til du-et, og deres møte, kan sees som en Jesus-skikkelse. Likevel vil jeg ikke si at dette er en fruktbar lesning for samlingen i seg selv. Gjenoppstandelsen peker heller på fellesskapsideens oppstandelse. I tillegg har vi sett på hvordan diktet kan brukes til å knytte samlingene sammen. Gjennom *Græs* finner vi flere symboler som gjenkjennes fra *Lys*. For eksempel: Hjertene på hvert sitt hav, gresset og jorden, fuglene, eggene, snøen og tiden. Selv om disse symbolene knytter lesningene av de to diktsamlingene sammen, er de også isolerte instanser. De er de ord som er til for å gjentas inn til det enkle.

Den første kunstneren som nevnes er Picasso i M-I. Mer konkret, Picassos fredsdue (SD, s.89): «jeg frygter denne tøjhund, billedet på væggen af mor og barn, Picassos fredsdue større end jorden, kalenderen der ser os med blanke blade, vores angst og flugt, når vi sveder hver for sig». Her blir fredsduen sett på av jeg-et og beskrevet med frykt. Slik fremstår den som et symbol på frykten for symbolet. Fredsduens historie er ikke totalt irrelevant, men den kan også leses uten historiske forkunnskaper. Bare ordets konnotasjoner og assosiasjoner, overlever en

lesning. Jeg-et stiller dette symbolet opp, ved siden av alle de tingene det frykter, som for å kommunisere at frykten bebor også de positive ting. Ved å anvende Picassos fredsdue plasserer jeg-et seg i en tid, men også i en politisk posisjon. Denne blir ikke konkret utalt, men faller sammen med fellesskapsideen og samlingens overordnede tematikk.

I «Møde» nevnes Rimbaud for første gang. I M-V: «men sådan skal det slet ikke siges, endnu kan vi se det, endnu kan vi se det store anonyme papir med alt hvad Rimbaud ikke ville skrive» (SD, s.99). Og i M-VI: «sådan har jeg tænkt mig Rimbaud med tre store hænder, de to har han brugt for sig selv, den tredje blev brugt af det ukendte» (SD, s.101). Jeg-et tenker seg Rimbaud som en som også nærmer seg skrifttematikken i en lignende øvelse som seg selv. Eller, man kan si at Rimbaud oppfatter den samme problematikken som jeg-et, men at jeg-et velger en annen tilnæringsmåte. Dette hvite anonyme papiret, er alt Rimbaud ikke ville skrive, eller alt Rimbaud ikke fikk til å skrive. Dam skriver at Rimbaud kretset inn mot tomhetens mysterium (Holk m.fl., 1983, s.44). Jeg-ets forhold til dette papiret, denne såkalte tomhetens mysterium, er som en plass for utfoldelse. *Græs* som samling vokser. Den vokser i ord og den vokser i tematikk den tar for seg. Den vokser i mennesker, og i menneskenes plass i verden. Gresset vokser, som mennesket, og på den hvite siden tar det over for tomheten.

At Christensen er mer økonomisk med anvendelsen av eksplisitt intertekstuelle forhold i *Græs*, kan bety flere ting. Først og fremst kan man si at det viser en modning i skrivearbeidet, altså at Christensen stoler på sin egen skrift. Og stoler på leserens evne til å selv lese intertekstualiteten. Det vitner også om et forsøk på å skape et mer dynamisk forhold til teksten. Slik som formen utvikler seg gjennom samlingen, vil de enkeltbestanddelene som skal bære vekt, blandes inn i den helhetlige organismen. Klart er det at de eksisterer, for de vil alltid eksistere i en verden, som eksisterer samtidig og som er avhengig av det. Og hvis jeg-et skal ta del i det, må dette anerkjennes.

Denne måten å anvende intertekstualitet er en øvelse som stadig revurderes fra Christensens side. Det er ingen hemmelighet at hun arbeidet med ekfraser. Dette konkrete forholdende til malerier og diktning, er mer eller mindre tydelig gjennom de to første diktsamlingene. Dette viser en aktiv holdning til kunst som en kommunikasjon av tilstander, som også skal prosesseres av en tilskuer. I dette ligger det også en poetikk. I *det* kan vi følge denne dialogen videre. Utbyggingen av «blokker av tekst» blir en forlengelse av formeksperimenteringen i *Græs*. Og i kapittelet «LOGOS – SCENEN – konnexiteter» innledes hvert dikt av en epigraf.

På en måte faller de intertekstuelle forholdene i *Græs* i bakgrunnen for samlingens utsigelsespunkt. På en annen måte er de tilstede for å bygge opp under forsøket på å formidle

følelsene av, og i, felleskapsideen. Christensen snor alle referansene inn i samlingens utenforliggende, på en måte som ikke skal peke konkret mot noe. Rimbauds navn påkalles som en påminnelse, mer enn som noe aktivt anførende. Jeg-ets visjon hadde uansett utfoldet seg likt, med eller uten Rimbaud. Likevel kan man ikke fornekte viktigheten av at det er akkurat Rimbaud som nevnes, for samlingens helhet. Det intertekstuelle er et prov på jeg-ets språktematiske aktivitet.

3 Christensens poetikk i essaysamlingene

3.1.1 Hva menes med poetikk?

Denne delen av teksten skal se om det er mulig å bestemme en poetikk i Inger Christensens poesi. Formuleringen åpner for noen kritiske spørsmål. Først og fremst, hva menes med å bestemme en poetikk? For hvordan definerer man begrepet poetikk? Poetikk er teori om poesi. Det er læren om diktekunstens former og virkemidler. Ettersom det alltid skrives litteratur, vil det også skrives poetikk. Slik kan man se på poetikk som et felt i litteraturvitenskapen, som også henger sammen med retorikk, estetikk, politikk og filosofi. Man kan lese fra Aristoteles, gjennom Horats og Longinos, og gjenkjenne paradigmeskiftene, til tross for at de omhandler mye av de samme tekstene. Poetikk forholder seg gjerne til litteratur før sin egen tid, men er farget av en utvikling og samtiden.

Aristoteles skrev om diktekunsten i *Poetikken* (ca. 330 f.Kr). Han skrev om litteraturen før sin tid, om Homer og de store tragedieforfatterne. *Poetikken* omhandler i hovedsak tekst som var ment for scene og høytlesning. For eksempel eposene, som blir sagt å oppstå som en muntlig tradisjon, som historiefortelling og bevaring av historie. Ved Dionysos-festivalene konkurrerte dramatikerne om publikums gunst. Fokuset på sjangrene og deres effekt på et publikum, ble satt i sentrum. Og bak dette lå estetiske føringer, basert på politikk og samfunnsnormer, og moralfilosofiske sjangerkonvensjoner (Haarberg m.fl., 2007, s.28-29).

Ettersom tekst etterhvert ble skrevet ned, åpnet det for en endring i poetikkens utforming – altså, utformingen av hvordan man argumenterer om hvordan man skriver poesi. Alle forfattere kan ha en formening om hvordan man skriver litteratur, og hva som er bra litteratur. Bevisstheten rundt forfatterposisjonen, yrket og uttrykket, er naturlig som følge av litteraturens kulturelle status. En forfatter har vært en forteller og en som bevarer historier, en som underholder, opplyser og filosoferer, en estetikker og en retoriker, en fortolker og formidler. Alle samfunnsaspekter berøres av litteraturen, og dermed kan det argumenteres fra forskjellige perspektiver. På grunn av dette mangfoldet av innfallsvinkler er det vanskelig å sammenligne alle sammen, og si at «dette er poetikk». På samme måte som Aristoteles skrev om dramasjangrene og eposet, kan en poetikk i dag omhandle enhver av dagens sjangre. Eller, en poetikk inneholder indirekte alle sjangre, ved på én side si at en eller flere sjangre/metoder er overlegne de andre. I dag fortøner en poetikk seg som en forfatters mening om hvordan man skal skrive skjønnlitterært. Det kan hentes eksempler fra samtidige, men også tidligere

forfattere. Denne skjønnlitterære skriften, være seg dikt, drama eller roman, har også forskjellig hensikt – enten den skal underholde eller opplyse.

En poet eller forfatter kan uttale seg om diktekunsten i en eller annen form, og virke overbevisende. Fordi det er vanskelig å konkret peke ut manglene hos alle andre sjangre enn den foretrukne, legger dette føringer som er enklere å motargumentere. For eksempel, Goethe skriver: «Det finnes bare tre ekte naturformer innenfor poesien: den klart fortellende, den entusiastisk opprømte og den personlig handlende: epos, lyrikk og drama. Disse tre diktartene kan virke sammen eller hver for seg.» (Haarberg m.fl., 2007, s.29). Til tross for Goethes ubestridte status, er dette én persons ord. Ordene vil stå åpne for tolkning, og de vil stå åpne for historiens bevegelser. Det går an å både si at det finnes overhistoriske standarder for lesning av poesi, og det går an å si at ingenting kan binde all ting. I tillegg kommer argumentene for hva som gjør god poesi til god poesi, fra så ulike kilder, at det er vanskelig å ramme inn et felles område for diskusjon. Med tiden har poesiens undersjangre blitt så elastiske at de er vanskelig å skille fra hverandre uten å også fravriste de deres forholdsmessige relevans.

I og med at det er mulig å lese politikk, estetikk, retorikk og filosofi i Christensens essays, beveger hun seg over disse grensene. Sjeldent skriver hun at «nå skriver jeg om å skrive dikt» eller «nå skriver jeg om å skrive romaner» - å skrive er å skrive, selv om det kan sies at hovedvekten ligger på den poetiske utformingen. I tillegg skriver hun også om andre forfattere eller kunstnere, og hennes forståelse av deres verker eller deres poetikk. Hennes poetikk omhandler mer eller mindre direkte forskjellige måter å nærme seg samfunnet, verden og litteraturen. Det jeg ønsker å se på, er hvordan disse forskjellige bestanddelene er med på å si noe om hvordan Christensen mener poesi skal skrives, og hva den skal inneholde for å være god. Som det er mulig å finne spor av i hennes essays og poesi.

Genren poetikk i seg selv er én ting, og den implisitte poetikken i et forfatterskap er noe annet. Selve øvelsen å skrive en poetikk er amorf. Og det å lete etter en poetikk i tekster som ikke uttalt er skrevet under merkelappen «poetikk», kan være problematisk i seg selv. Det er kjent; leter man godt nok, kan man alltid finne noe. Men, poetikk kan oppstå i alle mulige formater; dikt, essay, romaner eller dramatik. Jeg vil argumentere for at den poetikken jeg skriver om, finnes i poesien. Likevel, Christensens sjangermangfoldige forfatterskap er et prov på hennes litteratursyn. Som kjent skrev Christensen tekster i flere sjangre. At hun skrev i forskjellige formuttrykk, kom som et naturlig resultat av hennes utsikter for kunsten. Hun skrev gjerne inspirert av maleri eller musikk, eller i dialog med andre forfattere og kunstnere. I hennes essays skriver hun om det å skrive generelt, men også menneskets (hennes egen) oppfatning av verden og eksistensen. Jeg mener at det er mulig å spore en kobling mellom hennes poesi og

syn på litteraturens plass i verden. Denne måten å nærme seg den vanskeligdefinerte verden på, ved hjelp av poesien, er et mål for Christensen. Christensen skriver seg inn i et individualistisk poetikksyn, med det faktum at hun ikke påberoper seg en autoritet. Likevel ser bevegelse hun seg mot en universalitet i poesiens utforming.

3.1.2 Å lese poetikk fra essays

I teksten «Vores fortælling om verden» fra 1989, skriver Christensen at naturen har sin nødvendighet, sin retning og tvang. Blomsten kan ikke plutselig bestemme seg for å slutte å blomstre, og barnet kan ikke tvile på sin fødsel og bestemme seg for å bli boende i sin mor (H:a, s.76). Det hun skriver frem er en betraktning av tingene vi mennesker ser på som natur, eller naturlig. Observerbare forhold i vår felles verden, som vi ikke har noen bestemmelse over. Denne nødvendigheten, retningen og tvangen, er vi også en del av. Følgende spør hun så; finnes det noe som heter kunstens nødvendighet, retning og tvang? Er kunsten et naturlig uttrykk, som på samme måte bryter frem som en tilførelse til det allerede eksisterende, bare med mennesket som produksjonssted? Og er kunsten like viktig for menneskets opprettholdelse som bikuben er for bien, og lerkesangen for lerken? Dette er ikke nye spørsmål. Christensen bruker her Michelangelo som eksempel. Kunsten utfolder seg gjennom ham, og han utfolder seg gjennom kunsten. Begge deler er sanne, og selv om de er tilfeldigheter, er de sanne det fordi det finnes en orden. Forholdet mellom nødvendigheten og skjønnheten er ubetydelig i de individuelle tilfeller. På samme måte som man «aldri bader i den samme elva to ganger», er det fortsatt Ganges, Mississippi eller Po man bader i. Det er navngivelsen av både nødvendigheten, og kunsten, som gjør kunsten mulig. Det Michelangelo foretar seg, blir kunst i kraft av at det er en iboende skjønnhet i det alminnelige. Vi setter et skille mellom vanlige bevegelser og dans. Likevel, i en viss type situasjon kan man se det de vanlige bevegelsene bli dans.

Denne måten Christensen legger frem forholdet på, kan forstås som selvsagt, men også som en poetisk omvei. Nettopp fordi tanken om menneskets bevissthet er et tilsynelatende uendelig spørsmål, som Christensen tar med seg på en vei av mer eller mindre personlige assosiasjoner, om ting hun mener kan være objektive. Spørsmålet hun vil frem til med denne rekken eksempler er; kan man unnvære kunsten, når den først én gang har løftet oss inn i en sammenheng som har antydning for oss universets udelte helhet (H:a, s.77). Hun skriver; kan et menneske overhodet unngå å bygge en båt, når det først har sett trestykket flyte og merket på sin kropp at det bærer en? Altså, blir kunsten eller utfoldelsen av menneskets skaperevne, til en nødvendighet, når man innser at den er mulig? (H:a, s.77-78).

Det er kanskje ikke snakk om en nødvendighet, i at det må bygges en båt fordi det gjør det lettere å handle, utforske eller underholdes. På samme måte som kunstverk, musikk og litteratur ikke skapes fordi det skal konsumeres i lyst, eller at det skal ha et formål. Nødvendigheten ligger i at denne utfoldelsen er en del av vår fortelling om verden. Hvordan vi forteller den til hverandre og at den inneholder en sammenhengende mening, til tross for at den da er skjult (H:a, s.79). Nødvendigheten er drevet av at vi alltid prøver å forstå verden, og at verden prøver å forstå seg selv gjennom oss.

Og det er i dette spørsmålet om å forstå verden, at Christensens poeng ligger. Hun skriver blant annet, at det er umulig å se for seg en vitenskapelig kreativitet, som ikke også bygger på barndomsopplevelser som er glemt, på opplevelser i naturen, eller kunst. Hun siterer Canetti, en beretning fra det første bind i hans erindringer: Hvordan han i dagevis, i Frankfurt, oppsøkte Rembrandts bilde «Samson blindes», for å lære seg selv å kjenne; «Af dette billede, som jeg ofte stod foran, lærte jeg, hvad had er. Jeg havde tidligt følt det, alt for tidligt, fem år gammel, da jeg ville slå min legekammerat ihjel med øksen.» (H:a, s.79). I denne fortellingen sier Canetti også at denne følelsen av hat først blir virkelig når han erkjenner den, ved å se den gjennom andre. At man selv og følelsen eksisterer ved å erkjenne dens eksistens hos andre. Gjenkjennelse er én ting, men meditasjonen over gjenkjennelsen hvor ens egne opplevelser behandles, er stedet for forståelsen.

Christensen skriver; når man forsøker å skrive poesi, kan prosessen ofte begynne i en meditasjon over språket (H:a, s.80). Måten litteraturen overføres fra forfatterens meditasjon, gjennom poesien, vil på lignende måte kunne hente noe frem i leseren. Slik bidrar litteraturen til at man bebor en felles språkprosess hvor opplevelsen og skapelsen av kunsten veves sammen.

Christensens stil, om man kan kalle det stil, viser seg på samme måte her som i poesien. Det er berettiget å gjøre en kritikk av både min fremgangsmåte i fremleggelsen, og Christensens stil. Christensen skriver alt dette på en tilforlatelig måte. Likevel er det allerede unnskyldt, eller lagt til rette, av tekstenes natur. Altså, at teksten løper fort fra emne til annet, basert på assosiasjoner. Og i den kraft av å være assosiasjoner, beror på det forrige punktets premisser. At man, ved å dra en påstand ut av kontekst, kan finne den for bastant. For eksempel:

Ganske vist kan vandet fra vandhanen drikkes som det er. Men har man først oplevet vandstrålen strømme ud fra løven eller fiskens gab, fra dragers, svaners eller guders munde, så tørster man efter disse vandkunster, lige meget hvor meget almindeligt kommunevand man drikker. (Christensen, 2019, H:a, s.78)

De argumenter som begrunner påstandene, ligger skjult i rekken av assosiasjoner. De gjøres gjeldende i tekstens interne system. Likevel, er det mulig å argumentere for at disse påstandene også bygger opp under det teksten i sin helhet prøver å formidle. Om dette er isolerte refleksjoner, strekker de seg likevel ut av seg selv. I sin stil, eller form, viser de til tekstens tematikk. Ved å lene seg på stilen står de som eksempler på hva teksten ønsker å formidle. På grunn av at tekstene ikke systematisk foretar seg konkrete tema, eller setter to streker under hverken spørsmålene eller svarene, er det vanskelig å si hvor man skal starte med Christensens essays. På samme måte som systemene i diktningen hennes ikke er førende for en lesning, er det heller ikke i essayene en nødvendig redegjørelse. Om hun har fulgt noen systemer i utformingen av essayene, er det ikke disse man først legger merke til. At teksten er preget av assosiasjoner, er muligens ikke helt presist. Likevel er følelsen av at tekstens elementer og argumentasjonsgrunnlag henger sammen, beroende på Christensens assosiasjonsverden. Selv om man dermed kan stille spørsmålsteget ved dette, bygger det også opp under det faktum at det er konsekvensene av disse assosiasjonene, som er verdt å fokusere på.

I sine essay tar Christensen utgangspunkt i seg selv, hva det medfører av referanseapparat og forbehold overfor filosofer, litteratur og poetikk. Altså er det ikke snakk om en streng føring av «dette er poesi», men heller en rekke refleksjoner om en forfatter i en verden. Det går for eksempel an å si at; essayene reflekterer fenomenologisk, språkvitenskapelig og epistemologisk, uten at dette nødvendigvis er uttalt. Utgangspunktet for tekstene er poesien og dens utstrekning. I denne utstrekning finner tekstene vei inn i andre tema, eller fremstår i andre former, som gjennom beretninger, anekdoter og lignende. Christensens essay er også en utforskning av henne selv, for henne selv, som for leseren.

3.2.1 Forholdet mellom mennesket, verden og språket er grunnpilaren i Christensens litteratur

Iben Holk fremmer i intervjuet, en lesning av Christensens forfatterskap. Hun sier at det er to måter å oppfatte verden på, som skiller seg ut; verden som verden og verden som den menneskeskapte verden – en verden oven på verden. Holk utdyper; det er tre hovedpersoner; verden, språket og mennesket, som inngår i et mønster, således at verden er det stedet hvor mennesket kommer til seg selv, via språket. Altså at verden kommer til bevissthet om seg selv gjennom mennesket, og at det likesom skulle vært menneskets idé at vi er her, for at universet skulle møte seg selv. Til tross for at Christensen er enig i dette¹¹, vedkjenner hun at akkurat

¹¹ Antatt gjennom transkripsjonens «(-ja-)), innskutt i Holks replikker (Holk m.fl., 1983, s.207).

dette er vanskelig å snakke om i en muntlig samtale. Hun sier at denne tanken også er en fiksjon, fordi man ikke kan tenke på andres vegne, altså mennesket kan ikke tenke på helhetens vegne (Holk, 1983, s.207-208). Dette er kosmologiske betraktninger, som Christensen ofte skriver om. Både implisitt, og eksplisitt; hun referer til naturvitenskapens oppfattelse av skapelsen av universet, The Big Bang, i både «Energi» fra 1979 (DAL:f.b, s.211) og «Som øjet der ikke kan se sin egen nethinde» fra 1991 (H:c, s.143). Det er tydelig at Holk er godt kjent med Christensens forfatterskap. Hun refererer ofte til verselinjer og sitater fra Christensens poesi og essays. Ved å forfølge denne påstanden om Christensens forfatterskap, vil jeg lese frem disse forholdene gjennom Christensens essays. Hvordan henger disse tre «hovedpersonene»; mennesket, verden og språket, sammen, og hva utgjør de av muligheter for å definere en poetikk ut fra Christensens forfatterskap?

Intervjuet fant sted i 1982, omtrent midt i mellom Christensens første og siste publiserte essays (1964 og 1994). Det er også ett år siden Christensen skrev *Alfabet* (1981). Med tanke på at Christensen kun skrev én diktsamling etter dette, *Sommerfugledalen* (1991), er Holks utsagn basert på store deler av det som ble Christensens fullendte poesiforfatterskap. Sett i retrospekt er dette selvsagt en tilfeldighet, men det er også en fin åpning til denne delens formål. Christensens essays ble publisert først etter *Græs*, noe som gjør at det både angår *Lys* og *Græs*, samtidig som de eksisterer i en forlengelse av diskursen diktsamlingene oppretter. I tillegg er det siste essayet; «Tilfældighedens ordnende virkning» (1994), skrevet etter *Sommerfugledalen*.

Jeg kommer i denne delen av teksten til å referere til følgende essays: «Drømmen om en by» (1964), «At snakke, at se, at gjøre» (1969), «5x25 vinterlige notater til et sommerprosjekt» (1975), «Terningens syvtal» (1977), «Afrealisering» (1979), «Energi» (1979), «Vores fortælling om verden» (1989), «Realiteternes mysterium» (1990), «Som øjet der ikke kan se sin egen nethinde» (1991), «Den naive læser» (1991), «Silken, rummet, sproget, hjertet» (1992), «Hemmelighedstilstanden» (1992), «Nattens skygge» (1993), og «Tilfældighedens ordnende virkning» (1994). Hovedvekten vil være på essayene skrevet etter 1980. Jeg benytter essayene før 1982, for å vise til tanker som har ligget til grunne hos Christensen, tilsynelatende hele tiden, og som har blitt utviklet til en tydeligere posisjon i de senere årene. Selv om essayene spenner over tretti år, er det ikke

3.2.2 Mennesket

I essayet «Tilfældighedens ordnende virkning» skriver Christensen om menneskets natur. Hun skriver at tilfeldighetene råder over alt, og at dette strider i mot vår menneskelige trang til å

finne nødvendighet i vår eksistens. Og ikke bare for vår eksistens som menneske, men også for mennesket som en del av universet. Denne måte å oppfatte ting som tilfeldigheter, er en innrømmelse av to ting: Vi søker etter å befri oss fra det tilfeldige, ved å opprette orden, for å føle oss selv nødvendige, og vi erkjenner at tilfeldighetene er nødvendige i seg selv. Christensen siterer også den franske biologen Jacques Monod:

Den aprioriske mulighet for, at der indtræffer en særlig hændelse blandt alle mulige hændelser i universet, er næsten lig nul. Og dog eksisterer universet; og særlige hændelser må nødvendigvis indtræffe, hvis sandsynlighed (før hændelsen) var forsvindende lille. I øjeblikket har vi hverken ret til at hævde eller benægte, at livet har vist sig *én eneste gang* på jorden, og at dets chancer for at opstå, før det opstod, følgelig var næsten lig nul.

Denne idé er ikke alene ubehagelig for biologer som videnskabsmænd. Den støder mod vor menneskelige tendens til at tro, at alt reelt i det nuværende univers er nødvendigt og altid vil være det. Vi må altid være på vagt over for denne sterke fornemmelse af skæbne. (H:h, s.10)

Tilfeldighetene er nødvendige, slik at mennesket ikke hengir seg til begrepet om skjebne. Skjebnefølelsen er nemlig mer ødeleggende for tilegnelsen av nødvendighet i eksistensen, enn følelsen av at man er styrt av tilfeldighetene. Hvis man vet at man har en skjebne, vil det kunne bli en myte som ugyldiggjør alle handlinger man foretar seg. Det vil også tåke for følelsen av ekstase i en illusjon om fri vilje. Vår natur er å søke orden, men vi er styrt av tilfeldighetene (H:h, s.9-10). Christensen ser på tilfeldighetene som en del av menneskets natur, i den forstand at det stopper oss fra en overproduksjon av orden. Vi vet ikke akkurat *hva* tilfeldighetene er, men vi vet at det er noe som heter tilfeldigheter. Disse tilfeldighetene er også en diffus energikilde, man kan få tilgang på, ved å gi slipp på sin følelse av nødvendighet (H:h, s.11). Ved å lese om hvordan Christensen ser på tilfeldighetenes innvirkning på menneskets ordensproduksjon, kan man utlede en idé om at mennesket ikke *er* nødvendig, men en del av universet. Slik blir det nesten et betinget paradoks hvor nødvendigheten av menneskets eksistens beror på innsikten om at mennesket ikke er berettiget eksistens.

Christensen skriver, i «Terningens syvtal» at hun, som menneskelig individ, hverken er noe bestemt eller ikke bestemt. Hun skriver at hun ikke opplever dette «jeg» som skapt. Utsagnet kommer av at hun ser på naturen som noe som foretar en fordeling av sine uttrykk. At denne fordelingen av inntrykk ikke har noe med spørsmålet om bestemmelse eller mening. Naturens regnskap er det som stiller spørsmålet om mening, gjennom eksistensen. Menneskets oppfattelse av spørsmål om eksistens er ikke festet i «jeg» som menneske, men «jeg» som et uttrykk naturen har for en sinnstilstand. Denne sinnstilstand som mennesket har utviklet fortløpende strukturer for, som spør om det går an å komme frem til en speiling av en mening

som allerede er der (DAL:e, s.72). Mennesket oppfinner ikke mennesket (DAL:e, s.74). Selv om vi ser for oss våre liv som individuelle bevissthetstilstander, er det ikke disse som bestemmer at vi er mennesker. Idéen om mennesket utarbeides av mennesket, men vi har ikke oppfunnet den. Den ligger latent i oss, og den er påvirket av tilfeldighetenes ordnende virkning.

En av grunnene til at Christensen har denne måten å se mennesket på, har med tid å gjøre. Forståelsen av tiden er vanskelig, og som Christensen skriver; Stjernernes tid er så umådelig langsom og har en så vidtløftig taktinndeling, at der skal adskillige menneskeheter til, før vi oppfatter stjernerummets forandringsprosesser som musikk (DAL:e, s.74). Den menneskelige tiden utfolder seg på tross av naturens tid, med bevisstheten, samtidig som den er en del av det. Som Christensen skriver i «Nattens skygge»; vi forholder oss til tiden med to strategier; vi lar den passere, eller vi holder øye med den (H:g s.57). På denne måten forholder vi oss til tiden som rom vi beveger oss i, ettersom vi blander og anvender disse strategiene. Tiden blir en rekke større eller mindre rom. Ved å forestille oss utenfor denne tiden, som vi ser på den naturlige, blir vi mennesker. Mennesker som skaper en illusjon om tidsrom. Denne illusjonen kan sees på som menneskets forståelse av evighet, og det utenfor oss, vi ikke har begrep om. Både som individ og menneskehet ønsker vi å forstå tiden, for nødvendigheten. Men som Christensen skriver i «5x25 vinterlige notater til et sommerprosjekt»: Tid der i det store hele kun kan måles i liv (DAL:d, s.93). Menneskets forståelse stopper opp, men forsøkes hele tiden å utvides.

Om forståelsen av individ og menneskehet skriver Christensen at, hun ser jeg-et som noe eget, dog ikke noe forskjellig fra mennesket. Individet er noe som prøver å komme frem til en felles oppfatning. Mennesket som individ, har en trang til å oppsøke tilstander som ligner det vi kaller det amorfe. Med «det amorfe», mener Christensen en følelse av å oppgå i det formløse uten at det i virkeligheten skjer. Det amorfe er et tilblivelsessted, hvor man vil oppleve en oversikt, eller en rus oppnådd av en følelse av å være uten for verden. Denne rusen kan kanskje leses som det man mener med «forståelse av universet». En følelse som kan oppstå ved for eksempel; kjærlighetsmøtet, i storbyen strømmen av anonyme mennesker eller i et subtropisk klima (H:h, s.19). Mennesket har en trang til å oppleve en tilnærming til dette, hvor man opplever en mangel på forskjell, mellom hud og luft, mellom kropp og verden, hvor forholdet mellom menneske og mennesker er behagelig. Denne opplevelsen av en materiell ekstase, som kan forekomme i for eksempel kunsten.

3.2.3 Verden

Forståelig nok stilles mennesket i forhold til verden. Individet søker etter det som er felles, men det som er felles, søker også etter det som gjør oss til individer. I Christensens oppfatning er verden en størrelse utenfor mennesket. Likevel, forholder mennesket seg til verden som om det er en del av den. Om mennesket er en del av verden eller ikke, er uvesentlig. Det som er verdt å fokusere på, er hvordan denne oppfatningen utspiller seg. Christensen skriver i «Terningens syvtal», at «Gud er den samtale mennesket fører med universet, eller omvendt: Den samtale universet fører med mennesket for å komme til bevissthet om seg selv». Universet vil gjerne vite noe om seg selv (DAL:e, s. 65). Mennesket er blitt til, for at universet skal undersøke seg selv.

Gjennom de samme tilfeldigheter som har skapt alt rundt oss, ble mennesket til med en bevissthet om seg selv. Denne menneskets bevissthet om verden medfører også det ubegripelige ved det hele. Både at det skjer, og at vi vet at det skjer, er ubegripelig. Denne spenningen mellom det uunngåelige og det tilfeldige, er blandingen mellom det man vet og det man ikke vet. Dette kaller Christensen «tanker som bestemmer hennes forestillingsverden». De tanker hun bruker for å forestille seg, at verden kan se, hva den forestiller (DAL:e, s.66). Christensen skriver at benektelsen av tilfeldighetene i dette har blitt kalt «gud». (DAL:e, s.67). Å kalle noe gud er å påberope en evighet, eller en forståelse eller tilegnelse av umuligheten i universet. På samme måte som mennesket ønsker det umulige mulig, fordi det finnes i vår bevissthetslek, er begripeligheten umulig.

Helheten mangetydighet i verden er menneskets ansvar. Christensen siterer Novalis: «Vi vil forstå verden, når vi forstår os selv, fordi vi og verden er integrante *halvdele*» (DAL:e, s.68). Med dette låner hun optimismen fra Novalis, og ser på verdiene i verden som naturskapt. Altså, som noe annet enn det de menneskelige lover og normer fordrer. Hun kaller dette for gud, ikke gud som den religionen har skapt, men som menneskers omsorg for alt levende. Denne omsorgen som gjelder mennesket, fordi den gjelder alle de stoffer mennesket er laget av. Naturens mange former, også menneskets form for forståelse, beveger det seg mot en felles uforståelighet. Fordi vi vet noe, får vi ansvaret for det vi ikke vet. Vi tyder, og får derfor ansvaret for helhetens mangetydighet (DAL:e, s.69). Mennesket forstår verden i en mangetydighet, og i forståelsen får det ansvaret. Hva dette ansvaret for verden eller forståelsen av verden er, gjenspeiles i verdens ønske om å forstå seg selv.

Ansvaret for helheten finner man i menneskets måte å opprette, det Christensen i «Tilfældighednes ordnende virkning», kaller sammenligningsrom. Vi forholder oss til historien, og setter den opp slik at vi gir mening i den. Mennesket gir mening i verden, fordi vi

benevner den. Et eple er grønt, fordi det sammenlignes med alt annet som er grønt. Hadde eplet vært det eneste grønne i verden, ville vi kanskje ikke kalt det grønt (H:h, s.35). Tanken om hvorfor vi setter ord på ting for å skille dem ad, eller ligne dem sammen, er ikke ny. Hos Christensen vil man se, at det er en øvelse mennesket søker mot, som helhet og individ. Når mennesket lukker verden inne i et sammenligningsrom, vil den for alltid stå stille. Man vil brette historien tilbake i på selv, i et forsøk på å oppnå en oversikt over det. Denne oversikten over historien er på en måte en innsikt om en fraskrivelse fra det umulige, og noe som kunne kalles en evighet. Inne i disse sammenligningsrommene finnes idéen om forsøket på en forståelse av verden. Her skapes altså ansvaret for helheten, ansvaret for mennesket og verden.

Dette ansvaret, og denne naturgitte omsorgen, henger også sammen med hvordan verden ønsker å se seg selv. Christensen skriver i «Arealisering», om jeg-et, og hvordan det ser seg selv; verden bruker ordet «jeg» for å kjenne seg selv igjen (DAL:f.a, s.203). Gjennom ansvaret og omsorgen finner man spørsmålet om godt og ondt. Christensen bruker den «vilde naturen» som eksempel. Den vilde naturen står uten ansvar, fordi den ikke har noen bevissthet om konsekvensene. Som for eksempel et rovdyr som jakter, og tar liv, uten samvittighet. Eller som en stein, som (for mennesket) bare ligger der, uten at den har noen formening eller hensikt, om eller for seg selv. Og om man så forestiller seg at mennesket følger de samme vekstprinsipper i kraft av å være natur, vil det også være hinsides godt og ondt (DAL:f.a, s.202). Her problematiserer Christensen hvordan virkelighetsoppfatningens energi styrer synet på godt og ondt. Jeg-et vil være begrenset til å skille mellom godt og ondt. Men, Christensen skriver også at jeg-et søker en realisering. Å være subjekt er å være underkastet, og i forestillingen om en objektiv virkelighet, blir subjektet mer og mer bundet til sin egen forestilling (DAL:f.a, s.203). Ordet «jeg» er en stedfortreder. Det står i sted for verden, eller universet, og denne stedfortrederen er den eneste utstrekning man kan begynne å forstå. Verden stiller hele tiden spørsmål til sin egen bevissthet (jeg) om det er mulig med disse forløpene (mennesket) å nå frem til en forståelse om det lagt til rette som et utkast av en virkelighet. For at mennesket skal ta plass i verden, noe det gjør fra den dagen det åpner øynene, trenger det å smelte ned sin egen forståelse av hva «jeg» betyr.

Denne forståelsen av jeg-et, foregår i en sammensmeltning med verden. Eller snarere en oppdagelse og erkjennelse av et felles utgangspunkt. Christensen ser for seg at de samme systemene som styrer utviklingen av naturfenomenene, er de samme som styrer utviklingen av mennesket og menneskesamfunnet (DAL:f.b, s.211-212). Ved at det allerede, fra livet oppstod på jorden, eksisterte en orden. Til nå kaller vi dette tall, og videre fenomener som benytter seg av disse tallene; planter, krystaller og grunnstoffer. Denne ordenen eksisterer fra før, det er ikke

mennesket som fant den på utenfra universet, og plasserte den over på fenomenene. I dette eksempelet bruker Christensen solens energistrømmer som utgangspunkt for livet. Og mennesket er bare en del av jordens reaksjon på disse energistrømmene. Mennesket er enda en måte for jorden å bearbeide reaksjoner i universet. Mennesket er en bestanddel av verden, som kommer innenfra, men som søker utover for å forstå. Christensen bruker «mennesket» om både individ og menneskeheten. Selv om hun skiller mellom det som gjør oss til individer og det som gjør oss til en menneskehet, er begge deler motivert av det samme.

Ved å si «verden», sier man også «menneske». Ved å si «jeg» sier man også «universet». Menneskets bevissthet er gitt av naturen. Menneskehetens bevissthet er skapt av mennesket. Subjektets underkastelse medfører at mennesket overlates til tilfeldighetene, men at disse tilfeldighetene også bearbeides som en essensiell del av forståelsen. Det finnes ingen svar på hvorfor, men heller et svar på hvordan. Og er det svaret på hvorfor, vi søker etter? Svaret er nok bekreftende, i en eller annen form. Dette menneskets paradoksale ansvar, ville ikke ført noen vei – og kunne fort blitt pseudo-nihilistisk, hadde det ikke vært for forståelsen av hvorfor man er begrenset. Begrensningene er gitt for å utforske en orden som allerede eksisterer. Og gjennom denne utforskningen, utspring i form av språk, som kan forestå som veiledere til det som gjør oss verdslige.

3.2.4 Språket

Mennesket er en måte for verden å se seg selv på. I menneskets egne måter å se seg selv på, finner man ordene. Christensen skriver i «Silken, rummet, sproget, hjertet», at ordet i prinsippet har den samme kjemi som den som skal igangsette krystalliseringsprosesser (H:e, s.44). Disse krystalliseringsprosessene er for eksempel de som holder cellene i en kropp i gang. Christensen skriver at de formene som skal holde orden på ordene, på samme måte er fortløpende prosesser, der de anbringes og modifiseres i et samspill med vår persepsjon, tilegnede erfaring og refleksjon. Hun stiller seg kritisk til den konvensjonelle oppfatning av orden; selv om mennesket setter en ordbok i en form for orden, er den menneskeskapt. Den orden som vi egentlig følger, er allerede tilstede.

Kommunikasjonen med naturen er hele tiden til stede. Christensen skriver i «Den naive læser», at hun er nødt til å søke mening. Hun er en inngrodd del av verden, på samme måte som f.eks. et tre. Dette er ikke et valg hun tar, eller noe hun ønsker. Meningen finnes i forveien, og den forvalter hele tiden sin egen forvandling, og vi forstår den ved å overleve (H:d, s.117). Christensen gjør følgende refleksjon fra sitt vindu; jeg ser treet, og må gå ut i fra at treet ikke

ser meg. Men å si; «å se», er menneskespråk. Treet ser ingenting i menneskelig forstand, men det har opplevet menneskets tilstedeværelse (om ikke annet, så som i luftforurensning) (H:d, s.118). Med ordene har mennesket makt over trærne og tingene.

For å skape en fortelling om oss selv, bruker vi språket, og denne makten ovenfor naturen. Christensen mener dette kan medføre misoppfatninger. Ved at mennesket, med makten i ordet, kort sagt kan bestemme om treet skal dø eller leve. Men at menneskets begrep om død, for eksempel skogdød, er noe annet enn treet. Naturen har vist en kapasitet til selvopprettholdelse ulikt mennesket. For eksempel ved overvintrende frø, eller de lagrede frø i de egyptiske pyramider, som har vist seg spiredyktige i dag (H:d, s.118). Heller er skogdøden et tegn på at mennesket er i fare. Et annet eksempel Christensen kommer med, i «Tilfældighedens ordnende virkning» handler om «paradisfuglene»: Hvordan Magellans jordomseiling førte til at 1522 skinn av disse fuglene, ble bragt til Europa. Disse fugledraktene ble beskrevet som «Guds fugler». Fordi de ikke hadde føtter eller bein, antok man at de kom fra paradiset, der de levde sitt liv i luften og drakk dugg. Føttene manglet fordi jegerne hadde fjernet dem av kosmetiske grunner (H:h, s.26). Om Christensen ser på dette som et problem, er ikke helt sikkert. Leser man oppfatningen av denne stadig foranderlige kommunikasjonen, som både en nødvendighet og et verktøy, kan man se disse «misoppfatningene» som et steg i en prosess. Om ikke annet, kan det legges vekt på viktigheten av bevissthet om språkets bruk og makt.

Verden kan leses, og verden leser oss. Med disse tankene om språkbevissthet, kan man finne mening. På samme måte som mennesker henter inntrykk fra alt rundt oss, at vi leser tegn inn i alt vi persiperer; være seg regndråpenes hastighet eller hardhet, vindens melodier, eller flimringen i lysrørene, vil trærne kunne vite hvordan det skal henge bladene hvis dets blomstring står i fare (H:d, s.118). Ordene i menneskets språk er én måte å benevne alt dette på, kanskje det er den eneste. Det er i hvert fall den mest utviklede og bevisste tilnærming man har til det. Man kan argumentere for at for eksempel non-verbal kommunikasjon er «sannere» mot et menneskets følelser, men det er også til sist underlagt språket. Ved at mennesket stadig utvikler språk, kobler man verdens lesbarhet og verdens leseevne sammen.

Man kan se i «At snakke, at se, at gjøre», at Christensen jobber med denne bevisstheten. Det er noen ganske få ting det er verdt å snakke om – og dem snakker vi ikke om. Vi kan ikke snakke om dem; livet, døden og kjærligheten. Det er så store, dyre ord, noe hun ligner med en kjole som er så pen at vi ikke klarer gå med den, i frykt for å ødelegge den (DAL:b, s.48). Hun skriver også om det vi ikke kan se, og det vi ikke gjør (DAL:b, s.50). Begge deler koker ned til at vi er redde for bevegelsen eller artikulasjonen. At det er behagelig å finnes i det vi allerede

kjenner. På samme måte vil vi forholde oss til ordet. Grunnen til at vi anvender et språk, som av og til er upresist, er at det er lettere å si ting på en måte man selv er fortrolig med. Man kan si; jeg er sint. Det som kommuniseres er forståelig, men dog, for å endre på sinnstilstanden, vil man måtte utdype. Man ville måtte forhandle med sitt sinnelag, og uttrykke det slik det fremstår, om enn det er på en keitete måte. Eller en måte som gjør en forlegen, overrasket eller ukomfortabel på en eller annen måte. Christensen skriver at hun vil ha sine lesere til å snakke om det de ikke snakker om. Se det de ikke vil se, men likevel ser, og er for redde for å sette ord på. Og å gjøre det de ikke gjør. Mennesket trenger språket og ordene for å eksistere i et samfunn, men også som individ.

Anvendelsen av språket for å fortolke, eller gjøre mening av verden, er mangetydig. Det kan være problematisk, men det er også en del av utviklingen. Selv om Christensen ikke legger ned noen bastante moralske føringer, skriver hun i «Terningens syvtal», at mangetydigheten ikke betyr at mennesket blindt kan følge sine drifter og lidenskaper, og senere unnskyldte seg dem ved å kalle dem skjebne (DAL:e, s.69). Heri ligger dette ansvaret for helheten. Og i dette ansvaret forestiller Christensen seg at mennesket tenderer mot et felles billedspråk å uttrykke denne makten på (DAL:e, s.71). Det felles billedspråket møter barrierer i form av alle de formene mennesket utvikler for språk. Vi har metaforer, ord og lyder som ikke kan oversettes mellom menneskene. Likevel er dette noe vi setter en lit til. Når Christensen skriver om et felles billedspråk kan dette leses konkret som en form for språk, men det kan også leses som en form for erkjennelse av språket. På tvers av kulturer, landegrenser og religioner. Uten sammenligning forøvrig kan man tenke på Platons ideverden. At Christensen ser til de ordene vi er redde for å bruke, de som ikke peker på annet enn allerede bestemte fenomener, hvor man i utfoldelsen av og i mellom disse ordene finner en form for fellesskap.

Jeg og verden henger sammen, på mange måter, og i hovedsak mener Christensen det er språket som binder dem. Gjennom ordene vil mennesket og verden prøve å se seg selv, som de uavhengig avhengige størrelsene de er. Mening oppstår i subjektets underkastelse til det objektive – en virkelighet som også er umulig. Finnes det noen objektivitet i Christensens syn på virkelighet? Både og; verden formes av menneskets møte med det allerede eksisterende. En orden forut mennesket, gir det evne til å forhandle frem en subjektiv opplevelse. Ved å anerkjenne subjektet vil vi nærme oss en felles virkelighet – eller et felles billedspråk.

3.3.1 Poesiens, språkets og forfatterens rolle defineres ut i fra Christensens syn på naturen, kulturen og språket

3.3.2 Forholdet mellom naturen, kulturen og språket

Å si «billedspråk» peker på en hverdagslig måte å forholde seg til språket på, men har også særlige konnotasjoner til poesien. Christensens essays inneholder en måte å lese verden, mennesket og språket på. Dette er allerede rettet mot poesien, men vil kunne utforskes ytterligere ved et mer spesifikt forhold som artikuleres i Christensens poetikk; det mellom naturen, kulturen og språket. Disse bestanddelene består i et kompleks av forhold, hos Christensen. Naturen, kulturen og språket, står hverken før eller etter hverandre. De spiller på hverandre i en sirkel, med et prinsipp som kan ligne en kvintsirkel, hvor bestanddelene inneholder overlappende deler av de tre hoveddelene.

Forståelsen av natur og kultur-komplekset er avhengig av hvilket perspektiv man ser det fra. Slik språket fungerer, avhenger denne definisjonen av hvem eller hvorfra det snakkes. Det er for eksempel forskjell på hva en biolog og en samfunnsviter ser på som natur. Man kan se på naturen som noe utenfor mennesket, og som vi med vår bevissthet er ulikt. Man kan se på den ville naturen; havene, de urørte skogene, villdyrenes impulsivitet eller fjellenes ukuelighet. Eller den mennesketemmede naturen; hagene, turstiene eller de plantede blomstene langs veikanten. Eller man kan se mennesket som en del av naturen. Man kan se mennesket gjennom naturen, biologien og sameksistensen, altså naturen i mennesket. Slik kan man også skille natur og kultur ad, gjennom det mennesket er og har skapt, og det mennesket interagerer med. Alt hva disse begrepene inneholder, er ikke hva dette kapittelet skal inneholde. Dette kapittelet skal ta for seg Christensens egen definisjon av hva hun mener skillet består av. Og om det finnes et skille i det hele tatt. For, gjennom å utforske Christensens oppfatning, vil man kunne nærme seg en forståelse av anvendelsen av disse begrepene, og deres konsekvens i diktningen hennes.

Christensen sier i intervjuet med Iben Holk at hun ikke setter et skille mellom natur og kultur. I intervjusituasjonen innleder Holk med å fortelle at hun ble påminnet estetikken i Christensens diktning, da hun gikk gjennom parken på vei til møtet. Christensen svarer dette med å sitere seg selv; at språket er en forlengelse av biologien. Hun påpeker at dette er å si at natur og kultur eksisterer i et kontinuerlig forhold, og at det ikke er et skille, men en glidende overgang. Videre innrømmer Christensen at hun selv er klar over vanskeligheten ved å anvende begrepet; «det er meget muligt, jeg som så mange andre bruger ordet lidt i flæng og måske forkert». Hun forklarer at denne måten å bruke ordet på, er rotet i menneskets sentrale plassering

i måten vi har tenkt vår kultur på i de siste hundre år, som gjør at vi plasserer mennesket mot naturen. Den naturen man eventuelt skulle vende tilbake til, før evolusjonen og samfunnet. Eller den naturen som sier «at mennesket alltid er ondt i bunn» (Holk m.fl., 1983, s.205). For så å utdype hennes eget sitat om språket som en forlengelse av naturen eller biologien; når hun sier dette, «så har det sådan set ikke noget med en bøgeskov at gøre» (Holk m.fl., 1983, s.206). Christensen ser på mennesket som det fysisk kompliserte vesenet det er, og anvender «natur» om også dette. Menneskets psykologi og fysiologi er for Christensen natur. Hvis man så ser på kunsten som en del av kulturen, lik som det menneskeskapte, kan man forstå hva Christensen snakker om når hun sier at det er en glidende overgang. Kunsten som kultur, skapes i kraft av mennesket som natur.

Man kan si at Christensens syn på språket, gjør at språkets natur og kultur vil kunne skilles i praktikk og poesi. I et notat, i «5x25 notater til et vinterlig sommerprosjekt», skriver Christensen:

Vi kalder op og ned, øst og vest, lys og mørke, fremskridt og tilbageskridt for modsætninger.
Det modsatte af kvinden findes ikke.
Det modsatte af manden findes ikke.
Men de er modsætningsfyldte. Hvordan skulle menneskeheden ellers kunne overleve?
(DAL:d, s.84)

I menneskets natur vil vi søke motsetninger for å skape en orden. Hun skriver; «Tilbake til naturen? Byen er naturlig. Det er værdiernes rangorden der er unaturlig» (DAL:d, s.86). I språket bygger vi en rangorden, men denne rangorden er ikke fastgrodd. Det er forskjell på å se motsetningene som absolutter, og på å se det motsetningsfylte i fenomenene. Gjennom språkets, og poesiens utfoldelse vil detaljene kunne synliggjøres. Nå er det ikke slik at det er et utelukkende skille mellom praktikken og poesien, da disse også forekommer i overskridende former. Både i formmessig uttrykk, stil og bruksområder. Vi benytter oss av metaforer i hverdagslivet, både de allerede etablerte, men også de tilsynelatende spontane, som i relativ kontekst kan være meningsbærende.

Poesien springer ut av språket. Christensen skriver likevel, i «Hemmelighetstilstanden», at poesien må tre *inn* i et mysterium; at man i diktningen er nødt til å bruke språket i hele dets uoppløselige forbundethet med virkeligheten. Poesien, til forskjell fra vårt logisk-praktiske språk, kan ikke late som om det er mulig å si sannheten om verden (H:f, s.110). Christensen skriver at dette mysterium kan ligne den hemmelighetstilstanden Novalis skriver om: «Das Äussere ist ein in einen Geheimniszustand aufgehobenes Innere»

(H:f, s.111).¹² Christensen ser på hemmelighetstilstanden som det rom hvor de vage tankene og forestillingene forbinder seg med virkeligheten som får dem til å komme til uttrykk. Hemmelighetstilstanden er tilstanden hvor dikteren, men også mennesket, ser seg selv utenfra, samtidig som en ser seg selv innenfra. Dette er mulig fordi man kjenner tingenes forbundethet med hverandre, fra før. Og ved hjelp av de ytre fenomenene, de som skaper assosiasjoner eller konnotasjoner, vil vi kunne sette det indre i bevegelse. Disse bevegelsene som igjen vil danne tanker som rekker utover, og forsøker å få fenomenene til å henge sammen.

Kjennskapen til hemmelighetstilstanden eksisterer ikke kun gjennom poesien. Det er snakk om posisjoneringen ett menneske gjør til språket. Christensen skriver: «Når jeg har valgt at tale om denne hemmelighetstilstand ud fra en poetisk praksis, så er det bestemt ikke for at si, at den er noget særlig for poesien» (H:f, s.114). Hun skriver at forskjellen ligger i erkjennelsen av menneskets posisjon til språket. Det finnes de som tror at mennesket, med språket, står utenfor verden. Og de som, med språket, opplever seg som en del av verden. Dermed er denne tanken førende for alle mennesker, ikke bare poeter. Christensen skriver også at hun «kjenner vitenskapsfolk og meteorologer som kjenner hemmelighetstilstanden» (H:f, s.115). Forholdet mellom bevisstheten og verden kan dyrkes av hvem som helst. Det er ikke forbeholdt noen. Og på denne måten er heller ikke naturen, kulturen forbeholdt noen.

Denne erkjennelsen av relasjonene mellom tingene i verden, ligger allerede i verden. Ettersom vi synliggjør disse relasjonene for oss selv, gjennom forståelsen av våre menneskeskapte kulturformer, kan vi også forstå at de kommer fra naturen (H:f, s.115). Litteraturen, kanskje særlig diktformen, kan finnes i alle mulige former, men fremfor alt, naturens former. Christensens poetikk baserer seg altså på en tanke om naturlighet. Denne naturligheten er ikke den ideologiske forestillingen om naturlighet, Christensen sier at denne naturligheten strekker seg ut over «den søndagsindstilling, som man kan have til ordet natur» (Holk m.fl., 1983, s.205). Hva dette innebærer er at menneskets natur er å søke former for orden. Disse formene utfolder seg som poesi, men også som vitenskap. Uttrykkene søker orden, gjennom språket. Gjennom forholdet til språket som en del av mennesket.

Basert på et utsagn fra forfatter og kritiker Göran Palm, skriver Christensen i «Drømmen om en by»: «Hvorfor i det hele taget skrive om naturen, når de fleste mennesker bor i byer?» (DAL:a, s.242). Dette utsagnet fra Palm handlet om poetisk strategi, som endres ettersom tidene, stedene og menneskenes adferd endres; hvorfor skrive om hester, når de fleste landbruksmenn har traktorer? Når Christensen parafraserer Palm, stiller hun seg kritisk til

¹² «Det ydre er et til hemmelighetstilstand opløftet indre».

måten vi snakker om naturen og menneskets kultur. Spørsmålet kan fremstå retorisk; naturen og mennesket er ikke adskilt, selv om mennesket bor i byen. Videre i essayet beskriver Christensen hvordan hun flyttet fra landlige omgivelser i Knebel på Mols. Da hun flyttet til København fikk hun fra sitt stuevindu den samme utsikten; trær, mark og himmel. Likevel følte hun en forskjell i kommunikasjonen med omgivelsene. Forskjellen var tydelig nok, det var så mange mennesker i byen. Hun ville bli kjent med byen innenfra, og med dette også kjent med anonymiteten og redselen for anonymiteten. Det foregår også en sidestilling av drømmen om en by, og realiteten. Hvordan man ser for seg det lykkeligste i en by, hvor potensialet i menneskene rundt og seg selv er overveldende. Likevel, spør hun seg også om det er forskjell på denne drømmen, og virkeligheten. Hun skriver at, også i virkeligheten står det klart for henne, at hennes bevissthet er blitt som en by. Erkjennelsen av relasjonene utspiller seg også for mennesket som individ, i møtet med samfunnet. Og en forflytning av forståelsen av relasjonene er uunngåelig. Denne forflytningen inneholder likevel naturlighet, etter Christensens forståelse.

3.3.3 Poesiens rolle er å utforske menneskets forståelse av språket

Gjennom poesien og det poetiske språk vil forbindelsen mellom språket, virkelighet og verden, forsøksvis utforskes. Språket henger sammen med kunsten. Fordi vi artikulerer meninger om non-verbal kunst, er språket tilstedeværende. Språket setter ord på kunstgrepene og følelsene anbragt av verket, men det formulerer også kunsten i seg selv. Christensen siterer i «Nattens skygge», kunstneren René Magritte, hvor han sier om sitt maleri «Lysenes rige», at han; «bare har gengivet bestemte forestillinger, nærmere bestemt et natlig landskab og en himmel, som vi ser den om dagen. Landskabet får én til at tænke på natten, og himlen på dagen. Jeg synes, at denne samtidighed af dag og nat har styrke og evne til at overraske og fortrylle. Jeg kalder denne evne for poesi.» (H:g, s.59-60). Kunstgrepet i seg selv er et resultat av en poesi, som Magritte prøver å fange. Christensen skriver at dette kunstgrepets effekt eksisterer i verden, i form av sommernettenes spill med lys og mørke. Hvordan dette grepet, selv om det tydelig formulert av Magritte som en «umulighet», vil finne rot i virkeligheten. I utgangspunktet er Magrittes definisjon å male noe uvirkelig, men fordi det ligger så nært i språket, vil dette fremstå som virkelig. Poesien i språket, og i maleriet, legger til rette for en utforskning av sammenhengen mellom det som er mulig i språket, og det som er både umulig og mulig i virkeligheten.

Christensen skriver i «Terningens syvtal», at hun ikke kan la være å forestille seg labyrinter på labyrinter, inne i den største bevegelige labyrint. Den største labyrinten, er det vi kaller gud, og det Christensen kaller omsorgen og ansvaret for mennesket og naturen. Inne i denne labyrinten, musikkens labyrint, matematikkens labyrint osv. Christensen beskriver språkets labyrint, med vegger som hele tiden faller ut, fordi ordene kun bygger dem opp i forbifarten på vei mot tingene. Disse veggene puster, åpner og lukker seg. De dreier og speiler seg selv og hverandre. Som et verdensbildets åndedrett, siver de ut og inn av hverandre (DAL:e, s.67). Ordene i seg selv er foranderlige, og poesien arbeid avbilder disse strukturene i ett øyeblikks samtidighet. Om de allerede er falne eller ikke, er på samme måte både essensielt og ikke essensielt i vår oppfatning av tiden.

Når mennesket ser på historien er dette også bare en måte å brette den tilbake over seg selv for å gjøre den oversiktlig. Som disse sammenligningsrommene vi hele tiden etablerer, i labyrinten. Christensen beskriver, i «Den naive læser», poesien som en forkortelse av språket ved å anvende to eksempler. Det første er fra Novalis, som søker en altomfattende sammensmeltning av ord og fenomen (hemmelighetstilstanden), som vil kunne utgjøre en bok som vil kunne si alt. Denne boken vil, ettersom den vokser, kun fremvise ubegripeligheten (H:d, s.119). Det andre eksempelet er Jorge Luis Borges' fortelling om kartografene som ville lage ett kart over riket i 1:1 størrelse, som til slutt endte med å dekke hele riket – og hvor etterkommerne så kartet som ubrukelig (H:d, s.120). Altså er både språket og vitenskapen utilstrekkelig i forsøket på å fremvise virkeligheten. Christensen skriver at ordene og tegnene i poesien er forsøk på å forminske språket til den menneskelige dimensjon (H:d, s.120). Samtidig som det strekker seg utover, er det nettopp derfor et samspill. Dette er hva Novalis kaller «das seltsame Verhältnisspiel der Dinge».¹³ Innebefattet i sitatet er samspillet mellom språket og mennesket, og alt annet. Det som kan komme til uttrykk i poesien.

Språket er en del av menneskeverden, og poesien kan være en del av helheten. Christensen sammenligner, i «Realiteternes mysterium», menneskets språk med forflytninger av fenomener. På samme måte som andre ting i naturen, vil livet og verden innebære bevegelse. Til forskjell fra mennesket, vil for eksempel maur flytte på gjenstander i et nøysomt forbruk. Mennesket vil flytte på gjenstander for å forvandle det generøse i naturen, til en eksklusiv menneskeverden (H:b, s.102). Språket, som kan anvendes av mennesket for utbyggelsen av denne eksklusive menneskeverden, kan gjennom poesien være mer nøysom. Poesien anvender språket som en forkortelse av fenomenene. Gjennom forflytningen og forkortelsen av

¹³ Tingenes mærkelige spil mellem alle relationer i verden.

fenomenene, kan mennesket utforske forståelsen av seg selv, og videre, verden kan utforske seg selv gjennom denne forståelsen.

I dette landskapet av stadig bevegelse, finnes det en angst. For utforskning av språk, og i tur seg selv og verden, vil det finnes noe fremmed. Om kommunikasjon generelt kan man si: når man sier noe, er det alltid noe man ikke sier. Det man ikke sier kan være det man egentlig mener, eller et sted for ubehag. Det usagte kan fort være det mest presserende. Det samme gjelder i poesien. Christensen skriver i «Hemmelighetstilstanden», at, har en forfatter valgt å plassere ett ord, har den også utelatt tilsvarende omfattende ord. Det er gjennom språket, og poesien, at angsten for det ukjente kommer til uttrykk. Både i møtet med diktet, naturen og mennesket (seg selv). Christensen skriver om uro og forvirring i skapelsen av poesien. Men også tålmodighet i angsten før man kaster seg ut i det. For andre har vært der før. Derfor er også begynnelsen for poesien en bro som er bygget i forveien (H:f, s.112). Broen kommer først til syne når man har kastet seg ut i det ukjente. Tålmodigheten kommer av at det er gjort utallige forsøk fra før, man kjenner litteraturhistoriens landskaper og broer. Men i det man setter foten ut, kanskje med en intensjon om å forfølge en bro, eller utforske et landskap, vil man merke at alt er forflyttet. For steget tatt vil være med å forme det allerede eksisterende. På samme måte som veggene i språkets labyrint faller sammen, vil de speile og vri bildet på landskapet.

I «At snakke, at se, at gjøre», skriver Christensen, at poesi er ikke sannhet. Kanskje finnes ikke sannhet som begrep engang. For Christensen vil dette si å ha kjennskap til en hemmelighetstilstand, som kanskje også er umulig. Sannhet for Christensen kan byttes ut med kjennskap til verdensbevegelsen, slik verden forstår seg selv. Den poetiske artikuleringen fører til innsikter, og selv om poesien kan bli sett på som sannhetssigende av noen, er det ikke hensikten. Diktning er ikke engang drømmen om sannhet, diktning er lidenskap, den er et spill med verden. Og verden har sitt eget spill med oss (DAL:b, s.50). Diktningen er en lek eller et spill, for hvor konsekvensløst er det ikke i det store og det hele? Språket, før diktningen, også er selvopprettholdelse, men poesien er en retning inn i labyrinten, som igjen vil si å være en retning inn i verden. Det er ikke sikkert at denne hemmelighetstilstanden er oppnåelig eller beboelig for mennesket, men gjennom språket vil vi kunne nærme oss å forstå vi at vi kan nærme oss den.

3.3.3 Forfatterens rolle er ikke å finne ut av ting, veilede, eller belyse

Hvis man kan si at språket er verdens uttrykk, og poesien er språkets uttrykk, må da poesien være forfatterens uttrykk? Karakteristisk nok skriver Christensen at det også i forfatterne finnes

forskjeller. Hun skriver at det legges for stor vekt på selvrealisasjon. At motvekten mot verdens oversiktighet blir en dyrkelse av individet. Det finnes forskjellige måter å avgrense sine egne områder. For eksempel en dokumentarisk fremstilling, som derved midlertidig legitimerer falske miljøstrukturer. Christensen sammenligner i «Drømmen om en by», denne siden av forfattervirket med politikernes oppgave i et samfunn; å koordinere og finne sammenhenger mellom det som skjer og skal skje (DAL:a s.245). Å omtale miljøstrukturene som falske, er en konsekvens av dynamikken i Christensens verdensbilde. Disse politikerne og forfatterne eksisterer i allerede avgrensede miljøer, og allerede avgrensede oppfatninger av hva som finnes utenfor.

I «Afrealisering» skriver Christensen om selvrealiseringen. Å realisere seg selv er å realisere sine drømmer, tanker og ideer. Hun skriver at en form for realisering i kulturen er; noe fint; å omsette ord til virkelighet, eller å omsette ting eller natur til konkreter – for eksempel verdipapirer. Og ytterligere at det er ekstra fint å omsette det konkrete til uting; for eksempel 200.000 underbetalte timer, eller en Rembrandts deltakelse i den alltid nærværende fattigdom (DAL:f.a, s.199). Disse uttrykk for verdi blir språklige klisjeer som igjen er tegn på at denne konkrete virkeligheten står ved makt. I disse realisasjonene er det vi realiserer kun mini-modeller av «virkeligheten».

Christensen setter opp en motsetning til selvrealiseringen. Hun kaller det «avrealisering», med det forbeholdet om at dette er et ord som muligens er upresist. Det kan være et kometord, et ord som dukker opp og forsvinner som en komet (DAL:f.a, s.199). Motsetningen kan lyde banal; hvis realisering betyr virkeliggjørelse, betyr avrealisering uvirkeliggjørelse (DAL:f.a, s.203). Om vi ser tilbake på Christensens formulering om motsetninger, er det ikke nødvendigvis slik. De er motsetningsfylte, men ikke motsetninger. Dette kommer også med den klassiske motstillingen mellom subjekt og objekt, og Christensens tidligere nevnte tanke om subjektets underkastelse det objektive. Christensen skriver at hun ved å overgi seg til denne stedfortredende funksjonen som er; verden bruker ordet «jeg» for å kjenne seg selv, når hun sier at hun avrealiserer seg selv (DAL:f.a, s.204). Man vil kunne lese dette som at Christensen stiller forfatterens avrealisering mot selvrealiseringen. Som forfatter, gjennom dette «jeg», vil Christensen undersøke verdensforholdene gjennom sin måte å utsi tingene på; gjennom poesi, i stedet for gjennom beskrivelser av tilsynelatende virkelige miljøer.

Forfatteren er, for Christensen, en del av verdens verktøy til å se seg selv. Forfatteren benytter seg av poesien til å søke mot det umulige eller usagte. I «Det klasseløse sprog» skriver hun at hun ikke er en formidler, og hun betrakter ikke forfatteren som en formidler. Hun ser heller ikke på det å påvirke meningsdannelse som forfatterens oppgave. Ei heller det å påvirke

bevisstheten. I essayet skriver hun at hun vil påvirke «blindheten». Denne blindheten er en del av menneskets måte å skape historien på, gjennom en blanding av bevisstheten og blindheten (DAL:c, s.46). Bevisstheten er det vi tror vi kjenner, og som vi hele tiden bygger ut i fra, og tilføyer til. Blindheten er det alltidtilstedeværende ukjente. Og denne blindheten kan ikke påvirkes ved at vi søker etter noe som «sannhet». Dette på grunn av tilfeldighetene og det mangebetydende som verden er strukturert rundt. Forfatterens oppgave er å konstruere en kode som gjør disse tilfeldighetene leselige. Christensen bruker her ordet «sannhet» på to forskjellige måter – den første som er umulig, og den andre den sannhet som gjør tilfeldighetene nødvendige. Forfatterens oppgave blir å konstruere dette tegnsystemet som transmitterer blindheten, og kommuniserer dette umulige.

3.4.1 Systemenes rolle i Christensens poetikk

Inger Christensen skriver at verden ønsker å se seg selv. Verden er universet, naturen, mennesket og alt i mellom. Poesien og litteraturen fungerer som landskap, eller broer, eller labyrinter, inne i den største labyrinten. Mennesket søker mot et felles billedspråk, og det er kanskje det Christensen gjør, ved å skrive. Metaforene hun anvender er i seg selv åpne. De åpnes og lukkes om seg selv, lik som hun mener de også skal eksemplifisere. Dette åpner for forskjellige tolkninger av metaforene, og mulig forvirring. Når man først har lagt en mening eller en forståelse i ordet «labyrint», kan det være vanskelig å snakke om den på en annen måte. På samme måte er det vanskelig å snakke om forholdet mellom ordene «system», «dikt», «systemdikt» og «systemdiktningen». Christensen kan omtales som systemdikter, eller en poet innenfor systemdiktningsperioden. Dette kapittelet vil forsøke å skape klarhet i anvendelsen av begrepet.

3.4.2 System, dikt, systemdikt

I intervjuet med Iben Holk viser Inger Christensen en personlig avstand til systemdiktningen. Christensen påpeker hvordan hun synes kunst skal være:

Jeg synes man skal kunne se på et kunstværk, hvordan det er lavet. Jeg synes 1) at det skal være forførende, det skal være spænnende og suggestivt, men 2) så er der noget suspekt i enhver forførelse, fordi den ender med, at man har magt over noget. Men for at nedbryde det aspekt ved forførelsen, der hedder, at man får magt over tingene, så viser man, hvori kunsten består – siger, jeg tager disse her ting, du mærker det ikke, men det er det, jeg har gjort, og det kan du godt se, når du er færdig med at læse bogen, at den hele forførelseskunst var sådan lavet, og det er der ikke nogen magt i, men en slags deling af magten, på en eller anden måde. Jeg tror, det er derfor, jeg – efter at det måske for længst er blevet umoderne at lave det, man i Danmark har

kaldt, hvad var det det hed, systemdigtning, jeg ved ikke, hvorfor det skulle hedde det, men altså – så synes jeg stadigvæk, at det er ligesom for mig vigtigt og holdtbart at se sådan på kunst. (Holk m.fl., 1983, s.223).

Holk påpeker at betegnelsen «systemdigtningen i Danmark» er passende, på grunn av det samfunnskritiske aspekt, og at diktene inneholdt systemer. Man kan forstå avstanden Christensen føler til denne måten å beskrive det på; når denne beskrivelsen innebærer direkte samfunnskritiske synsvinkler. Her skiller Christensen mellom forfatterens makt ved å gi et dikt en betegnelse som påberoper det makt. Makten til å definere samfunnet, eller påpeke strukturer i samfunnet. Hun bekrefter at hun ønsker at man skal kunne se hvordan kunstverket er laget (etter endt lesning), som kan sees på som en tillit til «systemer» i diktningen. Systemene skal derfor være delvis fraværende gjennom lesningen, og dermed kunne dele denne «makten» mellom leser og kunstverk.

I Silje Ingeborg Harr Svares *Det umuliges kunst*, stilles spørsmål om forholdet mellom verden og subjektet, i litteraturhistorisk perspektiv. Svare refererer til de danske litteraturviterne Maja Lucas og Eirik Skyum-Nielsen. Maja Lucas fremholder i sin lesning av Christensens poetikk, at diktene gjennom systemene, oppnår særegen naturnærhet gjennom repetisjonen av naturens egne former, slik at den unngår subjektiv vilkårlighet (Svare, 2015, s.23). Og at Skyum-Nielsen lener seg på sitatet om de to måter å oppfatte språket på; de som tror at mennesket med sitt språk står utenfor verden, og de som opplever at mennesket med sitt språk av er en del av verden (Svare, 2015, s.23-24). Svare skriver at Skyum-Nielsens videre lesning også utelater den meningsfullhet ved språket som kan knyttes til den individuelle posisjonen, og derfor at det heller ikke fjerner spenningen mellom et overordnet perspektiv og det individbaserte dikter- og diktnivået i Christensens poetikk (Svare, 2015, s.24). Disse bemerkningene inntar to posisjoner; der på den ene siden Skyum-Nielsen og Lucas implisitt avfeier det den individuelle subjektiviteten som vilkårlighet og ubegrenset kreativitet, og på den andre siden hvor Svare lener seg på Novalis' posisjon, som tilsier et ytterligere lag, der subjektet og det ikke-subjektive står sentralt.

Dette argument for at Christensens poetikk engasjerer mer enn bare menneskets naturforbundethet gjennom språket, er også synlig gjennom hennes essays. Christensen skriver i «Hemmelighedstilstanden», at de dynamiske situasjoner som styrer utviklingen av naturfenomenene, er de samme som de som styrer utviklingen av mennesket og menneskets samfunn. Samtidig skriver hun at en konflikt mellom det menneskeskapte og det biologiske rom, kan diskuteres med ord eller statistikker, men at det alltid vender tilbake, som det samme, eller forkledd. For problemer kan ikke løses, kun leves (H:f, s.212). Og diktningen, som da vil

inneholde systemer, peker ikke på samfunnssystemene, eller de biologiske systemene, men på mellomrommet der i mellom, og den som utsier det. Spenningen ligger mellom jeg-ets individuelle språk og påvirkningen, det ikke-individuelle i verdens språk.

Christensen skriver i «Den naive læser», at hun kan late som om det ikke er hun, men språket selv som skriver (H:d, s.117). Hun later som om ordene har en direkte berøring med fenomenene de henviser til. Verden finner mening i seg selv. Hun er nødt til å gjøre dette, men det er bare på liksom. På samme måte som det selvproduserende i biologien. Det er et uttalt skille; mellom de biologiske systemene, metoden hun anvender som skal påkalle en «naturtilstand», og det faktum at hun er bevisst handlingen, som gjør den leselig i menneskelig forstand. Systemene finnes, men må oppdages og iverksettes av både forfatteren, det skrevne jeg-et og verden gjennom gestaltningen av jeg-et.

Systemene i Christensens diktning søker etter den altomfattende sammensmeltingen av ord, som gjør berøringen mellom ord og fenomen synlig. Christensens anvendelse av systemer kan sees på som et forsøk på å nå denne sammensmeltingen. Om forsøket skriver hun i «Terningens syvital», om det hun kaller «stil». Stil har å gjøre med meningsdannelsen i anvendelsen av ord – og hvordan vi uttrykker oss overfor det ansvaret vi har som mennesker i verden. Det vi kaller stil, er den nærmeste måten vi kommer til å uttrykke denne uoppfattelige størrelsen (DAL:e, s.73). Gjennom menneskets søken, være seg naturvitenskap eller litteratur. Søken kommer fra den menneskelige natur, definert i kulturen. Systemene er en måte å nærme seg naturen på, med bevisstheten om at det finnes et jeg, som også er bevisst en verdensgestaltning.

3.4.3 Hvorfor system?

Christensen skriver i «Hemmelighetstilstanden»: «Der findes ingen sikre metoder til at afgøre, om et digt er smukt eller banalt, godt eller dårligt» (H:f, s.109). Det beste man kan gjøre, er å lese mengder med dikt skrevet av andre. Men man må også lese sine egne dikt, mens de skrives, og hele tiden revidere, lese de tilbake som om de er skrevet av andre. Man kan selvsagt lese teori, og tanker om hvordan man skriver. Denne kunnskapen er best anvendt når man lar det man har lært gli ned i underbevisstheten (H:f, s.110). Blanchots essay «Orfeus' blik» beskriver denne måten å nærme seg kunsten på. Orfeus vil bringe Evrydike tilbake til live fra dødsriket. Orfeus overtaler Hades og Persefone til å la Evrydike vende tilbake på én betingelse, at han i oppstigningen ikke kan vende seg om for å se på henne. Blanchot beskriver Orfeus som kunstneren, viss verk er å bringe Evrydike tilbake til dagen og lyset, å gi det form, figur og realitet. Men i vandringen glemmer Orfeus dette, og snur seg. Dette gjør at Evrydike forblir tapt

for ham, dagen og lyset (Blanchot, 1994, s.107). Kunstneren kan ikke se sitt eget verk før det er fullendt. Christensen skriver at man hele tiden må lese sine egne dikt, noe som er motstridende dette, men hun legger til at de må leses som om de er skrevet av noen andre. Hun skriver også at systemene bør være der, men at forfatteren ikke må lene seg på dem i skapelsen av diktet. Denne måten å se kunsten på, kan ligne måten Christensen mener en dikter skal anvende sine systemer.

Å forholde seg avventende til verkets kraft, kan også ligne måten å nærme seg forholdet mellom språk og virkelighet, som hemmelighetstilstanden skal romme. Christensen skriver at én måte å forholde seg fraværende denne kraften på, er å gjøre blikket fraværende (H:f, s.111). Og å lytte til ordenes klang og rytme, og lytte til denne musikken så lenge at man til slutt vet at det finnes en betydning ved den. Betydningen skal lokkes frem, slik at ordene ikke blir etterlatt til seg selv og sin egen vellyd (H:f, s.112). Man må velge med omhu, de ordene som kan gjøres nødvendige. Å gjøre ordene nødvendige betyr å sammensmelte ord og fenomen (H:f, s.113). Forfatteren må ta skritt i retning lyset og dagen, uten å snu seg. Det må eksistere en formening om et verk, men man kan ikke fastholde denne formening ved å konstant holde den under overvåkning. Man må lede, eller ledes, av verkets tilfeldige bevegelser. Systemenes rolle i Christensens diktning er for å skape et nytt perspektiv på det man allerede befinner seg i – ikke for å avsløre hemmelighetstilstanden, for det er tilsvarende umulig, men for å eksistere i og med den.

Men disse systemene Christensen benytter i sine diktsamlinger, Fibonacci's tallrekke i *Alfabet*, sonettkranformen i *Sommerfugldalen*, det matematiske mønsteret mobile i *Brev i april*, osv, må hun da ha vært klar over? Det er tydelig i hennes etterlatte skisser, at hun jobbet aktivt med utviklingen av systemene (Christensen, 2018, s.230). Er det da feilaktig å lese hennes poetikk med tanke på systemene, og ligne den med Blanchots eksempel med Orfeus? Svaret er nok både ja og nei, og spørsmålet er i verste fall misledende; systemene er hentet fra «naturen», som mennesket utforskning av verden gjennom vitenskap og kultur. Det er kun *Alfabet* som påkaller en natur-natur, gjennom Fibonacci's tallrekke. Og Christensen skriver at den i hovedsak var skrevet ut fra et matematisk prinsipp, og ikke hvordan denne tallrekken forekom i naturen. Som beskrevet i «Som øjet der ikke kan se sin egen nethinde», fant Christensen denne naturforbundetheten, først senere (H:c, s.144). Christensens poetikk ikke styrt av et valg av systemer for systemenes skyld. I intervjuet med Jan Kjærstad sier hun, at hun bruker systemene (modellene), for å ikke være helt overlatt til tilfeldighetenes spill. Med tilfeldighetenes spill mener hun sitt tilfeldige temperament (Kjærstad, 1986, s.6). Dette temperamentet som kanskje ville stått formålsløst i forsøket på å gjøre blikket fraværende i

møte med skrivingen av dikt. Hun sier at systemene er der for å skape en motstand mot dette tilfeldige. At hun benytter seg av dem fordi hun gjerne vil si noe annet enn det som først faller henne inn.

En annen måte å lese Christensens forhold til systemene, er å se på det hun skriver om fragmenter. I «Tilfældighedens ordnende virkning» skriver hun om et utdrag fra Leonardo Da Vincis *Bogen om malerkunsten* (tilskrevet Leonardo da Vincis elev Francesco Melzi). I utdraget beskrives det hvordan man kan se på en mur, og se de forskjellige steinsortene det er bygd opp av, og skjolder og merker, og være i stand til å se noe som ligner former for landskaper, fjell, klipper, trær osv. At man også vil kunne finne kampscener og skikkelser i hastig bevegelse, med merkelige uttrykk og bekleddning. Christensen skriver så, at Leonardo da Vinci, (meget troskyldig) sier at disse merkene og skjoldene «stimulerer sindets virksomhed». «Så det er måske bare det, der skal til: et vist antall fragmenter, og hjernen går straks i gang med at ordne og regere og skabe mening i hvad som helst (H:h, s.22-23). Christensen skriver at disse fragmentene tvinger oss til å se mening i alt. At fragmentene ikke er noe i seg selv, løsrevne fra alt, men en del av en helhet vi ikke kan løsrive oss fra.

Christensen ser på de opplevelsene man har som menneske, de innsiktene man får i møtet med verden og i meditasjonen og de oppdagelser man gjør om seg selv i dette møtet som fragmenter av helheten. Ett enkeltmenneske er bare et fragment av menneskeheten, menneskeheten er bare ett fragment av verden osv. Og inne i mennesket igjen, fragmenter som utgjør mennesket i menneskeheten i verden. Hun skriver at hun ser for seg andre synsvinkler på dette hele, som fra inne i et frø for eksempel. Deretter gjør hun en refleksjon over muligheten for natur eller kultur i språket, gjennom festelsen av disse fragmentene. Disse fragmentene blir aldri noe som overskuer helheten for oss, eller for seg selv. Det er heller ikke poenget med dem. De fragmenter man erfarer, eller innser, er det som rammer inn helheten. Så, for å videreføre dette til språket, er dette noe vi alltid gjør med språket. Ordene vi bruker går forut for og forekommer etter helheten, i og med at de ved å utsies også forsvinner, selv om de markerer et sted i tid eller rom. Det skrevne ord, eller språket, kan oppstille disse forholdene, men aldri være eksakt lik den erfaring de i første omgang medbragte. Det er forsvunnet i mellom fragmentene. Fragmentene prøver på samme tid å innkapsle, men også fornekte de helhetene de står i forhold til. Dette er også et dynamisk forhold.

Dette forholdet mellom naturen og kulturen i språket forsvinner, og oppstår i disse fragmentene. Christensen mener at denne feilaktige dikotomien er et resultat av språkets natur. Mennesket ser språket gjennom mennesket, og språket ser seg selv gjennom mennesket. Christensen bruker Da Vinci som eksempel, hvor han ser rester av andre virkeligheter i

gjenlevningene i malingen i bygg. Og ut i fra følelsen av at noe har eksistert forut, eller etter, som fragmenter, gjør at han røres, og motiveres til å utforske. Dette gjelder også ordene i diktningens effekt. Christensen ser på ordene som fragmenter, av fragmenter av en helhet. Mennesket forholder seg til disse ordene lik man Da Vinci forholder seg til malingen. Den skaper en utstrekning utover det som faktisk finnes der. Det bygges på påminnelser om andre ting, både interne og eksterne. Disse tingene er på samme måte som utgangspunktene sine fragmenter.

Christensen stiller spørsmålet om vi overhode kan tenke oss ut av den verden vi lever i. Altså, den vi ikke er løsrevne fra, men hele tiden tvinges til å se. Spørsmålet som følger er; om det er mulig å se, for eksempel et litterært fragment, som en konsentrert tekst, hvis konsentrasjonen stammer fra den skjulte helheten den inngår i? Går det an å se fragmentene, og avdekke eller framholde en helhet, ved å påpeke fragmentets natur? Senere låner hun et postulat fra Blanchot for å beskrive dette spørsmålet: Det fragmentariske går ikke forud for helheden, men siges *uden for* helheden og etter den.¹⁴ Christensen skriver: «Et postulat vil formodentlig alltid blande spørsmål og svar sammen på en umulig måte. Selvfølgelig kan man ikke si noe uten for helheden eller etter den, så lenge man befinner sig indenfor» (H:h, s.27). Likevel, mener Christensen at det går an å finne omveier. Disse finnes i kunsten, og særlig i litteraturen – hvor det i det minste skal være mulig å late som om man står utenfor. Her trekker hun frem eksempler fra litteraturen, som forfører og manipulerer; en snakkende tornebusk, en liten prins på en selvopfunnet planet, et land befolket av snakkende trær. Denne forførelsen kan i stor målestokk kan ha en tendens til å utvikle seg til demagogi. Dette er gjenstand for mye misforståelser, og kan således være farlig. Christensen nevner hvordan noen kan få seg til å si at konsentrasjonsleirene under 2. verdenskrig ikke eksisterte. På grunn av denne omveien, vil kunsten alltid befinne seg et sted på grensen mellom meningen og det meningsløse, men at denne grensen er mindre entydig enn vi tror. Som vi har sett, skriver Christensen at hun noen ganger later som om det ikke er hun som skriver. For Christensen kan systemene være en måte å stille denne måten å se fragmentene på, til veggs, for å dra ordene, og språket ut av dem, slik at de fremstår som utenfor. Samtidig er dette bare å late som, men at denne grenseoverskridelsen, som både blir fiktiv og ikke, utsies fra et sted som i oss skaper mening.

Systemene hos Christensen er en måte å forene de forskjellige måtene mennesket søker erkjennelse på. Når mennesket går rundt i sin hverdag vil de tankene man tenker, og snakker om, være ett uttrykk. Systemene hjelper med å få frem noe som kommer fra andre steder, ikke

¹⁴ «Le fragmentaire ne précède pas le tout, mais se dit en *dehors* du tout et après lui. *L'étretement infini*, 1969.

bare fra «din sjels dyp». På denne måten vil diktene være en kombinasjon av verden og jeg-et. Det var en samtale med en ung komponist som fikk henne på tanken om Fibonacci's tallrekke (Kjærstad, 1986, s.6). Og hun hentet mobile-mønsteret fra Messiaen (Holk m.fl., 1983, s.207). Christensen oppsøkte systemene, samtidig som de også, ved en tilfeldighet, landet ved henne. Likevel fikk de ikke hennes ubetingede oppmerksomhet. Systemene hjalp de nøye utvalgte ordene frem i lyset.

4 Christensens poetikk i *Lys* og *Græs*

4.1 Tematikk, struktur og poetikk i *Lys*

I *Lys* kan man finne en forestilling om menneskets eksistens. Gjennom samlingens narrativ leser vi et jeg, som befester spørsmålet om sitt eget forhold til livet og døden i møtet med naturen. Jeg-et setter seg selv og sin menneskelighet, opp i mot naturlandskapet. Dette gjør at jeg-et forsøker å «forlate» byen. Jeg-et svarer allerede på denne umuligheten i «Hvis jeg står» (SD, s.13); det er kun hvis jeg-et står alene i snøen, at det blir klart at det er et ur. Jeg-et forstår at det er nødvendig å bevege seg ut i naturlandskapet (billedlig eller språklig), for å innse sin egen menneskelighet. At jeg-et blir et ur, er et bilde på menneskets forsøk på å kontrollere tiden, eller sette den i en orden. Tiden persipert gjennom uret, er «unaturlig», men mennesket er avhengig av denne ordenen for å kunne «finne rundt». Det er allerede fra første side av, klart at jeg-et er begrenset av sitt eget forhold til menneskeligheten, men at det av samme grunn må gjøre et forsøk på å nærme seg noe naturlig, av nødvendighet.

Jeg-et anvender seg av naturbilder, men dette er selvsagt bare menneskespråk. Selv om fenomenene får utspille ved at jeg-et observerer dem, er de fortsatt knyttet til jeg-ets språk. Jeg-et forsøker å bli en del av naturen ved å skrive seg selv inn i den. For eksempel i «Forgængelighed» (SD, s.23), tar jeg-et plass i tingene, og snakker «på vegne av dem» med ord:

Forgængelighed

Stenen på stranden fordamper.
Søen forgår under solen.
Dyrenes ørkenskeletter
er gemt i det evige sand.
Tingene vandrer,
dør i hinanden,
sejler som tanker
i rummets sjæl.
Karavaner af levende sand.

Er dette en trussel?
Hvor er mit hjerte?
Fanget i stenen.
Gemt i en sø.
Bankende dybt
i en puklet kamel,
som ligger og stønner
i sand og skal dø.

Jeg-ets hjerte er i fanget i stenen og gjemt i sjøen. Jeg-ets hjerte som metafor for noe dypt essensielt og samlende for jeg-ets vesen, er fanget og gjemt i språkfestelsene av de fenomener vi kaller sten og sjø. Jeg-et ser også seg selv som aktiv i disse metaforiske omskrivningene av seg selv i møtet med naturen. I «Med kapermine» (SD, s.27), blir jeg-et til fisken:

Med kapermine

Med kapermine
farer fisken frem
og kaster sin fanfarekrop
i høy kurs jeg flyver
føler byttet i min mund
suger ormeblod
spytter mere blod
mit eget
alle tiders bytte

Jeg-et observerer en fisk på jakt etter mat (eller blod), og i en vending som bryter rytmen i fjerde vers, blir jeg-et til fisken. Jeg-et går fra å beskrive fisken, til å besitte den.

I observasjonen av naturen, seg selv som en del av naturen, og seg selv som noe utenfor, finner jeg-et også språket. Jeg-et reflekterer over fødselen av sitt eget språk. I «Det springende punkt» (SD, s.36) ser jeg-et språket tre frem som et redskap:

(...)
Så skær da igennem
slå ordene sammen
om usigelighed
at jeg fryser og frygter
og alligevel låner
dig smiger og øre og øjne
at se med usvigelighed
(...)

Jeg-et er usikker i møtet med naturen, og usikker på sin egen naturlighet. Likevel er det i dette at jeg-et kan ta kontroll, å utsi; jeg er det avgjørende punktet i denne sammenhengen.

Mennesket, naturen og språket er tema gjennom hele samlingen. At jeg-et reflekterer over sin egen mening, ved bruk av forholdet mellom disse tre instansene, synliggjør også Christensens poetologiske refleksjoner. Man kan lese dette som et forsøk på å innta en posisjon lik det hun kaller hemmelighetstilstanden, hvor fenomenene og ordene smelter sammen. Meningen oppstår i menneskets forsøk på å finne rundt seg selv i sitt forhold til verden. Jeg-et søker etter et «jag» i naturen og i menneskespråket, som kan rettfærdiggjøre sin posisjon som

stedfortreder for verden. Sett i sammenheng med Christensens forfatterskap kan dette vise en begynnelse, eller en fødsel, for denne måten å nærme seg verden på.

Narrativet i samlingen kan være en måte for Christensen å strukturere denne utfoldelsen av innsikten. At diktsamlingen har en narrativ struktur, er selvsagt diskuterbart, men går man ut i fra en kunstnerisk ambisjon, går det an å se det som en form for system. At forfatteren har tenkt en «historie», eller en bevegelse i posisjon.

Jeg-et er et menneske, som fra sitt utgangspunkt i byen eller samfunnet, søker ut i et naturlandskap. Denne bevegelsen bygger opp under jeg-ets søken etter et språk å forklare seg selv med. Jeg-et søker naturens språk, som om det skulle inneholde svar. Jeg-et lener seg ømt mot natten (de steder i bevisstheten man ikke har adgang til, kanskje som en del av naturen) ved hjelp av et rustent gelender, for å se de blafrende faners spørsmål (SD, s.14). Byen, gjennom fanene, stiller spørsmål i dette rommet (natten), om død. Jeg-et piller rusten og natten av sitt kinn. Selv om dette igangsetter en bevegelse bort fra byen, gelenderet og fanene, er det ikke et spørsmål om totalt forfall. Altså er ikke byen eller jeg-et død. Spørsmålet «død?» åpner kun for en videre bevegelse, som kretser om død finnes, om liv og verden finnes.

«Hvad er min døde sprukne kropp?» (SD, s.15), fastsetter også språketematikken. Jeg-ets kropp er dikt. Verdens kropp er dikt. Maurene i snøen gjør med jeg-ets kropp, det nødvendige, intet mer eller mindre. Det flytter kroppen planløst bort ord etter ord. Når maurene i snøen sammenlignes med bokstavene på det hvite arket, er de dikt. Jeg-ets kropp flyttes av diktene, og samtidig flyttes verden planløst. For å anvende en klisjé; det er reisen som er målet, og målet i denne reisen er å søke et språk gjennom dikt, som frembringer verdens blikk på seg selv.

Som skydd mot «fjellenes ville ensomhet», trekker jeg-et grannålteppet over seg (SD, s.16). Jeg-et opplever en ensomhet i begynnelsen av denne «reisen». Det at jeg-et trekker naturbildet over seg, oppleves som en skjerming fra naturen. Men ved å benytte seg av naturen, er det kanskje også et forsøk på å smelte sammen med den. Likevel, i begynnelsen er det en klar distanse mellom jeg-et og naturen. Jeg-et gjør naturen til et kjent objekt, et teppe, og holder det på avstand, selv om det trekkes hen over det.

Deretter forsøker jeg-et å besitte naturen, ved først å observere den, for så forsøke å bli naturen gjennom språket. I «Vandskorpen» observeres naturen først, før den knyttes til noe kroppslig (SD, s.17):

Vandskorpen

Vandskorpen
skærer sig selv

med is

Vinterbåden
skræmmes
på land

Under huden
værger
et hjerte sig

Her foregår en distanse som er poengtert ved diktets oppsett. Ved at strofene er adskilt, er også jeg-ets observasjoner om seg selv i forhold til naturen adskilt. Likevel er det et forsøk på å gjenkjenne sine egne trekk eller handlinger, i naturens, ved å sammenligne huden og vannskorpen. Denne metoden utvikles ytterligere, slik vi så i «Med kapermine».

Naturen motsetter seg jeg-ets forsøk på å forenes på denne måten. Eller kanskje er det jeg-et som innser at denne tilnærmingen ikke er forenelig med intensjonen. I «En indre mumlen» (SD, s.30) kommer dette til syne typografisk:

En indre mumlen

En indre mumlen
maver sig frem
brønde drukner
huse farer vild
skovene kryber
langs jorden.

Jeg mumler ikke
jeg vil ikke mave
mig frem.
Jeg vil ikke tale
om ting
der går under.

En indre mumlen
maver sig frem
gennem os alle.
Dyr og mennesker
hvirvles af sted
gennem vand.

Hvis nu
du har glemt
ordet
der skiller
vandene
igen.

Her stilles observasjonene på en side (venstre), og refleksjonene på en annen (høyre). Alt skal forgå, men jeg-et vil prøve å sette ord på det uansett hvor vanskelig det kan være. Forholdet mellom observasjonene og refleksjonene peker på uforeneligheten, men også ønsket om en forståelse. Jeg-et innser at ordene er flyktige, og forglemmelige. Ordene er det som gjør jeg-et til seg, og naturen til natur. Dette utløser en tvil i jeg-et, som i «Det springende punkt» og «Jeg», kommer til en slags ro. Med jeg-ets innsikt om at det er det som besitter egenskapene til å bearbeide språket, og ønsket om en åpenhet i møtet med ordene/verden artikulert.

Med innsikten om jeg-ets og jeg-ets språks evner, kommer også tvilen på dette, og møtet med det indre mørket. Det usagte, og det tåkeleggende. Dette blir utforsket i «I det indre» (SD, s.47), hvor jeg-et konfronteres med angsten for det vi ser i møtet med oss selv. I møtet med språkets usammenhengende natur. Dette illustreres ved en stakkato syntaks, hvor spørsmålene flyter rundt, uten helt å feste seg selv, hverken som spørsmål eller som svar: «hvad er det vi har hvad er det vi mangler/hvad er det hvor er vi hvad er det vi ser» (SD, s.47). Vi klamrer oss fast med dette språket.

Mot dette indre mørke, står en lysning i språket. Lysningen i språket er de lukkede ord (SD, s.54). Ordene er lukkede, men de kan gjenkjennes i lyset. Det er ikke dermed sagt at motsetningen av det mørke indre, er lyset i ordene. Mørket finnes som en nødvendighet, og ikke som en motsetning. Jeg-et tenker seg en sol, som svinger med tilfeldighetenes lykter (SD, s.55). I «Lys» vil solen feste mørket som denne motsetningsfulle nødvendigheten, ved å vektlegge solens egenskaper. Solen er den livgivende, den som igangsetter verdens tilkomst med tilfeldigheter. Nøkternt begriper jeg-et at mennesket er en del av alt dette, uansett om det er snakk om en konkret vandring ut i naturen, eller et forsøk på å forenes med naturen i språk eller kropp (SD, s.56). Det å være menneske er å være det samme som et tre, en fugl, eller fantasi. Menneskets angst, eller frykt for å være eller ikke være, er ikke noe antagonistisk (SD, s.57). Hverken jeg-et eller du-et i samlingen er forskjellige fra naturen eller hverandre. I siste vers av L-V, står det «et barn som begynner» (SD, s.58). Dette kan leses som flere ting; som et konkret barn i diktsamlingens narrativ, eller som at barnet er tanken om lysets påvirkning på jeg-ets innsikt om forholdene det befinner seg i, eller det kan leses som du-et som tiltales gjennom samlingen. Og barnet som begynner er også jeg-ets refleksjoner om tilnærmingen til hemmelighetstilstanden.

Det finnes ingen direkte markører som tilsier at dette er en bok om svangerskap. Likevel kan det leses som et svangerskap; i overført betydning kan barnet også leses som Christensens posisjon i forhold til språktematikken. I *Lys* fødes tanken om poesiens inngang til hemmelighetstilstanden. Samtidig, siste dikt i samlingen, «Han» (SD, s.61), tiltaler en «han»,

som «en lille bitte enøre gemt i forhåbningskilden». Dette kan leses som «mannen», men også som språket, eller som et barn. I tillegg kan dette knyttes opp mot en fødsel av forholdet som skal komme ett år senere, gjennom samlingen *Græs*. Adspredende lesninger, selvsagt, men lesningen viker ikke fra det faktum at språket er jeg-ets håp. Gjennom menneskeligheten kan dette håpet også legge sin lit til de videre generasjoner.

Det er mulig å spore «systemer» gjennom diktenes interne rytme og oppsett i *Lys*. Men det er ingen som kaller denne samlingen for systemdikt. Christensen selv, har mest sannsynlig ikke anvendt noen spesifikke matematiske systemer i denne samlingen. I og med at den er skrevet på den tiden i hennes forfatterskap, hvor denne tanken om systemene ikke stod like klart for henne. Samtidig kan man se spor av systemene, i den narrative oppbygningen, og i forsøket på å «late som om det er språket selv som taler». Det å late som om det er tingene selv som taler, er en «teknikk» Christensen benytter, med samme hensikt som systemene. Å la noe komme til syne, som ikke ville kommet til språk, om hun hadde tenkt diktene som fra sitt hverdagslige selv. Denne meditasjonen over språket, og lekenheten med jeg-ets posisjon i språket og forhold til verden.

4.2 Tematikk, struktur og poetikk i *Græs*

Græs åpner med «Fred», som ligner et epitaf. Denne gravsteinsskriften vedholder både det menneskelige og det naturlige språket. Det er duer som gror på marken, og et du som igjen skal oppstå fra jord. I dette ligger det en sammensmeltning av tematikker. Døden, livet, språket, naturen og mennesket. At dette kan leses som et epitaf gjør det implisitte jeg-et fraværende på to måter. Både fordi det ikke er til stede konkret i teksten, men også fordi det er «skriften» som taler. Dette kan dog også leses som det det er, et dikt i en diktsamling. Som et anslag fastsetter den, med assosiasjonen til epitafet, en bedrøvet forventning. Men det er også ilagt ordspråkets håpefullhet. Døden er nærværende som sorg og tap, men det er også tilliten til menneskehetens overlevelse og gjenoppstand. Gjennom ritualene, forholdet til naturen og mennesket, og gjennom språket.

Mennesket lever og dør i kraft av ordene. Et «jeg» er fortsatt fraværende i «Grønt». I det grønne kommer heller ikke menneskene frem (SD, s.66). I naturen og naturens språk, har ikke menneskets bevegelser eller historie noen mening i seg selv. At disse menneskene ligger dypt, kan også leses som om de ligger på en gravlund. Altså, begraves menneskene i naturen. Døden stopper menneskets bevegelser og historie, så lenge de livnærer seg av naturens språk.

Innsikten om forholdet mellom by og natur, er også med på å bygge opp under denne påstanden. I «Under en by» beskrives naturen (og de døde) som under byen, forløpet av steiner og røtter som bærer oss. Her trer jeg-et inn, og ser at døden og livet ikke har retning, i denne naturen som settes opp i mot byen (SD, s.67). I gresset, det som fungerer som en bro mellom «den underjordiske naturen» og byen, er det derimot barn og fugler. Byen er bygd på naturen og de tilhørende døde. Dette som er bygd, er ikke nødvendigvis «en by», men ideen om samfunnet, og samspillet med tingene i naturen og byen, som utgjør en by. Her finnes også angsten, gleden, og spennet mellom dem, som skaper de menneskelige følelser (SD, s.68). Spillet mellom dem, er ikke motsetninger, det er heller en utstrekning som muliggjør følelsene.

Til tross for skillet mellom byen og naturen, har vi naturen i oss. Naturen forvandles til noe menneskelig med ordene. I «Hviskende græsfødder» beskrives disse «hviskende græsfødder som lister sig gjennom os». Granfingre og seig svettende harpiks kleber oss sammen. Og sommerbegjærlige spettefugler hakker i hardføre frøskallshjerter (SD, s.69). Alt dette er også menneskelige beskrivelser av naturen, som om naturen beskriver oss.

Dette eksisterer i et kretsløp. Dette kretsløpet er vår natur, og kommer til syne gjennom vår omgang med språket. Vi beveger oss inn i det, uten å vite det. I «At gå ind» (SD, s.72), beskrives dette som:

At gå ind

At gå ind uden at vide det
At pege på døren uden at vide det
At gå ind i bjerget og det er dig selv
At gå længere ind og det er ikke sikkert
At gå længere ind endnu
og der er hele tiden rum
og det er dig de flytter
og der er hele tiden åbent
og det er dig der er åben
uden at vide det uendelig åben
De havde tændt en sol
De havde hejst et flag
At gå længere ind

Mennesket går alltid inn i naturen, gjennom språket, uten å vite det. Likevel, er det denne bevisstheten som gjør det mulig. Man kan gjenkjenne kretsløpet, og tanken om denne alltid tilstedeværende sirklingen. I «Kontakt» (SD, s.80) starter og avsluttes diktet med; «tegne en sirkel cirkel/i luft eller vand». Inne i disse sirklene kan man lese at tilnærmingen til ordene og naturen er den samme. At det er hjelpeløst å tilegne dem egenskaper som «godt og ondt», om det skal være nytte å hente fra dem.

Denne måten å se ordene og naturen på, kobles til menneskeligheten, og samfunnet. Vi er ensomme i denne utforskningen av verden. Med hovmod, flagg, armer, munn og med hvert vårt hjerte, sitter vi på hver vårt hav (SD, s.74). Selv om denne opplevelsen av ensomhet i møtet med naturen er sterk, er det vi som tillegger den makt. Som det står i «Grå dis» (SD, s.75):

Grå dis

Grå dis over Knebel vig.
Skjult dirrende knive.
På dette næsten tilfældige sted
som næsten tilfældigt rører mig
Hvis er magten?

Og under vandet.
Under den samme kiselgrå dis
der flyder så dybt i mig selv.
Skjult dirrende knive.
Hvis er magten ikke?

De dirrende kniver er den truende størrelse, som finnes i tilfeldighetene i naturen, og som jeg-
et derfor gjenkjenner i sin egen natur. Spørsmålet om makten, er eller ikke er, avhenger av jeg-
ets oppfatning av sitt eget forhold til dette. Det finnes en angst i det å berøre naturen, og berøre
menneskeligheten. Sammenstillingen av mennesket og naturen, som en både vanvittig og
overkommelig størrelse, vises frem i «Elskov» (SD, s.81):

Elskov

Plukker vilde jordbær
i et slåenkrat
lirker hånden ind
under alt for voksen
ængstelse og pine
rækker dig dit hjerte
lille barn

Når mennesket tar av naturen, eller begjærer den på en eller annen måte, i form av menneskets
natur eller objekter i naturen, kommer det også med en pris; bevisstheten om forholdet. Håpet
til denne overvinnelsen eller tilnærmelsen finnes også her. Bearbeidelsen av måten man snakker
om tingene på, hvordan man behandler engstelsen og pinen.

Likevel må vi må nærme oss dette forholdet, og hverandre, for å overvinne eller holde
styr på det. I «Anderledes – berørte af lys» står det: «kom stort hvor vi kom for at elske os
vågne, - med græsset en morgen efter regn» (SD, S.86). Og i «Andet berørt» (SD, s.87):

(...)
Adskilt som fører dig adskilt

Endnu med græs efter græs

Ind i et andet til sidst

som berørt

Denne adskillelsen finnes mellom oss og naturen, og oss og språket, og oss og oss selv. I «Møde» skriver jeg-et om alt det frykter. Dette er mellomrommet mellom jeg-et og du-et, men også mennesker generelt. Det er det upersonlige, tingene vi fastsetter i språket uten å være det bevisst (SD, s.88). Men igjen er det oss selv, vi må nærme oss. Jeg-et nærmer seg du-et, gjennom denne tilsynelatende tiraden av ord. Og mennesket med språket, kanskje poesien, nærmer seg dette forholdet til verden, og oss selv gjennom verden. I M-VI står det: «Jeg gjennomspiller dette for at å til et punkt hvor musikken møder modstand – for at fjerne denne modstand og møte musikken» (SD, s.101). Dette resonerer i Christensens poetikk, hvor utleggelsen av forholdet (gjennom en form for system), gjør at poesien søker etter noe annet enn det som først møtes. Denne poetikken står også mer direkte, i M-VII: «Med ryggen til mit digt, til mig selv, til mit ord, går jeg væk fra mig selv, fra mit digt, fra mit ord, og bestandig nærmere ind i mit ord, i mit digt, i mig selv» (SD, s.104). Jeg-et i denne samlingen ønsker å eksemplifisere, med sin egen diktning, de forhold som skal ligge til grunne for en diktnings hensikt.

Den strukturelle oppbygningen av *Græs* er preget av en todeling. Denne todelingen foregår både i samlingens narrativ, og i det typografiske uttrykket. Der det i *Lys* kan argumenteres for at den narrative strukturen er det som bygger samlingens samlede uttrykk, er det i *Græs* i tillegg en mer konkret tilnærming. Den glidende overgangen fra «Sommerkort liv» til diktsuiten «Møde», underbygger den narrative bevegelsen. Jeg-et forsøker å bygge en forståelse i møtet med språket, mennesket og verden, som innebærer en forvirring, tvil og frykt. Denne motstanden er hele poenget. Ordriheten i «Møde» spiller også denne rollen, samtidig som det prøver å kretse inn de presserende følelsene. Man kan se de første sporene til et forsøk på det man (kanskje uforsvarlig kort sagt) kan si er et av poengene med Christensens første «systemdikt»-samling; *det*, hvor det gjøres en betraktning av hva ordet «det» kan inneholde eller peke på. Med første del av *Græs* bygger Christensen opp et begrep om nødvendigheten, som utspiller seg gjennom «Møde».

Diktsuiten «Møde» er satt opp slik den er, som et grep. Dette grepet ligner det Christensen snakker om, når hun snakker om system. At diktsuitens forskjellige deler avgrensner hver sin del av helheten. Dette er som et bevis for seg selv, at det er tilnærmelig på en eller annen måte. At man gjennom å la delene stå som individuelle enheter i en helhet, gjør at de kan snakke om de tingene de ønsker. Eller, det tillater forfatteren, å på én måte, peke ut en retning, samtidig som det lar ordene og assosiasjonene ta overhånd. Det kan sees på som former for meditasjonsrom, hvor det «hverdagslige» ikke eier plass på samme måte som det gjør «til hverdags». At jeg-et skriver om ting som gress eller blomster, rygger eller billedrammer, settes i en kontekst hvor ordene utvides. De nærmer seg fenomenene, om enn det bare er i menneskets språk.

4.3 *Lys og Græs, og verden videre*

I *Græs* lar Christensen, på samme måte som i *Lys*, tingene tale. Eller, hun later som om tingene taler. Samtidig er *Græs* et forsøk på å forene denne måten å skrive på; ved at Christensen lar den narrative strukturen, som system, ta mer over for ordenes tilfeldighet. At ordene, som møysommelig velges, fortsatt beholder sin tilfeldighet, innenfor de rammene som blir satt. Todelingen av samlingen både deler opp og sidestiller denne måten å se språket på. At det er forskjeller på å la tingene tale for seg selv, og det å skape en overgang som illuderer en kontroll over ordene. Forholdet mellom mennesket, språket, og verden, er fortsatt midtpunktet i samlingen, men språket får, her, en posisjon mellom mennesket og verden. I *Lys* ble de tre plassert på samme nivå, og selv om de fortsatt er det i *Græs*, har jeg-et i *Græs* en mer aktiv rolle. I det at jeg-et tar mer plass, ved å forflytte det introspektive narrativ, ikke i en posisjon over språket, men mot et felles utsigelsespunkt med verden.

Tar man også likhetene mellom *Græs* og *Lys*, som kunstgrep i betraktning, kan man gjøre seg en formening om hva disse diktsamlingene sammen utgjør. Hvis man leser *Lys* som en fødsel av «han», som et håp til menneskets potensial i naturbundetheten, og tar det med over i lesningen av «Fred», kan man se; at dette barnet ikke kan leve på disse «naturvilkårene» alene.¹⁵ Den avdøde kan være det konkrete barnets død, selv om dette kanskje er å strekke det

¹⁵ Jeg tillater meg en finurlighet helt på tampen:

Når Christensen i «Han» skriver om «han, jorden og jeg», i en strofeinndeling og versoppbygning som er såpass strukturert, kan jeg ikke la være å se ordene «orden» og «ord». Fjerner man bokstaven «J» fra «jorden», blir det «orden», og likeledes blir «jord» til «ord». Og igjen står bokstaven «J», kanskje som i «jeg». «Jeg» + «ord» blir jord, «jeg» + «orden» blir jorden. Og som Christensen skriver i «Fred»; av jord skal du igjen oppstå. Da du-et som tiltales kan leses som «han», kan dette peke mot «hans» gjenoppstand. «Han», som også er troen på sammensmeltningen av den falske dikotomien, naturspråk og menneskespråk, til et forenelig språk i

litt langt. Likevel, er det hva dette barnet symboliserer, som tiltales i *Græs*. Du-et er det som skal arve jorden. På denne måten foretar både jeg-et og du-et en reise gjennom *Lys* og *Græs*. Jeg-et går aktivt inn for å demonstrere de forhold som ligger for menneskets føtter i møtet med seg selv og språket. Dette jeg-et er verden som viser mennesket vei. At verden er stedfortreder for «jeg» i *Græs*, er mindre synlig, men overhengende. Diktsamlingene er, poetologisk sett, en krybbe for forsøket på å fremvise hemmelighetstilstanden i Christensens forfatterskap.

På bakgrunn av denne lesningen, kan man si at Christensens poetikk er i samtidig utvikling sammen hennes to første diktsamlinger. Ambisjonen i *Lys* kan sies å være å finne et «naturspråk», eller en måte å sammensmelte språket og naturen, til noe som kan være mer sannhetssigende. Utgangspunktets motivasjon faller bort, og erstattes av et tomrom, samtidig som et håp. Dette er en paradoksal mulighet, som altså ikke kan finnes med mindre den er umulig. Likevel er det denne innsikten, eller forståelsen av, språkets funksjon i forholdet mellom mennesket og verden, som er sentral. I *Græs*, beveger jeg-et seg mot menneskeligheten i språket. Det assosiative, og det vanedannende. Og deretter i et forsøk med system, bort fra det. En overlattelse av jeg-ets språk, til verden selv. Selvsagt også, bare en lek, men en lek med bevissthet. Denne måten å nærme seg systemene er mindre synlig enn i Christensens senere forfatterskap, og gjør det vanskeligere å definere samlingen under en term. Men som vi har sett, er ikke systemene i seg selv, Christensens poeng. Det er effekten av systemene, som stedfortredere, eller jordmødre, for en helt annen poetikk. Systemene er ikke en søken etter en måte å strukturere verden og ordene på. De er et verktøy, på lik linje med språket, for å si noe annet enn det utelukkende subjektive. Selv om dette også er en umulighet, vil det, gjennom språket, kunne fremstå som tilfeldig meningsdannende i møtet med leseren. Og for den som skriver.

Diktsamlingenes sammenheng, som fremviser denne bevegelsen, er også en form for system, eller struktur. Christensens første innsendte manuskript; *Jord*, ble kanskje til *Lys* og *Græs*. Muligens kan man si at Christensen i første omgang forsøkte å fremvise denne bevegelsen i form av én samling. Og at dette, i all hennes, på den tiden, uerfarenhet, måtte tre frem samtidig som hun utviklet sin egen poetologiske stilling. Man kan se på diktene som prøvende, eller umodne, i forhold til de stringente formene som hennes «systemdiktning» viser.

hemmelighetstilstanden. Det skal også nevnes at Christensens første innsendte diktmanuskript var titulert *Jord* (VØS 413). Tilfeldighet? både ja og nei. En tilfeldighetenes ordnende virkning, kanskje.

Diktene i *Jord* inneholder mye av det samme bildespråket som i *Lys* og *Græs*, men ikke på langt nær den samme strukturen. De eneste diktene som ble med videre, er «Alene skal stå med hvorfor» og «Lærner mig ømt mod natten» og «Blue poles».

Men man kan også se på dem som, det Christensen ser tilbage på når hun skriver om en nødvendighet for kunsten.

5 Avslutning

5.1 Hemmelighetstilstanden og labyrinter, i *Lys* og *Græs*

At Inger Christensen ofte omtales i samme åndedrag som systemdiktningen, setter en forventning, om dikt og språk i system eller orden. At disse systemene skal ha en klar retning, utsi noe som ligner på sannhet, eller gi en intellektuell begrunnelse for anvendelsen av dem. Disse forventningene er problematiske, og uunngåelige. Likevel, er de kanskje mest av alt skapt av en misforståelse. «System» omgjøres til en sjangerkonvensjon, slik man både i dagligtale og poesi, gjør hjerte eller evighet til klisjéfulle størrelser. Christensens forsøk med systemene beror ikke på systemenes meningsskapende kraft. Hun ser på systemene, på samme måte som hun ser på språket. De eksisterer, som mennesket, i samfunnet, i naturen og i verden.

I denne teksten gjorde jeg først en lesning av *Lys* og *Græs*, før jeg så på Christensens essays. Det at *Lys* og *Græs* er skrevet før Christensen formulerte sitt eget forsøk på poetikk (eller det jeg har lest ut av henne, som hennes poetikk), gjør at mine lesninger av bevegelsene i *Lys* og *Græs* blir tilpasset, på en måte som kan fremstå som en slutning, trukket på bakgrunn av at korrelasjon medfører kausalitet. På en annen side, vil jeg klart og tydelig si at det ikke var min hensikt å sette to streker under at; *Lys* og *Græs* er et uttrykk for Christensens poetikk. Det å lese tematikkene; språket, mennesket og verden, inn i *Lys* og *Græs*, ble heller et forsøk på å åpne lesningen av Christensens forfatterskap. På tross av hennes definisjon som systemdikter.

Lys fremstår som et jeks forsøk på å nå naturens språk. Ønsket er at dette språket skal kunne forklare umuligheter eller abstrakter i jeg-et, som menneskets forhold til døden, livet, tiden, eller meningen. Det som følger er en forestilling hos jeg-et om at mennesket og naturen er forenelige i språket. Om dette er internt eller ikke, avhenger selvsagt av leseren. Denne forestillingen blir videreutviklet i *Græs*, hvor innsikten om at naturen og mennesket er ett, og at det er i sammensmeltningen av dem, og språket, man finner menneskeligheten.

Gjennom strukturene, språkbevisstheten og prinsippene disse samlingene er bygd opp av, kan man skimte en poetikk. Denne poetikken gjenkjenner man altså også i Christensens essays. Christensen skriver frem en poetikk gjennom hele hennes forfatterskap. Denne poetikken er kanskje vinglete, eller upresis som råstoff i begynnelsen, og den bærer preg av hennes utvikling som leser, og som skrivende. På samme måte som Christensen samler hennes erfaringer gjennom essayene, og skriver mer konkret om dem i hennes senere essays, vil *Lys* og *Græs* være råtkast til systemdiktene i Christensens senere forfatterskap. Det vil derimot ikke si at de ikke er like viktige. Disse samlingene eksemplifiserer, og legger grunnlag for, en måte å lese Christensen på, som er essensiell i lesningen av de mer anerkjente diktsamlingene.

At systemene er synlige i lesningen av for eksempel *det* eller *Alfabet*, med at ordet system er brukt om dem, er kontraproduktivt. Effekten av systemene skal være synlige, men kun i en refleksjon etter endt lesning. Og effekten av systemene, er heller ikke så mye til stede for leseren, som det er for forfatteren. Opplevelsen av diktet skal være en inngang til en bevissthet om en hemmelighetstilstand. Den skal også gro leserens refleksjoner samtidig som det forfører.

Systemene i Christensens diktning skal peke på verket de er en del av, men verket i seg selv skal peke utover. For eksempel, hadde jeg selv i utgangspunktet ingen anelse om hva «strukturene» i *Lys* og *Græs* skulle kunne medføre av viktighet for samlingene. Og som Alice Setane Gyberg skriver i sin oppgave om *Sommerfugledalen*; hun koblet ikke med en gang at det var snakk om en sonettkrans, men ble fascinert over rytmen i tekstene. Tankene hennes vandret over på sammenligninger med musikk, eller andre litteraturvitenskapelige begreper. Likevel skriver hun:

[...] Men jeg leste raskt, uten å analysere eller tolke, og om noen hadde spurt meg tror jeg aldri jeg kunne gitt så mye som en skisse av hva den «handlet om» eller «betydde». Det som satt igjen var følelsen, opplevelsen av teksten, som var mer intuitiv enn granskende, og overraskelsen da jeg kom til sonett XV, og så alle de fjorten foregående førstelinjene flettet sammen til ett dikt, én sonett.
(Gyberg, 2017, s.2)

En måte å lese på, som faller over ens med bildet denne lesningen tegner opp av Christensens poetikk. Og det vi begge ble sittende igjen med, er et ønske om å forstå. Kanskje fordi vi har en tanke om at, om vi forstår følelsen teksten gir oss, er vi ett steg nærmere å forstå noe annet.

Destillerer man Christensens poetikk, kan man si at det handler om to ting: «Hemmelighetstilstanden», og det å være en «del av labyrinten». Forståelsen av at man er en del av labyrinten er en inngang til hemmelighetstilstanden. Labyrinten vedgår både det rent menneskelige, og det kunstneriske. Bildet av labyrinten, og labyrintene inne i labyrintene, muliggjør det kunstneriske og det menneskelige. Det er flettet inn i hverandre. Språkets labyrint er en labyrint hvor veggene hele tiden oppstår ettersom ordene utsies, og faller sammen bak dem, like fort. I en stadig bevegelse. Denne bevegelsen er lukkingen og åpningen av ordene, av meningen og rytmen. I bevisstheten om denne bevegeligheten, kan mennesket, ikke omgå, men påvirke retning. Gjennom kjennskapen til hemmelighetstilstanden vil erkjennelsesformer falle oss for fote. Vi befinner oss i de forskjellige labyrinter, som bygges opp på forskjellige måter, i kraft av språket. Hemmelighetstilstanden er et forsøk på det mest menneskelige av alt, søken etter forståelse. Av ordene vi anvender, og fenomenene de peker på. Det er verden som prøver å se seg selv gjennom mennesket.

Poesien er Christensens måte å gi uttrykk for denne poetikken. Man kan se på det på flere måter. Gjennom *Lys* og *Græs*, blir det nesten som en selvbiografisk beretning om hva som førte henne mot systemene. Innsikten om at naturen og mennesket inneholder det det gjør, og trenger systemer for å utsi dette alt-et. Men disse systemene betyr kanskje ikke antall stavelser i et vers, eller antall vers i en strofe. Ei heller en rekursiv tallrekke, en mobile eller et åttetall. Disse systemene er allerede i verden, disse systemene er misforståtte konvensjoner av erkjennelsesformer. Systemene, hos Christensen, forsøker å lede mot bevisstheten om måten vi omtaler og diskuterer erkjennelsesmåtene. Christensens poetikk er at poesien skal avsløre, og anerkjenne, for oss selv, våre egne begrensninger i arbeidet med erkjennelse.

Poesien kan ikke si oss noen sannheter. Vi søker etter en forståelse av verden, og kaller dem sannheter. Og det å søke sannheter er en unnvikende handling. Christensen poetikk forholder seg fasitløst til spørsmålet om hensikt med poesien. Ordet sannhet inneholder størrelser vi ikke kan forstå. Og ved å kalle det sannheter, oppløses deres posisjon i vårt forhold til verden. Poesien skal heller få oss til å feste forståelsen i et språk. Målet med forståelsen er ikke sannhet, men uttrykkene som følger. Og disse nøye utvalgte ord, fortøner seg som poesi.

6 Litteraturliste

Bøger:

- Andersen, M.B. (1985). *Dansk litteraturhistorie: 8: Velfærdsstat og kulturkritik 1945-80*. København: Gyldendal.
- Blanchot, M. (1994) *Orfeus' blik og andre essays*. København: Nordisk Forlag A.S.
- Christensen, I. (2016a) *Samlede Digte*. København: Gyldendal A/S.
- Christensen, I. (2016b) *det*. Sverige: Pax forlag.
- Christensen, I. (2018) *Verden ønsker at se sig selv – digte-prosa-udkast*. 1. udgave. Latvia: Gyldendal.
- Christensen, I. Drømmen om en by. (2019, DAL:a) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. At snakke, at se, at gøre (2019, DAL:b) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. Det klasseløse sprog (2019, DAL:c) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. 5x25 vinterlige notater til et sommerprojekt. (2019, DAL:d) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal
- Christensen, I. Terningens syvital. (2019 DAL:e) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. Afrealisering. (2019, DAL:fa) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. Energi. (2019, DAL:fb) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. Vores fortælling om verden. (2019, H:a) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. Realiteternes mysterium. (2019, H:b) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. Som øjet der ikke kan se sin egen nethinde. (2019, H:c) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. Den naive læser. (2019, H:d) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. Silken, rummet, sproget, hjerte. (2019, H:e) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighedstilstanden*. Danmark: Gyldendal.

- Christensen, I. Hemmelighetstilstanden. (2019, H:f) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighetstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. Nattens skygge. (2019, H:g) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighetstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Christensen, I. Tilfældighedens ordnende virkning. (2019, H:h) i *Essays. Del af labyrinten/Hemmelighetstilstanden*. Danmark: Gyldendal.
- Haarberg, J., Selboe, T., & Aarset, H. E. (2007). *Verdenslitteratur - den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Handsten, L, Mortensen, K.P. og Schack, M. (2007). *Dansk litteraturs historie Bind 5: 1960 -2000*. København: Gyldendal.
- Holk, I. (1983) *Tegnverden – en bog om Inger Christensens forfatterskab*. Århus: Trøjborg bogtryk/Offset A/S.
- Larsen, S.H. (1971) *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*. 1. utgave. København: Munksgaard.
- Pape, L.W. (1995) *Sprogskygger – læsninger i Inger Christensens forfatterskab*. England: Aarhus University Press.

Nettsider:

- Channel, Louisiana. (2016) Herta Müller on Inger Christensen, *Huffpost*. Tilgjengelig fra: https://www.huffpost.com/entry/herta-muller-on-inger-chr_b_8261930 (hentet 30.09.19).
- Skyum-Nielsen, Eirik. (2019) Inger Christensen findes, *Litteratursiden*. Tilgjengelig fra: <https://litteratursiden.dk/artikler/inger-christensen-findes> (hentet: 30.09.19).
- Syberg, Karen. (2009) Alle elskede Inger Christensen, *Information*. Tilgjengelig fra: <https://www.information.dk/kultur/2009/01/elskede-inger-christensen> (hentet 30.09.19).

Tidsskrift:

- Kjærstad, J. (1986). En kombinasjon av verden og meg selv – intervju med Inger Christensen, *Vagant* nr 1., s. 2-9.

Avhandlinger/masteroppgaver:

- Gyberg, A.S. (2017). *Som sommerfuglestøvet – en lesning av Inger Christensens sonettkrans Sommerfugledalen*. Masteroppgave, UiO.
- Svare, S.I.H. (2014). *Det umuliges kunst – Tidligromantisk aktualisering i Inger Christensens lyrikk*. Avhandling, UiO.

