

“Du torkar pannan med en ros och rekommenderar dess törnen.” Nordisk blomsterdiktning på 2000-tallet

Poesien har alltid vært forbundet med skjønnhet og natur, og blomstene er vel noe av det skjønneste naturen har å by på. Men det er lenge siden det onde kom inn i blomsterdiktningen og stakk hull på forestillingen om at det skjønn og det gode er to sider av samme sak. Den modernistiske lyrikkens kanoniske portal er nettopp Charles Baudelaires *Les Fleurs du mal*, (*Det ondes blomster*) fra 1857, men allerede hos Henrik Wergeland var blomstene ikke bare skjønn og gode, men også onde. I *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840) blir den hollandske kunstnerens maleri av en bukett avskårne blomster på ulike måter knyttet til ondskap og vold. For det første skildrer teksten den middelmådige maleren Alonzo de Tobar, som drar i krigen for å finne inspirasjon til sin kunst og er med på å angripe en landsby der hele “den hollandske familie” blir drept, bortsett fra faren Adrian. For det andre skildrer teksten hvordan Adrian dyrker fram de vakreste blomster som minne om familien, hvorpå Jan van Huysum tar blomstene fra ham fordi de er så vakre at han må male dem. For det tredje blir Wergelands verk også en refleksjon ikke bare over ordets forhold til bildet (*ekfrase*), men også over det estetiske og etiske tankekorset at kunstens representerende idealer og virkemåte kan ha voldelige dimensjoner.¹

Spørsmålet i denne artikkelen er hvordan 2000-tallets blomsterdiktning i Norden håndterer disse størrelsene – godt og ondt, skjønt og stygt – eller, om vi oversetter de hverdagslige ordene til fagspråk: det estetiske og det etiske. Hvilke menneskelige erfaringer blir blomstene forbundet med, og på hvilken måte? Hva er det spesielle med 2000-tallets blomsterdiktning, og er det noen gjennomgående felles trekk? Her skal jeg på ingen måte forsøke å si noe om alle mulige varianter av blomstermotivet, men konsentrere meg om en systematisk bruk, slik flere lyrikere på tvers av de nordiske landegrensene faktisk har arbeidet med.² Denne systematikken kan leses både i lys av den botaniske vitenskapens kartlegging og kategorisering av blomster og i lys av nyere lingvistisk analyse av språkets komponenter.

En sentral litterær representant for denne systemtenkningen i skjæringspunktet mellom naturfag og språkfilosofi (eller naturfilosofi og språkfag) er Inger Christensen, som med sin diktsamling *alfabet* (1981), i første rekke, foregriper og inspirerer 2000-tallets systemorienterte blomsterdiktning. Christensens diktsamling skal ikke tolkes her, men noen av hennes kommentarer til emnet kan gi en pekepinn om hvordan hun ser på relasjonen

mellom botanikk, grammatikk og poesi. Inspirert av Chomsky finner hun paralleller mellom naturens verden og språkets. I et intervju med Iben Holk fra 1983 sier hun at ”den struktur, der ligesom udfolder det biologiske rum, er den samme som den, der er i menneskets bevidsthed”.³ Og i et essay om språk og matematikk fra 1992 skriver hun: ”Sådan mener jeg, at både tale og tal er billedsprog, som griber ind i hinanden og er afhængige af hinanden, eftersom fænomenerne ikke kan træde frem uden om en fælles opretholdende struktur, mens en struktur omvendt ikke kan erkendes uden om fænomenerne. Her er vi selvfølgelig tæt ved poesien.”⁴ Enda mer eksplisitt om denne tanken er hun i et essay fra 1995:

Ordet har i princippet den samme kemi, som den, der skal til for at sætte krystallisationsprocesser i gang. Set udefra, i deres tilfældige tilstand, for eksempel i en ordbog, ligner ordene kaos. Men egentlig er de altid i orden, så at sige hjemme hos deres fænomener. Vi tror imidlertid, at det altid er op til os at ordne ordene i sætninger og modsætninger, før det hele ordner sig. Intet kan være mer forkert. Den orden, vi prøver at ordne os til, findes i forvejen.⁵

Av disse sitatene trer Inger Christensens holdning fram som en analogitenkning mellom natur og språk. Den består i at en felles systematikk blant virkelighetens ulike fenomener er like selvsagt eksisterende som at den finnes før menneskene så å si ’gjenoppfinner’ den med sin vitenskap eller sin kunst.

Er det i disse sporene fra Inger Christensen den nordiske, systematiske blomsterdiktningen på 2000-tallet befinner seg, eller er det andre interesser som ligger til grunn for den formen som denne epokens blomsterdikt antar? Når jeg nå vender meg mot tre lyriske blomsterbøker, skal dette spørsmålet følge lesningen og sammenlikningen. Pia Paulina Nykänen, Fredrik Nyberg og Øyvind Rimbereid har alle tre utgitt diktsamlinger som med botanikerens og leksikografens sans for systematikk kaller diktene ved blomsternavn og gir dem en stram litterær form. Nykänenens *Herbarium* og Nybergs *Blomsterur* kom ut på henholdsvis Bonniers og Norstedts forlag i Stockholm i 2000, mens Rimbereids *Herbarium* kom ut på Gyldendal i Oslo i 2008. I den følgende tolkningen av de to første bøkene trekker jeg inn flere dikt, mens jeg i Rimbereids tilfelle velger å nærlese ett av diktene. Til slutt forsøker jeg å se noen paralleller mellom dem.

Blomster og forbrytelser

Herbarium er Pia Paulina Nykänens første og hittil eneste diktsamling. Hun har altså ikke etablert seg riktig som poet, men lyktes med denne boka å plassere seg sentralt i tidens poetiske klima.⁶ Langt på vei kan boka kalles konseptkunst – eller *collage* – fordi den er komponert med basis i en gruppe *readymades*, altså sitater fra andre tekster. Den framstår med en katalogaktig systematikk, men samtidig holder den på sine gåter, noe som gjør den både lett og vanskelig tilgjengelig på én gang. Eller skal vi si vitenskapelig og poetisk i ett og samme grep? Den krever med sin form i alle fall både kombinasjons- og tolkningsevne, både kryssordaktig ekspertise og en sans for poetisk åpenhet.

De integrerte sitatene er hentet fra ulike verk, både litterære, faglige og byråkratiske. Felles for nesten alle er at det fra hver av dem blir hentet flere sitater og at disse blir plassert i en bestemt orden i forhold til hverandre. Det første er et utdrag fra Jean-Jacques Rousseaus *Lettres élémentaires sur la Botanique*, åtte brev skrevet i årene 1771-73 i Paris til madame Etienne Delessert (slik det går fram av ”Förteckning” bak i boka). I dette utdraget, fra det første brevet, gjør Rousseau rede for vanskene med å beskrive blomster på en kortfattet måte i et språk som ikke allerede er kjent for leseren. Hans kusine har tydeligvis bedt om å få hjelp til å kjenne igjen de vanligste plantene. Sitatet er plassert som et motto helt foran i boka sammen med et kort sitat fra *Nationalencyclopedin*, bind 3, s. 346, som lyder: ”Naturen kanner inga brottslingar.” Det skal vise seg at de to sitatene er anslag til et gjennomgående fokus på forbindelser mellom blomster, forbrytelser og språk.

Diktsamlingen er oppdelt i tre store avsnitt med hvert sitt latinske blomsternavn og avsluttes med en kortere avdeling med tittelen *Utgång*. Blomsteravdelingene har navnene *Linneaea borealis*, *Oxalis Acetosella* og *Digitalis purpurea*, hvilket ifølge fortegnelsen bak betyr henholdsvis ”linnea”, ”harsyra” og ”fingerborgsblomma” (på norsk: linnea, gaukesyre og revebjelle; på dansk: linnæa, surkløver og rød fingerbøl).⁷ Hver blomsteravdeling avsluttes med et sitat fra Rousseaus brev til sin kusine og innledes med et sitat fra *Svenska växter*, det første med navngitt forfatter, Björn Ursing, de øvrige uten. Systematikken i sitatene handler om måten blomstene formerer seg på, idet det første sitatet beskriver formering ved hjelp av vind, det andre formering ved hjelp av vann og det tredje formering ved selvspredning.

I tre avdelinger (de to første blomsteravdelingene pluss utgangen) forekommer også et sitat (slik jeg oppfatter det) fra en historisk tekst merket med dato som tittel, første gang 20/10 1908, andre gang 15/11 1908, tredje gang 30/3 1908. Det går ikke fram hvor tekstene er hentet fra, men de bærer preg av å være dikt med et pedagogisk eller oppbyggelig innhold. Progresjonen er interessant, for det første diktet er et minnebokaktig rim om blomsten forglemmegei, det andre om å søke kjernen innenfor skallet, og det tredje om gåten:

*Och den bittra kalken –
töm den*

*Och den mörka gåtan –
göm den*

Jeg leser dette som et nøkkeldikt i samlingen fordi det både framstår med en typisk formell konsekvens og med et budskap som plasserer seg midt i bokas problematikk: om det onde ("den bittra kalken") som må aksepteres, og det ukjente mysteriet ("den mörka gåtan") som må oppbevares. Som et ekko fra historien får det resonans i de aktuelle temaene som diktsamlingen kretser om, nemlig de tingene som unndrar seg mening uansett hvor systematisk vi går til verks for å utforske dem.

De øvrige sitatene i boka er hentet fra uspesifiserte ordbøker og består av korte oversettelser av latinske ord, slik som diktene "Brott IV": "*interruptus*: / avbruten", "Brott II": "*trifidus*: / treklugen", og "Brott I": "*integerrimus*: / fullstændigt hel". Det første står i avdelingen *Linnea borealis*, det andre i avdelingen *Digitalis purpurea*, og det tredje i *Utgång*. Å merke seg er at de står i en baklengs rekkefølge, samt at "Brott III", som befinner seg i den andre blomsteravdelingen, *Oxalis Acetosella*, avviker fra det enkle mønsteret der diktet består av bare ett ord pluss en forklaring. Dette diktet, altså med tittelen "Brott III", er ifølge "Förteckning" et sitat fra "polisanmälan 900925" og lyder som følger:

Någon/några har /.../ krupit in och
genomsökt 'hela huset' samt tillgripit
i bifogade förteckning angivet gods.
Gärningsmannen/männen har lämnat
byggnaden genom ingångsöppningen.

Vi har altså fire dikt med tittelen "Brott" pluss et romertall. Tre av dem er oversettelser av latinske ord, mens det fjerde er en politianmeldelse. Mellom ordforklaringene fins en semantisk forbindelse siden de alle tre har å gjøre med helhet versus oppdeling, idet I er hel, II er tredelt og IV er avbrutt. Mens altså tallene vokser, fragmenteres helheten, samtidig som det hele foregår baklengs (om vi følger nummereringen). Det er muligens to måter å plassere politianmeldelsen inn i dette mønsteret på: for det første som et "brott" – et innbrudd og en

forbrytelse – som berøver huset dets innhold ("angivet gods"); for det andre nettopp som et brudd med mønsteret i de andre "Brott"-tekstene (men det er kanskje en litt subtil lese måte).

Det forekommer også ordforklaringer i to andre dikt, ett med og ett uten tittel. I diktet "Namn" er tilknytningen til bruddet, eller forbrytelsen, eksplisitt: "sceleratus: / använd / i brottsligt syfte / (giftig)". I et tittelløst dikt er forbindelsen mindre synlig: "submersus: / nedsänkt / (under vatten) / Villospår". Men begge ordene kan knyttes semantisk både til botanikk og til forbrytelse.

Den systematiske komposisjonen inneholder også noen grupper dikt som ikke ser ut til å være sitater, men som er ordnet i nummererte kategorier. Hver av de tre blomsteravdelingene har et dikt under overskriften "Sömnställning" i rekkefølgen I, II, III. Forklaringen sier om dette begrepet: "Nattetid och vid mulet väder faller harsyran i hop sina blad i en s.k. sömnställning." Ser vi nærmere på diktene, har de klare felles trekk, idet alle tre begynner med det samme presens partisipp – "Vilande" – og ser ut til å beskrive en kvinne som ligger på "linneduken" (I) eller "bland vita laken" (III). De slutter også nokså parallelt med ordene "Fingerborg", "Fingeravtryck" og "Fingerblomma". Konnotasjonene rommer muligheten for at dette er en kvinne som hviler eller sover, eller – mest sannsynlig – at det er liket av kvinne, kanskje offer for en forbrytelse.

En annen tilsvarende gruppe dikt går under overskriften "Svar", ett i hver av de to første blomsteravdelingene, I og II, og ett i *Utgång*, III. Her opptrer et lyrisk jeg som henvender seg til et du i en erindrende gest. Fingermotivet knytter ett av dem ("Svar I") sammen med kvinnen på det hvite lakenet:

Jag kunde sagt något om huset

Att hon gick i de övre rummen
Bland papper röster stjälgar
Att hon saknade fingrar
och därför strök mig över kinden
med blicken

Som "svar" er diktet ikke – og skal ikke være – løsning på noen ubesvarte spørsmål eller gåter, men det henter likevel til en fortidig kjærlighet, et tap og et savn. Fingermotivet er for øvrig svært velutviklet i boka og omfatter alle aspektene av tematikken: Blomsten "fingerborgsblomma" knyttes metonymisk til "fingerblomma", som er den delen av fingeren

som setter ”fingeravtryck”, som igjen er et sentralt identifikasjonstegn i etterforskningen av forbrytelser.

Spredt rundt og utenom den systematiske formen fins dikt som ikke tilhører kategorien *readymades*, men er originale tekster. De er alle knappe og røper nokså lite om kontekst og fortelling. Snarere knytter de seg opp mot de toneangivende temaene på en ikke-lineær og fragmentarisk måte gjennom enkeltord og motiver. I disse diktene, som gir impresjonistiske glimt av et hus og en hage (en barndomserindring?), et jeg og et du, nevnes også en rekke blomsternavn, og derved oppfylles samlingens løfte om å være et herbarium. Blomstenes utseende og egenskaper inngår på ulike måter i de menneskelige relasjonene, som her i dette haikuliknende diktet, der blomstens frøhus alluderer varsomt til både fysiske og mentale rom:

Hur många rum
finns det
i denna kapsel

Et vagt antydnet tema er ung kjærlighet, gryende seksualitet og et kommende bryllup, men der oppbindingen av brudens hår ”för sista gången” ikke bare antyder en tradisjonell endring av hårfrisyre ved overgangen til konestatus, men også bærer bud om kortvarig lykke eller brått avbrudd. Det onde kommer inn i verden, uforståelig, og etterlater ubesvarte spørsmål og varige gåter. Å binde blomster til en krans, blir som å famle omkring rundt en uutgrunnelig åpning:

När du går mot trädgården
Kommer du att se henne

Stryka handen mot sin panna

Binda kransar
kring en bleknad fråga

Diktet kan gjerne leses som en analogi til diktsamlingen selv, idet den binder en krans av blomsterdikt – dikt om nærhet mellom mennesker, om tap, savn og smerte, og om de dystre bruddene på lover og regler.

Pia Paulina Nykänen tilbyr leseren en diktsamling med botanikkens, ordbøkernes og byråkratiets orden, men skriver samtidig en poesi der den antydende og stikkordaktige stilen lar inntrykket av orden brytes mot det oppsplittede og gåtefulle. For å knytte an til Inger Christensen, så mener jeg å se en beslektet vilje til å undersøke strukturene i fenomenenes ulike framtredelesformer i systematiske kategorier, men samtidig – og kanskje i overkant insisterende – dvele ved det som unndrar seg språk, forståelse, representasjon. I Nykänens univers er det en mindre tillit til språkets representative funksjon enn den vi observerer hos Christensen. Heri ligger trolig den paradigmatisk forskjellen mellom en forfatter med rot i 60-tallets språkoptimisme og en forfatter med bakgrunn i 1980- og 90-tallets dekonstruktivt inspirerte språkfilosofi.

Blomster og smerter

Fredrik Nybergs diktsamling *Blomsterur* kom ut i 2000 og var hans andre bok. Den er komponert etter en alfabetisk orden av latinske blomsternavn og er inndelt i bolkene A-E, F-J, K-O, P-T, U-Z. Forfatteren oppgir i en sluttnote at navnene er hentet fra Jens Corneliusons bok *Växternas namn*.⁸ En referanse til Corneliuson fins også som ett av tre motto innledningsvis i boka, – de to andre er til Bengt Emil Johnson og Kurt Cobain. At den alfabetiske inndelingen kan ha noe med Inger Christensen å gjøre, kommer ikke direkte til uttrykk. Hennes navn eller diktsamling (*alfabet*) blir ikke nevnt, men indirekte gir hun resonans til formuleringer som ”Atomere finns” (i diktet MAMMILARIA (Haw.fem.)) og ”De fattiga finns” (i diktet TAXUS (L.fem.)). Hennes diktsamling åpner som kjent med linjen ”abrikotræerne findes, abrikotræerne findes”, og denne syntaktiske formelen er et ledemotiv i hele diktsamlingen hennes. Hun nevnes også av forfatteren selv som en inspirasjonskilde til hans forfatterskap.⁹

Kan de innledende sitatene si oss noe om systematikkens begrunnelse og betydning? Fra Bengt Emil Johnsons *Lika* siteres: ”Man kan nog bara anteckna det man varit med om. Upprätta en förteckning. Dikt, en sorts ordningssinne?” I sitatet skapes en forbindelse mellom det å ”anteckna”, det vil si skrive, og ”det man varit med om”, det vil si subjektive erfaringer. Dette innebærer å opprette en ”förteckning”, en oversikt, og spørsmålet blir om diktet er uttrykk for et ”ordningssinne”. Problemstillingen blir hengende, men etterlater inntrykket av at systematikken er nødvendig for å formulere det som er diktsamlingens presserende temaer, og få en slags orden. Dessuten beror enhver orden, ifølge Johnson, på den personlige erfaringen.

Sitatet fra Cobain, som er en låt fra albumet *The Beavis and Butthead Experience* (1993), lyder sterkt og brutalt "I hate myself and I want to die". Cobain, som var låtskriver og sanger i rockebandet Nirvana, ble funnet i sitt hjem i Seattle den 8. april 1994 og erklært død for egen hånd. På et stillbilde fra et konsertopptak der Nirvana framfører sangen, ligger Cobain i en eng omkranset av røde blomster.

Fra Corneliuson heter det: "De vetenskapliga växtnamnen sägs spegla kulturen och dess historia. Detta är dock inte hela sanningen. En bidragande orsak till att detta arbete kommit till stånd är att visa de vetenskapliga växtnamnens samband med all mänsklig verksamhet." Corneliusons anliggende er altså å utvide de vitenskapelige plantenavnenes funksjon slik at de ikke bare representerer kultur og kulturhistorie, men også at de dypst sett har å gjøre med menneskelivet selv.

I sum kan disse tre mottotekstene – så korte de enn er – gi et foreløpig inntrykk av diktsamlingens relasjon til plantenavnenes systematikk. Det går i retning av at den vitenskapelige behandlingen som resulterer i en slik konstruksjon, på én måte reflekterer kulturen og dens historie, og på en annen måte gir en begrenset innsikt om de subjektive aspektene ved livet. Samtidig er den personlige erfaringen en uomgjengelig premiss for opptegnelser og strukturer, ja, den står midt i, slik Cobains ytring er omkranset av de andre. Corneliuson bruker systematikken til å påpeke relasjonen mellom vitenskapen og menneskelivet for øvrig; Johnson hevder at den dikteriske systematikken bare kan finne sted på bakgrunn av subjektive opplevelser; Cobain ønsker å dø. Hvordan disse tingene henger sammen, er kanskje vanskelig å oppdage, men, som vi skal se, peker de inn mot sentrale temaer i diktsamlingen som helhet.

Komposisjonen består for øvrig av et prologdikt og et epilogdikt, samt enkelte dikt som bryter med alfabetet og således løser opp den stramme formen. Fredrik Nyberg forteller i et intervju at komposisjonen kom i stand for at han i det hele tatt skulle utstå å skrive, og at det også ble nødvendig å bryte opp systemet fordi det ellers ville blitt for prektig. Innenfor modellen var det opprinnelig en kronologi, med en tentativ historie i de nedre delene av diktene (som altså ofte består av to deler), men også denne ble i løpet av skriveprosessen mer eller mindre oppløst. "*Blomsterur* er en diktsamling uten utvikling," sier Nyberg. "Det er en bok som mekanisk står og stamper på stedet hvil."¹⁰

Av disse uttalelsene, og av den endelige utformingen av boka, viser det seg en spenning mellom form (alfabet, kronologi) og formoppløsning (brudd med systemene), som også kan gjenfinnes andre steder i teksten, for eksempel i de mange presise tidsangivelsene som står i kontrast til den undringen som uttrykkes over fenomenet tid. I diktet "ULMUS

(L.fem)”, som betyr alm, blir tidsavstand formulert som et perseptuelt minne (”Vi minns med våra näsor”), og samtidig blir en historisk hendelse nøyaktig tidfestet: ”Tisdag den 16 maj 1732 ser Linnæus – tidigt om morgonen – en mycket ovanlig alm.” Videre blir tiden nesten usynlig om man betrakter trærne: ”Träden står stilla och växer stillastående.” Til slutt i diktet blir tiden angitt som en nedbrytning og forvandling av organisk materiale: ”Den nyklyvna veden oxiderar snabbt i en rödaktig ton.” Diktet om almen blir med andre ord en refleksjon over tid, tidsavstand og tidens relasjon til vekst og forsvinning.

Tid kan angis i tall og begreper, men kan likevel ikke fullt ut begripes. Linnæus oppdager en uvanlig alm, og dikterens kommentar er samtidig et hint mot diktsamlingens egen spenning mellom form og formopløsning: ”Han vänder sig snart förundrad om, noterar i förbifarten att spindlarnas *matematiska nät* har blivit vita och / helt synliga av dimmans fukt.” Botanikeren legger et matematisk nett over edderkoppenes spinn, det vil si ser det med sine faglige briller og begreper, men kan likevel ikke annet enn forundres over hvordan det er blitt hvitt og synlig av et helt annet fenomen, nemlig ”dimmans fukt”. Det er som om naturens egen mystikk stadig unndrar seg kartlegging og kategorisering, som om den kontinuerlig overgår menneskets streben etter å forklare og forstå.

Diktets innledning, som består av tre linjer i en haikuaktig form, blir i lys av dette å tolke som en foreløpig antydning av tre dimensjoner ved tematikken:

Tisdag.

Är Gud en in- eller utandning?

Snö faller inte ljudlöst (avlångt) överallt.

Registrering av tid og observasjon av et naturfenomen blir her rammet inn av en metafysisk undring, tanken på Gud, men spørsmålet som stilles, ”en in- eller utandning?”, viser også hen til den eksistensielle problematikken i boka, nemlig spenningen mellom liv og død. I ”HELIANTHEMUM (Mill.neutr.)” står den eksakt samme setningen bortsett fra at ordet ”Gud” er fulgt av parentesens ”(oron)”. Uro, død, Gud – ordene har altså en intim sammenheng om vi leser på tvers av enkeltdigt.

Spenningen mellom liv og død er knyttet til kropp, aldring, svekkelse av sanseorganer og sykdom, og selv om man kan ane historier med nære personer, så handler det primært om det lyriske subjektet selv. ”Jag blir bara äldre” er den første setningen i boka, og hans forhold til tid, aldring, kroppslig svekkelse og dødens realitet er en rød tråd gjennom det hele. Denne setningen – ”Jag blir bara äldre” – innleder prologdiktet, som avsluttes med et kursivert sitat

fra John Ashbury: ”Du torkar pannan med en ros och rekommenderar dess törnen.” Sitatet stammer fra diktsamlingen *Hotel Lautréamont*, noe som ikke går fram av notene, men av diktet, som omtaler et hotell med dette navnet. Dobbeltbetydningen som oppstår, skaper et subtilt sammenfall av tekst og rom: ”På Hotell Lautréamont / rör sig utsagorna hela tiden uppåt genom stroferna.” Det kursiverte sitatet er dessuten en peker inn mot blomstermotivet i diktsamlingen, der blomstenes ulike kvaliteter og funksjoner trer fram, og der disparate ord som trøst, omsorg, smerte og kanskje også selvplaging kan betegne de konnotasjonene det vekker.¹¹

”JACARANDA (Juss. fem.)” er et eksempel på hvordan smerten og skriften flettes sammen til et portrett av det lyriske jeget, og der treets funksjon er å minne om tid og aldring:

Viljan är vågrät.

Växternas feta konvolut blänker länge.

Det är söndag.

(Mellan klockan 08.00 och cirka 14.00 kräks jag ett tiotal gånger.

Däremellan försöker jag att ligga helt stilla på sängen eller på golvet framför teven.) Mycket i dikten – i den tunga mörka veden – förändras under arbetets (åldrandets) gång.

Jag kollationerar alltid allt jag skriver.

Ting och människor byts bara långsamt ut.

De første linjene uthever viljen, og jeg leser det som viljen til å mestre sykdom, smerte eller ubehag, og viljen til å skrive. At viljen ligger ”vågrät”, får gjenklang i liggestillingene senere i diktet, først på en seng, så på et golv, men peker kanskje også mot konvolutten i neste linje. Mens jeget og konvolutten ligger ”vågrät,” må diktningen bero. ”Växternas feta konvolut blänker länge” kan nemlig bety at det er materialet for blomsterdiktningen som befinner seg i konvolutten og må vente på at dikteren utålmodig samler krefter til å ta fatt på det.

Diktet kan for øvrig også forbindes med den spenningen mellom form og formopløsning som jeg tidligere har vært inne på. Kroppen som ”kräks”, og den parentesens den forsøkes skjult eller holdt i sjakk imellom, kan sies å uttrykke denne spenningen.

Dessuten er det, som i mange andre dikt, en tydelig kontrast mellom de nøyaktige tidsangivelsene og de langsomtgående prosessene som synes å sabotere alle forsøk på å holde tiden fast. Den både implisitt og eksplisitt formulerte vissheten er at døden rykker nærmere – bare hastigheten er uviss.

I det siste diktet, ”Epilog”, er døden – logisk nok – hovedtema:

Döden är en muskel inuti en muskel.

Vid vattenbrynet försvinner höstlöven förstorade ner i jorden.

Att sedan få gå i sjöbris. Varje del av handen är vanlig och tyst

Vinden skall postumt blåsa genom din hårfärgs färg,

blåsa genom ditt huvuds enda krans.

I tråd med stilen i samlingen for øvrig består diktet av konstateringer med tilsynelatende liten indre sammenheng; de er ikke innskrevet i noen kausale forbindelser eller hierarkier i form av syntaktisk over- eller underordning. Men det fins en sterk poetisk koherens i diktet som binder de enkelte elementene sammen, nemlig allitterasjoner, assonanser og gjentakelser. Disse bidrar til å bringe de ulike aspektene ved dødsmotivet sammen under ett perspektiv, der utgangspunktet er kroppen, og der naturens vekst- og nedbrytningsprosesser er den ytre rammen. Døden overskrides også, men uten metafysiske implikasjoner, idet den enkeltes død fra naturens synsvinkel inngår som ledd i en organisk kontinuitet: Vinden fortsetter å blåse ”postumt”, og diktet slutter vakkert med kransen, som både peker mot det hvite håret på den dødes hode og den hvite kransen ved hans bære.

Fredrik Nybergs blomsterdiktsamling tangerer formen til Christensens *alfabet*, idet den er bygd over en alfabetisk struktur, men den har ikke den tilsvarende spenningen mellom bokstaver og tall, som hos den danske dikteren fører til at systemet bryter sammen. I tråd med middelaldermatematikeren Leonardo Fibonaccis tallrekke har diktene hennes et antall verselinjer som følger prinsippet om at hvert dikt fra og med det tredje har et antall linjer som består av summen av de to foregående. Dette blir fulgt fram til bokstaven n, men blir stående ufullført i dette 14. diktet. Grunnen er at det tallmessige formeringssystemet går mot uendelig, og om det skulle bli fullført til slutten av alfabetet, ville diktsamlingen ha rommet 514 229 verselinjer og omfattet cirka 60 000 sider. Som Tue Andersen Nexø har pekt på, fungerer tallrekka som et knoppskytingssystem som gjør at teksten skyter knopper som et tre.¹² Slik forsøker boka å mime naturens prosesser, mener han.

De tematiske forbindelsene mellom Nybergs og Christensens diktsamlinger er kanskje vel så tydelige som de formelle, for i begge bøkene handler det om planter og trær og deres vekst og oppløsning. Men der Nyberg er mer oppmerksom på de sirkulære prosessene, på det som forsvinner og kommer igjen, indikerer Christensens diktsamling med sin uavsluttede form den totale utslettelse. I *alfabet* er det en sterk understrekning av hva som fins, - formelen ”X findes” er et encyklopedisk grunnmønster, skriver Atle Kittang, som viser både til verden og til ordene, og samtidig nødvendigvis til det som *ikke* fins.¹³ Denne organiske vekslingen mellom det som visner, og det som vokser opp igjen, blir nemlig utvidet til en refleksjon over den selvutslettende kapasiteten til menneskene. Destruktive elementer som atombombe, dioksin, Hiroshima og Nagasaki, som blir nevnt med nøyaktig tid- og stedfesting, samt ødeleggelsens omfang (antall døde mennesker), fører en apokalyptisk horisont inn i samlingen. Slik får *alfabet* en sterk etisk og eksistensiell dimensjon og blir, som Kittang påpeker, et kosmogonisk tankedikt.¹⁴ I forhold til det har *Blomsterur* en problematikk som også er etisk og eksistensiell, men som begrenser seg til å utforske dens nære betydning.

Blomster og politikk

Øyvind Rimbereids diktsamling *Herbarium* fra 2008 består av tjue dikt pluss en prolog og en epilog. Prologen har undertittelen ”*Blomstene*”, mens epilogen har undertittelen ”*Den siste blomsten*”. Alle de tjue diktene har et blomsternavn som tittel, samt en undertittel med forskjellig innhold, for eksempel et sted, et navn eller en diktform. Tre av diktene handler om rosen (I, II, III), mens ett dikt heter ”Alle verdens blomster”. Liksom diktsamlingen som helhet er stramt komponert, har mange av de enkelte diktene bunden – eller tilnærmet bunden – form. Om de ikke følger et fast rytme- og rimskjema (som prologen og epilogen) eller en klassisk diktsjanger (som oden og haikudiktet), så er de komponert etter ulike former for systematikk. Den kan være numerisk, som for eksempel likt antall linjer i alle strofer eller samme ord i begynnelsen av hvert vers, eller den kan være grammatisk, som for eksempel repetisjoner av en syntaktisk struktur. Hvert dikt har derfor sin egen systempoetikk, samtidig som hvert dikt også inngår i samlingens helhetlige struktur.¹⁵

Det fins en innebygd spenning i komposisjonen som kan minne om *alfabet*, nemlig spenningen mellom form og formoppløsning. Den får mange uttrykk på mikronivå, som når hverdagspråket presser på de formale kategoriene. Men ikke minst skjer dette på makronivå, og først og fremst gjennom diktet ”TULIPAN”, som brer seg ut fra bokas sentrum og over de grenser for omfang og konsentrasjon som synes å være lagt. Som et fyrverkeri eksploderer diktet midt i boka og truer systemet med å bryte sammen. Formen tilsvarer dermed innholdet,

nemlig krakket på tulipanmarkedet i 1600-tallets Amsterdam, som sender utløpere i retning av andre politiske og økonomiske kriser i verden etterpå.¹⁶ Den estetiske formens spenning mellom stabilitet og oppløsning får dermed en etisk betydning i de historiske og globale problemstillingene som tas opp. Hvordan denne prosessen foregår i mindre skala, skal jeg bruke diktet ”Zilla spinosa” til å se nærmere på.

Zilla spinosa

Sinai

Fire takker og torner.
Blomst eller tistel? Kors
eller veikryss? Zilla spinosa
busket sammen i ørkenen
gjennom førti eller førti millioner år,
fjernt fra alle katedraler.

Utenfor ethvert veikart
for krig og ferd
i den åpne labyrinten av sand.
Fiolett, med sitt gule øye blendet
av sporlysene fra nord.
Eller kommer de fra vest, eller øst?

Heller ikke vinden
synes å merke den, kapitulert
innerst i Golda Meir-ordene:
“Dere finnes ikke”!
Zilla spinoa, spirende i 1948, 1956, 1967,
stadig her og nå og nå-

I svart londontaxi og amfetaminrus skreik
Anthony Eden ned til Nasser:
“Vi gir ikke ifra oss et eneste sandkorn!”
og ordene foldet seg omkring Suez, Judea, Palestina.
Og i Sinai sirklet Israel
zilla spinosa svært stille inn.

Drømmer den om sin navne-
bror, filosofen? I 1656 drevet ut
av synagogene med sitt nye gudsbegrep,
grenseløst i utstrekning,
pulserende også i det minste materielle.
En gud med ingenting utenfor.

Slipende på optisk glass
vernet Spinoza friheten til å forstå
hver utveksts fellesskap, å forstå
hver årsaks årsak,

utover og bakover, “å forstå”
som det innerste i ordet kjærlighet.

År etter år bøyd over linsene,
stirrende ut gjennom total-
okularet, der verden ble samlet
og forskjellene ble slipt og studert
mens linsestøvet krøp inn i lungene
som erkjennelsens uunngåelige, fysiske skygge.

Men om et total-okular igjen
hadde blitt funnet, nær en høy mur
eller aller helst i den greinete skyggen
til zilla spinosa? Skulle ikke da alle territorier,
ørken eller frodig åker,
kunne ses fra denne blomstens lave, gule øye?

Skulle ikke da hver grenselinje gro over
av blomster og torner,
av kors og veikryss? Og statsminister
Anthony Eden vakle ut i en rundkjøring
for å rope gjennom eksos og støv:
“Se, dette er menneskets første hage!”

Zilla spinosa,
førte eller førte tusen mil fra siste FN-resolusjon.
Det er for de brennende restene
av en patriotmissil på avveier de taler,
med et håp øverst i sin egen røyk
og med sprakende stemme fra busken: “Jeg er.”

Zilla spinosa er en buskvekst med torner og vakre, lilla blomster som vokser i ørkenområder i Midtøsten. Med ”Sinai” som undertittel viser diktet hen til landskap og hendelser som kan forankres både i de bibelske fortellingene og i nyere historie, og det er diktets anliggende å bringe disse perspektivene sammen i en kritisk tematisering av den langvarige og fortsatt aktuelle konflikten mellom israelere og palestinere.

Diktet er stramt oppbygd og består av ti strofer med seks vers i hver. Det har et lyrisk jeg som selv er udramatisert, men som dramatiserer de personene og personifikasjonene som settes i scene. Dermed framstår diktet som en blanding mellom på den ene siden en fortellende, beskrivende og spørrende diskurs, og på den andre siden en dramaturgi som beror på direkte tale lagt i munnen på de involverte personene. Den anonyme fortelleren eller iscenesetteren markerer seg aldri eksplisitt, men skinner gjennom som en regisserende intensjon gjennom hele diktet.

Diktet begynner med en poengtert beskrivelse av planten: ”Fire takker og torner” og fortsetter med spørsmålene ”Blomst eller en tistel? Kors / eller veikryss?” Er den, med andre ord, vakker eller stygg, god eller ond? Er den et kors slik som Jesus bar og med det tok på seg en universell lidelse, eller er den et veikryss – et enkelt møtepunkt for samferdsel? I alle fall er den ”busket sammen” og har vært det i ”førti eller førti millioner år”, en ordbruk som konnoterer de førti dagene som Jesus tilbrakte i ørkenen for å prøve seg selv, og en uendelig størrelse som bare kan bety et ubegripelig tidsrom. Bortenfor ”kameralinsene”, som peker not den internasjonale medieoppmerksomheten, lever planten sitt eget liv, men diktet løfter den ut av dens organiske habitat og insisterer på de meningsbærende dimensjonene ved dens naturlighet.

Det fortsetter derfor likedan med at planten befinner seg utenfor ”ethvert veikart” og altså tilsynelatende i en uberørt natur. Men veikartet viser samtidig til den internasjonale, amerikanskinitierte planen for fred mellom israelerne og palestinerne, og dermed står blomsten midt i begivenhetene.¹⁷ Dette understrekes videre i beskrivelsen av dens farger, fiolett og gul, der dens gule sentrum blir et øye, ”blendet / av sporlysene fra nord”, det vil si kuler som lyser i mørket.¹⁸ Blomsten er en plante i ørkenen, men likevel står den midt i kuleregnet og vet ikke en gang helt sikkert hvor kulene kommer fra. Slik blir planten langsomt animert og transformert til et bilde på folket i det landskapet den vokser.

I den tredje strofen er planten – og dens folk – usynlig for vinden og tilintetgjort i og med språkhandlingen som tillegges Golda Meir, utenriksminister (1956-66) og statsminister (1969-74) i Israel: ”Dere finnes ikke!” (I vår sammenheng gir utsagnet også resonans til ”abrikotræerne finnes” etc.) Maktspråkets imperativ forsøker å knuse motstanderen, men blomsten er standhaftig og spirer både i 1948 (årstallet for etableringen av staten Israel), 1956 (Suez-krisen) og 1967 (seksdagerskrigen). Samtidig er den insisterende til stede i nåtiden – ”stadig her og nå og nå”.

Fjerde strofe flytter fokus over til London og den engelske statsministeren Anthony Eden, som fikk sterk kritikk for sin håndtering av Suez-krisen.¹⁹ I diktets framstilling er han ruset og krakilsk der han nekter å gi fra seg ”et eneste sandkorn!”. Hans ord blir en levende mur rundt de egyptiske og palestinske landområdene, og i de siste to verselinjene kan israelerne i ly av dem sirkle inn blomsten. De trange i-vokalene og s-lydene i setningen – ”Og i Sinai sirklet Israel / zilla spinosa svært stille inn” - underbygger klanglig det presset som utøves.

De fire neste strofene kretser rundt blomstens navnebror, Baruch Spinoza (1632-1677), og hans idé om et materielt og grenseløst gudsbegrep. Etter å ha blitt ekskludert fra den

jødiske menigheten, livnærte han seg som optiker, og diktet knytter sammen disse sidene ved filosofens liv i en refleksjon over måter å se på. Når gud i strofe fem bli identifisert som pulserende liv i ”det minste materielle”, tangeres diktets egen optikk, idet verden her blir sett fra den lille blomstens synsvinkel.

Dette poenget trekkes videre med i strofe seks, der den glasslipende filosofens praksis settes likt med det å forstå. Erkjennelsen er derfor både kroppslig og mental, eller rettere sagt: de to formene kan ikke skilles fra hverandre. I strofe sju blir denne dobbeltheten nærmere konkretisert idet filosofens lunger langsomt fylles med linsestøv mens blikket på verden samles i okularet og spres igjen. Som erkjennelsens ”fysiske skygge” blir linsestøvet en metafor som peker mot den forståelsen av det materielle som både diktet og filosofen tester ut.

Strofe åtte, som består av to hypotetiske spørsmål, retter blikket framover og konstruerer en tenkt situasjon der optikerens totalokular plasseres ut i ørkenen, enten under en mur eller under blomstens greinete skygge. Ideen om å se verden gjennom dette okularet for å forstå fellesskapet og kjærligheten i hver minste ting, overføres til tanken om å tre inn i blomstens blikk. Om man plasserte optikerens glass foran dens ”lave, gule øye”, skulle kanskje hele verden – ”alle territorier” – kunne ses, undrer diktet. Ideen som framsettes, er at det å se alt, ikke er å ha et umulig helhetlig overblikk, som en gud utenfor verden. Det er i stedet å ta hvert lille støvkorn eller sandkorn eller blomst som et punkt å rette blikket fra, som et materielt innenfor og sted for forståelse.

I strofe ni fortsetter det med et hypotetisk spørsmål formet som et tankeeksperiment om en framtid uten grenser. Det samme repertoaret av ord som tidligere i diktet, ”blomster og torner”, ”kors og veikryss” blir nå satt inn som elementer for å dekke til grenselinjene. Spørsmålet er igjen om ikke dette ”total-okularet” kunne bidra til å se verden på en annerledes måte, og diktets eget, ironiske forslag er å sette statsminister Eden inn i en rundkjøring, der han i stedet for å skrike ned til Nasser (som han gjorde i en tidligere strofe), minner om menneskets første hage, som i Det gamle testamentet bærer navnet Eden. Han peker altså både mot den jødisk-kristne mytologien om en verden uten synd, og mot seg selv, der han vakler ut i ”eksos og støv”. Det er som om diktet vil tvinge ham til å puste det materielle inn i lungene for dermed bedre å forstå hva han driver på med.

Den tiende og siste strofen slutter sirkelen ved å repetere diktets tittel, nemlig blomstens navn, og lar den nå få ordet til en framtidvisjon. Avstander i tid og rom kan være likegyldige, ”førte eller førte tusen mil fra siste FN-resolusjon”, for blomsten og den ideen diktet har skrevet den inn i, har overlevd til tross for harde angrep. Som et bilde på det

palestinske folk står den som garantist for utholdenhet og overlevelse og forsvarer av håp. Den taler for ”de brennende restene / av en patriotmissil på avveier” og sier med det at et patriotisk forsvar for ens eget land ikke er forenlig med et angrep på andres.²⁰

Bildet av de brennende restene utvikles til en utvidet metaforikk der det først postuleres et håp øverst i røyken, og deretter en stemme som spraker, som om den var en ild. Konnotasjonene går til Det gamle testamentets gud som viste seg for Moses som en brennende busk, og til et radioapparat med dårlig forbindelse, som om det befinner seg midt i skuddlinjen. Den sprakende stemmens utsagn, ”Jeg er”, tillegges blomsten, som igjen er et bilde på det palestinske folk, og det blir en skjør, men kraftfull motstemme til Golda Meirs og Anthony Edens tidligere refererte, imperialistiske talehandlinger. Diktet rundes altså av med stemmen til en blomst i ørkenen, en palestinsk identitet, og den påstår iherdig at den finnes på tross av gjentatte angrep.

Øyvind Rimbereids metode i dette diktet kan ha en forbindelse til Inger Christens sammenstilling av språket og naturen. Det er i alle fall et gjennomgående analogimønster her som lar navnet ”Zilla spinosa” så å si skyte nye knopper i et dikterisk flettverk som minner om buskvekstens organiske struktur. Spranget fra ”spinosa”, for eksempel, til filosofen er i utgangspunktet basert på en totalt arbitrær forbindelse, men det blir opprettet en forbindelse gjennom diktets betydningsskapende prosess. Likedan vokser plantens tistler og torner til kryss og kors og til veikart og lidelser – med forgreininger bakover i historien, inn i den religiøse litteraturen og utover i den globale politikken. Plantens lille lilla og gule blomst får konnotasjoner til sporlys og øyer, basert på dens utseende, og den blir utsatt for et tankeeksperiment der den ved hjelp av optikerens oppfinnelse får jobben med å rette blikket skarpt mot verden. Det er også nettopp dét Rimbereids dikt gjør, slik at analogien mellom språk og natur blir bekreftet.

Den materialistiske filosofien som diktet insisterer på, tar feste i de tradisjonsrike fortellingene som har sin opprinnelse i dette landskapet, og som er blitt og blir tolket som en stemme fra en transcendental gud. Men fortellingene blir omgjort til konkrete hendelser før og nå som bare kan ha menneskelige utøvere, det vil si politikere, som må ta ansvar for de lidelsene de påfører andre. Den allvitende gud i det høye blir detronisert når diktets synsvinkel plasseres hos den lille blomsten i ørkensanden, og når den menneskelige erkjennelsen like mye tematiseres som en kroppslig erfaring som en mental eller åndelig. Denne filosofiske posisjonen har paralleller til Inger Christensens verk, men der hun er nokså dystopisk i sitt perspektiv på verden og fremtiden, er Rimbereids dikt mer optimistisk fordi det framholder at

situasjonen er et resultat av politikk. Dermed kan valg og beslutninger endre på forholdene hvis bare viljen, og etikken, er til stede.

Epilog

De tre diktsamlingene som har stått i fokus her, pluss Inger Christensens *alfabet*, er på mange måter ulike i form og innhold. Likevel har de noen felles trekk som det er interessant å merke seg. Nykänen bruker herbariet som en sjanger og en metafor for å skape orden i en verden der en forbrytelse ("Brott") har omstøtt de konvensjonelle betydningene i ord, normer og relasjoner. Hennes bok er både en saklig byråkratisk systematisering av ulike tekster, og en poetisk tilnærming til diffuse hendelser og minner. Blomstene inngår i en kartlegging som aldri kan blir fullstendig og tilfredsstillende, og som etterlater ellipser og fragmenter innenfor kryssende strukturer.

Nyberg bruker også systematikken til å skape orden i en kaotisk verden samtidig som han ikke helt tror på den orden han konstruerer. Derfor svinger hans verk hele tiden mellom form og formoppløsning, noe som får en tematisk parallell i de mange diktene som handler om planter og trær som vokser og visner, og i de tematiske forbindelsene til menneskelig smerte, sykdom og død. Rimbereids diktsamling er ekstremt velformulert og velkomponert, samtidig som den systematiske formen bærer i seg sin egen oppløsning, slik det skjer for eksempel i det store kjernediktet "TULIPAN". Samlingens orden alluderer både til botanikkens kataloger og til verdenslitteraturens dikteriske sjangrer, samtidig som den har diverse numeriske, metriske og grammatiske repetisjonsmønstre. Den etiske dimensjonen, det vil si diskusjonen av det gode og det onde, løftes konsekvent inn i en politisk forståelsesramme.

Det kan ikke være tvil om at alle de tre forfatterne står i gjeld til Inger Christensens forfatterskap og i særdeleshet diktsamlingen *alfabet*. Som jeg har vist, er det både strukturelle og semantiske allusjoner til denne boka hos 2000-tallsforfatterne. Hos Nykänen er dette minst synlig, og kanskje snakker vi her om en bare ytterst vag korrespondanse mellom de to forfatterne, som møtes i en kunstnerisk intensjon om å skape en poetisk systematikk, og en praktisk utførelse av den. Mer åpenbar er forbindelsen hos Nyberg, idet hans bok er systematisk organisert etter alfabetiske blomsternavn, samtidig som han har bygd inn en rekke brudd med formen slik at den tenderer mot oppløsning eller avvik. Rimbereids diktsamling er ikke komponert etter alfabetiske prinsipper, men er i flere henseender systematisk, og den gjentar, som Nybergs, Christensens formel "X findes".

De filosofiske forbindelsene – både mellom Christensen og de andre, og mellom 2000-tallets forfattere innbyrdes - er vanskeligere å beskrive. En måte å starte på, er likevel å merke seg noen felles retoriske strategier. Det er således en tendens hos alle til å notere nøyaktig tid og eventuelt sted for en hendelse, for eksempel "Hiroshima den 6. / august 1945" (Christensen), "20/10 1908" (Nykänen), "Klockan är 21.54" (Nyberg), "Hyde Park 14. oktober 1845" (Rimbereid). Dessuten skriver alle, unntatt Nykänen, ofte inn en spenning mellom et hverdagslig, personlig subjekt og en global og eksistensiell tematikk, for eksempel "jeg står i // mit kjøkken og skræller / kartofler" (Christensen i diktet "atombomben findes"), "Jag kan höra att det regnar mot köksfönstret" (Nyberg i diktet DIAPHANANTHE (Schlechter fem.)), "Inni min Brilliant 7 x 50 kikkert / svermer allerede småbåtene" (Rimbereid i "JONSOKKOLL"). Man kan lese det som insisteringer på at den enkeltes liv i alle dets trivialiteter inngår i større sammenhenger, og en bevisstgjøring og ansvarliggjøring av individets betydning for de sosiale prosessene. Dessuten fungerer presiseringene som retoriske virkemidler for å konkretisere temaer som har lett for å bli abstrakte og immaterielle, samt å konsekvent historisere hendelser. Hos Nyberg og Rimbereid, særlig, synes denne holdningen å være intensjonelt gjennomført.

Christensens idé om at det fins en systematikk i verdens fenomener, allerede før det vitenskapelige og kunstneriske blikket oppdager det, har kanskje ingen direkte etterfølger, men tanken om en analogi mellom språk og natur ligger implisitt i herbariet og floraen som modell for et diktverk. I Rimbereids tilfelle har vi sett hvordan diktet "Zilla spinosa" følger en semantisk-assosiativ knoppskytingsbevegelse som kan minne om sammenflettingen av språk og planter i *alfabet*. Nybergs diktsamling har også ansatser til å (gjen)skepe en forbindelse mellom litterær form og botanisk systematikk, idet han er særlig opptatt av organismenes vekst og forsvinning i sykliske prosesser. Nykänen er med sitt fokus på bruddet en mer forskjellsorientert poet enn de andre, men også hos henne kan vi finne analogier mellom det å binde blomster til en krans og det å skrive en samling dikt, formet som et herbarium.

¹ Frode Hellands bok *Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys* (Oslo: Universitetsforlaget 2003) har disse problemstillingene som hovedtema.

² I en anmeldelse av Øyvind Rimbereids *Herbarium* peker Anna Hallberg på den bølgen av blomsterdikning som oppsto i Sverige etter Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* (1988): "Nittitalets svenska blomsterpoesi kopplades gärna till just kropp, sexualitet, förutnelse kontra livskraft vilket i viss mån ledde till att metaforiken låstes. Mot den bakgrund kan man säga att Øyvind Rimbereids *Herbarium* återuppväcker en

motivsfår och gör den gångbar igjen.” Anna Hallberg: ”Blomstrande dikter i dammfria buntar,” *Vagant*, nr. 4, 2008.

³ Iben Holk: ”Fra labyrinten. Interview,” i Iben Holk (red.): *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab*, Århus: Centrum 1983.

⁴ Inger Christensen: ”Som øjet der ikke kan se sin egen nethinde,” i Torben Christoffersen og Flemming Clausen (red.): *Udsagn. En mosaikk om matematikk*, Matematikklærerforeningen, 1992, 100.

⁵ Inger Christensen: ”Stilen, rummet, sproget, hjertet,” i Lis Wedell Pape: *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1995, 13f.

⁶ Nykänen har i tillegg til diktsamlingen et faglitterært forfatterskap med blant annet en doktoravhandling i pedagogisk filosofi fra Göteborgs universitet.

⁷ Linnea var visstnok yndlingsblomsten til Carl von Linné og er derfor oppkalt etter ham. Han hadde blomsten i signetseglet og våpenskjoldet sitt. Han skal ha kalt planten ”Linnæa” i et ungdomsskrift, men i manuskriptet til *Systema Naturae* brukte han navnet ”Rudbeckia”. Den nederlandske botanikeren Gronovius ga i 1737 navnet ”Linnæa” til slekten, og Linné selv la til artsnavnet ”borealis” (den nordlige).

⁸ Bokas fulle tittel er *Växternas namn. Vetenskapliga växtnamns etymologi, språkligt ursprung och kulturell bakgrunn*. Den kom ut på Wahlström och Widstrands förlag, Stockholm 1997.

⁹ Fredrik Nyberg intervjuet av Henning H. Bergsvåg *Vagant* 2-3, 2001.

¹⁰ Op. cit.

¹¹ I intervjuet med Henning H. Bergsvåg sier Fredrik Nyberg: ”Jeg har lenge vært interessert i å forsøke å skrive dikt som kunne skade meg selv. Bare da ville jeg i skrivingen min sette noe ’virkelig’ på spill. Dette, som jeg tror er det vanskeligste man kan gjøre, mislykkes jeg med hele tiden. Jeg skriver ikke det diktet jeg vil skrive.” *Vagant* 2-3, 2001, del II, 7.

¹² Tue Andersen Nexø: ”Vækstprinsipper. Systemernes betydning i Inger Christensens alfabet,” i *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik*, nr. 30, 1998.

¹³ Atle Kittang: ”Uavgrensande form. Inger Christensens alfabet som kunstverk,” i Kittang, Tygstrup, Vaa (red.): *Blikk på kunst*, Forlaget Press, Oslo 2001.

¹⁴ Kittang, op.cit.

¹⁵ Atle Kittang har gitt en tolkning av diktet ”JONSOKKOLL. Ode ved dronning Sonjas 70-årsdag, Rogaland 4. juli 2007” i artikkelen ”Politikk og lyrikk – ei sjølvmotseiing?” i Kittang: *Diktekunstens relasjoner. Estetikk, kultur, politikk*, Oslo: Gyldendal 2009.

¹⁶ Diktet ble ifølge Erik Bjerck Hagen ”umiddelbart kjent for sin gode timing i forhold til finanskrisen høsten 2008”. Sitatet er fra hans presentasjon av samlingen da den ble innstilt til Nordisk råds litteraturpris for 2009.

¹⁷ Begrepet ”road map for peace” ble brukt av president George W. Bush da han 24. juni 2002 lanserte en plan for fred mellom israelere og palestinere som innebar opprettelsen av en palestinsk stat.

¹⁸ Fra Wikipedia henter jeg følgende opplysninger: ”Sporlysammunisjon (også kalt sporlys) bruker spesielle kuler som er modifisert for å inneholde en liten pyroteknisk ladning i bakre del. Ladningen antennes når kulen avfyres, ved at fosforet (evt. magnesium eller strontium) antennes av varmeutviklingen som skapes av luftmotstanden og brenner med et kraftig lys, noe som gjør de synlig i mørket. Dette gjør at skytteren kan følge kulens bane, og endre siktet etter behov.”

¹⁹ Robert Anthony Eden (1897-1977), konservativ politiker, var statsminister i Storbritannia fra 1955 til 1957 og i mange år utenriksminister. Eden fikk skader under en gallesteinsoperasjon, som gjorde ham avhengig av det smertestillende midlet Benzodrin. Dette bidro til søvnproblemer og sterke humørsvingninger, og analytikere har brukt dette for å forklare hans sviktende dømmekraft under håndteringen av Suezkrisen.

²⁰ Fra *Store norske leksikon* henter jeg følgende forklaring: ”Patriot, amerikansk mobilt missilforsvarssystem som blant annet består av en fasestyrt radar for registrering av mulige mål, en såkalt *engagement control station* og utskyttingsanordninger. Patriot ble konstruert i slutten av 1970-årene for bruk hovedsakelig mot fly, videreutviklet i 1980-årene for forsvar også mot kortdistanse ballistiske (taktiske) missiler og cruise missiler. Nyere utgaver kan dessuten brukes mot langdistansemissiler i terminalfasen. I produksjon for US Army siden 1980. Selve forsvarssmissilet i de første utgavene var utstyrt med 90 kg sprengstoff som ble detonert innenfor en viss avstand for å ødelegge målet med fragmenter. Senere utgaver ødelegger målet ved direkte treff.”