



«Jeg skaper meg en ny klode»

Fiktive verdener og Ellen Einans lyrikk

Eva Pitronová

Eva Pitronová

«Jeg skaper meg en ny klode»

Fiktive verdener og Ellen Einans lyrikk

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)

Universitetet i Agder

Fakultet for humaniora og pedagogikk

2023

Doktoravhandlingar ved Universitetet i Agder 401

ISSN: 1504-9272

ISBN: 978-82-8427-114-9

© EvaPitronová, 2023

Trykk: 07 Media Kristiansand

Forord

Arbeidet med denne avhandlingen ville aldri blitt til uten hjelp, råd og forståelse fra flere hold.

Først og fremst vil jeg takke mine veiledere – min hovedveileder Unni Langås og min biveileder Charles I. Armstrong – som har fulgt meg gjennom hele skriveprosessen og sørget for at jeg hele tiden har funnet ny motivasjon og ny energi. De viste meg støtte og trodde på prosjektet mitt selv da jeg var litt motløs. Takket være dem har jeg klart å holde mitt engasjement i temaet levende også i den mest ensomme perioden under pandemien. Samtidig har de gitt meg god og konstruktiv kritikk som har hjulpet meg til å bli en bedre litteraturforsker.

Jeg kjenner også på stor takknemlighet overfor Ellen Einans tre barn – datteren Anne Helsing og sønnene Bjørn og Tore Einan. Denne avhandlingen ville aldri blitt like spennende og innovativ uten deres tillatelse til bruk av Einans manuskripter og andre arkivdokumenter. Uten Annes gjestfrihet mens jeg besøkte forfatterens dødsbo, ville jeg aldri klart å samle det forunderlige empiriske materialet jeg presenterer i de tekstgenetiske analysene.

I løpet av doktorgradsløpet har flere andre blitt involvert i tankeprosessen bak dette prosjektet. Takk til opponentene på midt- og sluttseminaret mitt, nemlig Bjarne Markussen og Hans Kristian S. Rustad, som kom med mange stimulerende innspill. Jeg er også veldig takknemlig for den menneskelige (og dermed uvurderlige) støtten som jeg har fått fra mine kjære kolleger – med-stipendiater. Denne gjengen har gitt meg utrolig mye oppmuntring og passende mye trøst i løpet av de siste tre og et halvt år. Samtidig takker jeg alle som jeg har samtalt med om Einans forfatterskap. Om det enten var på et TBLR-seminar i Paris, på en workshop med forskergruppa, eller ved bordet i personalkantina, var det ofte nettopp slike småkonversasjoner som førte til mange tankevekkende impulser.

Jeg vil også sende en takk til alle som ikke kunne være her med meg og har støttet meg på avstand fra Slovakia og Tsjekkia (eller hvor det måtte være). En spesielt stor takk går til min familie som tålmodig har fulgt meg gjennom hele doktorgradsløpet og har måttet tåle mine oppturer og nedturer. De har alltid vært forståelsesfulle og fått meg til å le og se lysere på ting.

Til slutt vil jeg takke Cinemateket i Kristiansand for at det med sitt varierende program har vist meg veien inn i så mange fascinerende fiktive verdener på storskjermen, og slik har klart å holde meg avslappet i den mest intense skriveperioden i 2022.

Summary

This thesis examines the fictional potential of lyric poetry and demonstrates a fiction-based analysis on writings of the Norwegian poet Ellen Einan. In addition to the theoretical discussion of fictional worlds of lyric poetry, this monograph also introduces a previously unknown part of Einan's writing, explores the visual dimension of her poems and presents the complexity of her works in an entirely new manner. The works of Ellen Einan have lots of world-building elements that help to establish a fictional universe. These elements work best when all her poems are merged into a bigger narrative. This is also how I conduct my analysis, where Einan's entire writing production is explored as a lyric counterpart to large, fantastic narratives with one assembled fictional world.

The first part of the thesis consists of two relatively different theoretical chapters. The first one establishes a concept of the lyric fictional world, which is in my perspective a fusion between the theoretical concept of possible worlds (established by Thomas Pavel, Lubomír Doležel and Marie-Laure Ryan), and the idea of different subjects in poetry described by the Czech structuralists (Miroslav Červenka). At the same time, several narrative orientated viewpoints on the analysis of lyric poetry are presented and incorporated into the theoretical framework. The second chapter focuses on the genetic investigation of literary manuscripts, the creation of different versions and variations, and the process of literary rewritings. These two concepts – the idea of the lyric fictional world and the genetic approach to the manuscripts – create analytical tools for the text analysis and interpretation.

The analytical part of the thesis is divided into eleven shorter chapters which identify four fictionalizing elements in Einan's poetic universe (the sense of logic and modal design, the poems' internal chronology and fictional time, the sense of place, and the existence of fictional entities), as well as problematise different topics that shape her poetry (dance, death and burial, letters, and motherhood). The empirical basis is comprised of Einan's published poems and her private archive that consists of hundreds of handwritten poem manuscripts (with or without drawings) and poem transcriptions written on a typewriter. The point of intersection between the reading strategies mentioned before and the primary research material is the construction of the fictional world of the poems through repetition of thematic structures and creation of an underlying narrative. Through this network of references the reader is able to discover and reconstruct a specific

fictional world with a different, otherworldly ontology. This process creates a virtual community and landscape through short glimpses – represented in the poems – and in each poem directs another aspect of the fictional universe. The core of this world and this community is embodied in the entity of the nameless I, the lyric subject, which initiates almost all the poems and is presented here as a main character and a narrator simultaneously. The exploration of the lyric subject's evolvment and relation to its fictional environment is at the centre of most of the poem analyses. In addition, the thesis tracks changes and reworkings in the manuscripts and scrutinizes their meaning for the fictional world of the poems.

This dissertation focuses specifically on the character of the lyric fictional world, but it also considers the interconnections between the poetical form and the fictional dimension of the poems – even if only to a lesser extent. Furthermore, the thesis challenges the traditional definition of lyric poetry, promotes the benefits of its fictional potential – which has generally been downplayed – and in this way brings new insight into the rethinking of the lyric genre.

Innholdsfortegnelse

Forord	v
Summary	vii
Innholdsfortegnelse	ix
Innledning	1
Forfatterskisse og tidligere Einan-forskning	6
Teoretisk og metodologisk utgangspunkt	9
Framgangsmåte og forskningsmål	14
Diktkorpus og arkivgransking	17
Avhandlingens disposisjon, appendiks og henvisninger	18
DEL I: Teori og metode	21
1 Lyrikken og dens fiktive verdener	21
1.1 Fiksjon og fiksjonalitet	22
1.1.1 Ny synsvinkel: teorien om mulige verdener	26
1.2 Fra mulige til fiktive verdener: teoretisk innledning	28
1.2.1 Thomas Pavels konsept om mulige verdener i litteraturvitenskap..	32
1.2.2 Umberto Ecos modell-leser og leserens ensyklopedi	34
1.2.3 Marie-Laure Ryans konsepter resentrering og innlevelse	36
1.2.4 Lubomír Doležels fiktive verdener og karakteristikken av dem.....	38
1.3 Fiksjonskonstituerende lyrikk	43
1.3.1 Lyrikken som sjanger og modus.....	45
1.3.2 Det lyriske jeg.....	51
1.3.3 Retoriske og dekonstruksjonistiske lesninger av lyrikken	58
1.3.4 Narrative lesninger av lyrikken	68
1.4 Lyrikken som en spesifikk form for fiktive verdener	82
1.4.1 Intermesso med tematisk kritikk	83
1.4.2 Marie-Laure Ryans fornektelse av lyrikken, innlevelsen og den estetiske illusjonen	88
1.4.2.1 Den estetiske illusjonen i lyrikken.....	93
1.4.3 Elena Seminos poetiske verdener	98
1.4.4 Paulo Meneses og middelalderens lyriske verdener	105
1.4.5 Felix Martínéz-Bonati og lyrisk kontemplasjon	108
1.4.6 Miroslav Červenkas teori om lyrisk kommunikasjon og fiktive verdener	113
1.4.6.1 Praha-strukturalistenes påvirkning	115

1.4.6.2	Fiktive verdener og leken «som om».....	119
1.4.6.3	Det lyriske subjektet og dets verden.....	126
1.4.6.4	Verkets subjekt og tolknings sirkularitet.....	133
1.5	Oppsummering.....	139
2	Genetisk kritikk og arkivgransking.....	145
2.1	Innføring i genetisk kritikk.....	145
2.2	Genetisk kritikk som metode.....	151
2.3	Mitt teoretiske grunnlag og den genetiske metoden.....	153
DEL II: Analyser og kontemplasjoner.....		159
3	Ellen Einans fiktive verden.....	159
3.1	Diktenes sedimenter – det genetiske materialet og manuskriptenes utforming.....	164
3.2	Om min kontemplasjon – operasjonalisering av det teoretiske begrepsapparatet.....	182
3.3	Fanget og overvåket – diktverdenens modale restriksjoner.....	192
3.4	Det avbrutte møtet – om tidsopplevelsen i diktene.....	214
3.5	«Dette er hagen» – rom og sted i diktene.....	225
3.6	«Jeg Jeg Jeg Jeg.» – om fiktive entiteter i diktene.....	233
3.7	Dansen, døren og døden – det narrative rituelle i Einans fiktive verden.....	244
3.8	Verken levende eller død – om grenseeksistensens manifestering i diktene.....	276
3.9	Brevene fra søvnmarken – diktenes monterte og demonterte verdensbilder.....	313
3.10	«Morsrop i den stille natt» – om fødersker og bærersker.....	333
3.11	«Sakte skal vi forvandles, bli til det vi opprinnelig var» – noen siste bemerkninger og oppsummering.....	355
4	Sammenfatning og konklusjon.....	375
5	Forfatterens bibliografi.....	383
6	Referanseliste.....	385
7	Appendiks.....	401

Innledning

Denne avhandlingen er både en forfatterskapsstudie viet til den norske lyrikeren Ellen Einan og en teoretisk drøftelse av lyrikkens fiktive verdener. Selv om vi først og fremst forbinder lyrikken med lyden, melodien og rytmen, er den som sjanger også i stand til å konstituere fiktive verdener. *Nettopp dette er en hovedpremiss for lyrikkforståelsen som jeg skal utarbeide i avhandlingens teoridel. Videre diskuterer jeg denne premissen gjennom analysen av Ellen Einans forfatterskap med vekt på hennes repeterende bruk av motiver og visse narrative strukturer.* For det er akkurat det Einan gjør i sine dikt – hun skaper en verden for seg selv, en spesiell og autonom virkelighet kledd i et høyst billedrikt språk.

Lyrikkens fiksjonalitet er fremdeles et tema som kan bli oppfattet som nesten radikalt, og lyrikken er tradisjonelt beskrevet som lite fiktiv og narrativ. Det finnes imidlertid en del forskning som påpeker lyrikkens fiktive og/eller narrative side, og jeg bygger mine argumenter på denne forskningen. Bakgrunnen for en slik forståelse av Einans lyrikk er måten hun skaper fantasifulle entiteter, steder og fortellinger på som gjennomsyrer diktene. Min lese måte er ikke ubegrunnet og knytter an til en tidligere tradisjon i resepsjonen av Einan som preges av fokuset på den oppsiktsvekkende diktverdenen hun skaper.

Også noen av diktene gir uttrykk for Einans nyskaping. I diktet «Jeg seiler» (*Samlede dikt*, 404) påtar det lyriske jeget seg en enorm oppgave. Hun utroper:

Jeg skaper meg en ny klode,
mer fantastisk!
Mer gråtefolk kommer,
mer frekt solskinn inn i min lek,
mer hel og narraktig,
mer fred og dugg
og sangene.

Enda en dag?

Diktet kan tenkes å være et metadikt – eller kanskje et manifest for Einans egen skrivestrategi. Å skape en verden er her beskrevet nesten som en privat handling.

Enkelte elementer settes i diktet i et ganske uforenlig og motsetningsfylt forhold til hverandre, og det nye som skapes, er preget av tvetydighet og ulike nivåer av glede og uro, av både det hyggelige og det uhyggelige.

En ny og mer fantastisk klode eller en ny og mer fantastisk verden er nettopp det Einans diktning representerer – det er denne avhandlingens påstand. Jeg kjenner ingen andre lyrikere som ville klare å skape et så sammenvevd, fantasifullt og ukonvensjonelt litterært univers. Enkelte motiver og figurer er gjennomgående i hele forfatterskapet, men de unndrar seg de vanlige funksjonene vi ville tilordne dem i vår verden.

Når vi setter oss som mål å karakterisere Einans forfatterskap mer generelt, kan vi si at hennes lyrikk kjennetegnes av vanskelig tolkbare metaforer og en indre hermeneutikk. Estetikken hun skaper, er nesten ubeskrivelig – kollisjoner og spenninger vever seg inn i et høyst fantastisk univers med et mystisk og litt stivt språk som både er gammeldags og innovativt. Diktningen er både grotesk og grandios, men aldri kjedelig, og full av mange bisarre metamorfoser. Spesifikt for Einans skrivemåte er et repeterende ordvalg, men også hyppig bruk av nyskapninger som danner faste uttrykk eller henvisninger til religiøse og mytiske ritualer. Dessuten gjør mange mytologiske og overnaturlige referanser og en slags annen-verden-følelse Einans dikt til små fantastiske univers med sin egen, oppdiktede mytologi. Diktenes indre landskap er sammenkoblet gjennom kryptiske språkbilder og nærmest surrealistiske, sammensatte uttrykk, og alt sammen utgjør en helhet med sine egne regler og koder. Einans ensartede vokabular skaper et diktunivers for seg, noe som de fleste anser som en hindring, men som samtidig utvilsomt er diktenes styrke. Det poetiske språket er tillagt en spesiell tvetydighet – kanskje snakker hun i mangetydige og uforklarlige metaforer, men samtidig skaper hun et gjennomkoblede fiktive univers. På samme tid møter vi også tankesprang, flyktighet og en mangel på faste former i hele forfatterskapet. Diktenes indre struktur later nær sagt til å være styrt av ukjente mekanismer.

Litteraturanmelderne slet i løpet av hele Einans aktive forfatterkarriere med å definere og tolke diktningen hennes. Også litteraturforskere har funnet hennes skriving vanskelig å begripe. En fiksjonaliserende lese måte kan imidlertid sette nye ord på dette ubegripelige forfatterskapet og belyse Einans lyriske dikt fra en annen og uventet side. Jeg vil ikke avskrive diktspråkets metaforisitet, men samtidig vil jeg heller ikke legge vekt på å tolke de metaforiske bildene. Lyrikkens fiksjonskonstituerende kraft forstår jeg nærmest som summen av narrative

strukturer, tematiske og motiviske bilder og kjeder, og romlige, tidsmessige og logiske særegenheter som kjennetegner den Einanske poesi. Mitt mål er å se på hva en fiktiv lesning av lyrikken kan gi, og hvordan den kan bidra til tolkning av diktene. Det er imidlertid ikke meningen å påstå at lyrisk diktning absolutt må leses som et fiktivt narrativ, men jeg mener at det virker spesielt relevant i forbindelse med Einans diktning. Det er ikke de tolkbare eller utolkbare metaforene, ikke de mulige biografiske henvisningene, men den fiksjonskonstituerende kraften som står i sentrum for denne avhandlingen.

Min lesning er samtidig basert på en antakelse om at Einans forfatterskap utgjør et fragmentert narrativ eller er som en oppstykket helhet med sine egne, interne regler og rammer. Dette er en antakelse eller en tolkningsstrategi som har dukket opp flere steder, og nesten alle tekster om forfatterskapet utvikler tanken om at Einans dikt har et felles grunnlag. «Løkhagen», «nattsøsteren», «urfangen» og «fuglemennesket» inntar alle en spesifikk rolle i Einans «poetiske univers», slik forfatterskapet hennes ofte er omtalt. Det er kanskje ikke så uvanlig å snakke om diktunivers eller lyrisk univers, men her går omtalene enda videre. Einans lyrikk har til og med blitt sammenlignet med store episke verker: Ifølge Poul Borum er det Paul Celan og Emily Dickinson som treffes i Mummidalen i Einans verk.¹ Hennes usammenlignbare poetikk har i tillegg preg av en fantastisk fortelling og er en slags lyrisk verdensskapelse.

Men det er ikke bare Borum som påpeker et slektskap med narrativ fiksjon. I bokanmeldelsen «Skumringens språk» beskriver Armstrong Einans diktning som «en åndelig oppdagelsesreise» situert i «et renskåret naturlandskap» med «emblematiske skikkelser» hvor ingenting er forutsigbart. Videre trekker han forbindelser til den 47 bind store bokserien *Sagaen om Isfolket*: «Det fascinerende resultatet kan gi assosiasjoner i retning av en avantgardistisk utgave av *Sagaen om Isfolket*: her er komplekse meningsstrukturer i dialog med blanding av esoterisk og folkelig religiøsitet.»² I begge disse tilfellene tyr kritikerne til store narrativer for

¹ Dette sitatet nevnes overalt og har blitt helt kanonisk for Einans diktning. Sitert i Volds forord til Ellen Einan, *Samlede dikt*, red. Jan Erik Vold (Oslo: Bokvennen, 2011), 478. Sitatet kommer opprinnelig fra Borums «Poesi i Norden 1986. Eller Poul Borum Ali-Time 1986. Scandinavian Poetry Top Forty», publisert i *Poetica*, nr. 9/10 i 1987.

² Charles I. Armstrong, «Skumringens språk,» *Morgenbladet*, 10.01.2004. Einans og Sandemos felles interesse for okkultisme har også Heming Gujord påpekt tidligere: Heming Gujord, «'Sovetreet med selvets krone duver.' En tankegang i Ellen Einans tekstlandskap,» i *Nordica Bergensia. Nyere nordisk litteratur*, red. Gunnstein Akselberg, et al. (Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1996), 174–75.

å finne paralleller til noen av diktenes egenskaper. Einans lyrikk er ikke bare beskrevet som et poetisk univers, men også som en handlingsskapende tekst med bestemte karakterer, et bestemt landskap og sin egen verdensforståelse. Ved siden av Sandemo trekker Armstrong parallellen til en annen forfatter, nemlig den engelske romantiske dikteren og maleren William Blake, «som i likhet med Einan utviklet en personlig og komplisert symbolverden».³ Armstrong føyer til at «[s]om Blake kan også Einan oppfattes som mindre opptatt av det dikteriske håndverket enn sine tematiske besettelser».⁴ I sin anmeldelse av *Samlede dikt* ser han videre på Einans diktning som en helhet og fastslår at diktene er som «flotte bruddstykker» som fungerer best når de settes sammen til en bok. Einans *Samlede dikt* kan da anses som «et magisk, ruralt epos» ifølge Armstrong, eller et praktfullt fiksjonsverk, slik jeg ser det.

Einans diktning er ikke bare spesiell innholdsmessig sett, men selve skriveprosessen hennes er innhyllet i myter. Einans eksklusive skriveteknikk var automatskriving,⁵ og som følge av dette skrev hun dikt i store mengder, og nesten hvert papirark ble akkompagnert av en svart-hvit tegning. Først eksperimenterte hun kun med automatisk tegning; hun hadde tegnet mysteriøse menneskelige og dyreaktige figurer med ett penseldrag i mange år før hun begynte å skrive.⁶ Senere krevde denne spesielle kreative metoden også en spesiell skriveframføring: Einan skrev sine dikt i en nesten ekstatiske tilstand med en ritualisert framgangsmåte der hun kombinerte skriving med tegning. Ifølge henne selv hadde hun bare liten kontroll på selve framføringen av sine skriveritualer.⁷ Hun påsto også flere ganger

³ Charles I. Armstrong, «Poetiske visjoner,» *Morgenbladet* 22.07 2011.

⁴ Ibid.

⁵ Automatskriving eller automatskrift er en paranormal skriveteknikk som foregår i transe eller ved å være fokusert på noe annet, uten at vedkommende er klar over hva hånden skriver. Automatskrivingen brukes mest i spiritistiske sammenhenger når forfatteren fungerer som et medium for noe annet som skriver gjennom ham eller henne. Surrealistene benyttet seg av denne metoden og utviklet en spesiell form for automattegning på 1920-tallet (André Breton brukte også denne metoden for å skrive dikt), men de framhevet det ubevisstes rolle istedenfor det mediumistiske aspektet. Einan har vært interessert i både spiritisme og parapsykologi og har aldri utelukket noen av disse mulighetene som en forklaring på hennes oppsiktsvekkende skaperkraft.

⁶ Hun nevner dette selv f.eks. i Asbjørn Andvis, «Ellen Einan – Lofotens lyriker,» *Klassekampen*, 03.02.1998, 10–11; eller i Sigbjørn Lauritzen, «En mørk og merkelig lyriker,» *Nordlands Framtid - Lørdags ekstra*, 23.02.1985, 19.

⁷ «Jeg bare setter meg ned og så kommer det til meg. Det er et jeg inne i meg som dikterer det jeg skal skrive og jeg noterer hele diktet ned før jeg leser det gjennom.» Sitert i «Lyrikeren Ellen Einan prisert,» *Aftenposten*, 2002-08-23, 4.

at hun ikke grep inn i diktet, og at alle diktene kom plutselig og ble trykt uten senere omarbeidelser.⁸ Einan har ikke selv loggført sine automatopplevelser, men hun har snakket mye om forfatterstrategien sin og var åpen for å etablere en spiritistisk aura rundt forfatterskapet sitt. Einan ga mange uttalelser hvor hun selv forundret seg over skriveaktiviteten sin, og hvor hun nektet for at hun forsto sine egne dikt. Dessuten kalte hun seg for masseproduserende og fortalte at hun leverte dikt til forlaget «i kilovis».⁹ På 2000-tallet omdøpte hun teknikken sin til «spontanskrift», men hun har alltid basert seg på en del mediumistiske tegn i skriveprosessen sin.¹⁰ Einans manuskripter er fremdeles bevart, og de blir også trukket inn i diktanalysene i denne avhandlingen.

Lenge før jeg begynte med prosjektet, hadde jeg blitt fortalt om et nærmest gigantisk forfatterarkiv som Einan etterlot seg – og nå kan jeg bare bekrefte at ryktene var sanne. Einan har skrevet tusener av dikt i løpet av livet sitt – hun skrev dikt til og med på baksiden av en handleliste eller på papirbokmerker. Samtidig etterlot hun ingen dagbøker eller kommentarer, og diktene ble bevart like usystematisk som de ble skapt. Det var en stor fristelse å undersøke dette arkivet og sammenligne de upubliserte materialene med de trykte diktene. Er den fantastiske verdenen hun har skapt i diktene, lik den hun har skissert i arkivdokumentene? Ettersom jeg fikk mulighet til å granske arkivet, har jeg utvidet tekstkorpuset mitt slik at det både omfatter Einans *Samlede dikt* og en del faksimiler og bilder tatt i arkivet. I denne avhandlingen er Einans merkelige teknikk som sådan ikke så viktig (om den er mediumistisk eller ei). Derimot er det hennes omarbeidelsesprosess og produksjonsvolum som er de viktigste aspektene ved manuskriptanalysen.

Ut fra dette kommer det klart fram at heller ikke mitt syn på forfatterskap-begrepet er helt konvensjonelt. I tillegg til at jeg utfordrer lyrikkforståelsen ved å presentere lyrikken ikke som en appellativ, men som en fiksjonskonstituerende sjanger, utvider jeg også grunnlaget for forståelsen av et forfatterskap fra publiserte verker til en hel skriveproduksjon. Ved siden av de publiserte diktene presenterer jeg en hittil ukjent del av Einans forfatterskap som finnes i form av håndskrevne

⁸ Jf. Ellen Einan, «Underbevissthetens folk – frå Lofoten. Ellen Einan i samtale med Karin Moe,» *Dag og tid*, 26.01.1984, 17.

⁹ Ellen Einan, «Ellen i luren. Ellen Einan i samtale med Lene E. Westerås,» *Kuiper* 1(2005): 64–66.

¹⁰ I samme intervju med Lene Westerås, *ibid.*, 65. Jan Erik Vold vier dessuten spesiell oppmerksomhet til såkalte «oppsøkelser», spontane mediumistiske samtaler med avdøde kulturpersonligheter Einan framførte på hans ønske foran ham. I: Jan Erik Vold, «Ellen Einans oppsøkelser,» *Bokvennen* 23, no. 3 (2011).

manuskripter (med tegninger) og dikttranskripsjoner skrevet på skrivemaskin. Mitt mål er å rekonstruere den fiktive verdenen Einans dikt skaper som helhet, og samtidig se på hvilken utvikling diktene har gjennomgått i løpet av skriveprosessen, samt hvilke konsekvenser eventuelle omarbeidelser har på den fiktive verdenen i diktene. I tillegg analyserer jeg ikke bare førversjoner av de publiserte diktene, men ser også på de diktene som aldri før har blitt offentliggjort. På denne måten får analysen en mer variert struktur, og teoridelen blir mer av et teoretisk konglomerat som forener to helt forskjellige og metodologisk diversifiserte tilnæringsmåter til litterære tekster – teori om fiktive verdener, som er mitt primære tekstanalytiske verktøy, og genetisk kritikk, som er en spesiell tilnærming til tekstmanuskripter.

Forfatterskisse og tidligere Einan-forskning

Ellen Einan (1931–2013), fra Svolvær i Lofoten, debuterte som forfatter i sen alder – etter å ha fylt 51 år. I 1982 dukket hun opp i det norske litteraturmiljøet med sin første offisielle diktsamling, *Den gode engsøster*, utgitt på Solum. Fire år tidligere trykket sønnen hennes 48 dikt på stensilmaskin på jobb, og bandt dem til et hefte med den henførende tittelen *Valmuesanger fra solhuset*. Det var disse diktene og de gode anbefalingene fra Jan Erik Vold og Olav H. Hauge som fikk Einan til å fortsette å skrive og utvikle seg som forfatter. Hennes debut på Solum var oppsiktsvekkende, mente Karin Moe,¹¹ og Jan Erik Vold kalte Einan for en «mørk og merkelig debutant».¹² De tolv diktsamlingene som fulgte etter *Den gode engsøster*, har skapt like mye entusiasme og forundring som den første.¹³ Noen mente at diktene bare burde smakes på, som Eilif Straume,¹⁴ mens andre forsøkte å fortolke dem på ulike måter – og her finner vi både feministiske og psykoanalytiske lesninger. Men i løpet av hele sin karriere sto Einan tross alt «på

¹¹ Hun skriver om «eit nytt oppsiktsvekkjande poetisk landskap» i Einan, «Underbevissthetens folk – frå Lofoten,» 16.

¹² Jan Erik Vold, «Mørk og merkelig debutant,» *Dagbladet*, 20.06. 1983, 4.

¹³ Se bibliografien bakerst.

¹⁴ Samtidig legger han til: «Stol aldri på at du kjenner dem til bunns». Eilif Straume, «Drømmesøvnens urtehage,» *Aftenposten*, 27.11. 1985, 6.

sidelinja av mainstream»¹⁵ – og det gjaldt både det litterære og akademiske miljøet. Begeistring var stor, men den faglige interessen var begrenset – og kom for det meste bare mot slutten av Einans liv eller post mortem. Hun har ingen utgitt monografi, og det finnes ytterst få faglige artikler viet hennes forfatterskap, men hun har blitt nevnt i flere litteraturhistorier og -oversikter (for eksempel i Øystein Rottens siste bind av *Norges litteraturhistorie*¹⁶, Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie*¹⁷, den fellesnordiske *Nordisk kvindelitteraturhistorie*¹⁸ og Sejersted og Vassendens *Lyrikk: En håndbok*¹⁹).

Pressen, tabloidaviser og livsstilsmagasiner var tvert imot ganske tidlig ute og underholdt og sjokkerte publikumet med intervjuer og reportasjer med Einan hvor hun uttalte seg om automatskrift, parapsykologi og det ubevisste og uttrykte sin tilsynelatende uvitenhet om og likegyldighet til skjønnlitteraturen og det etablerte litteraturmiljøet (men hun så svært opp til Olav H. Hauge). Det er ofte der, i *Hjemmet*, *VG* og *Allers*, at man kan finne hennes kommentarer om tilblivelsesprosessen bak diktene og diktene selv. Derfor kommer jeg til å henvise til disse ukebladene og tabloidene ved noen få anledninger – i tillegg til portrettintervjuer med Jan Erik Vold, Karin Moe, Turid Larsen og Lene E. Westerås. Ved siden av journalister har det ellers oftest vært andre forfattere og poeter som, gjerne i essayistisk stil, har skrevet om Einan – og bare sjelden litteraturvitere. Kanskje også dette er grunnen til at tekster om Einans diktning oftest minner om gjendiktning av diktene.²⁰ Einan fikk først og fremst en uvurderlig støttespiller i Jan Erik Vold, som viet hennes forfatterskap flere skisser og essays.²¹ Blant hennes anmeldere finner vi også Eilif Straume, Ingunn Økland, Ivar Teigum, Espen Stueland og andre. En omfattende gjennomgang av andre artikler, anmeldelser og skisser viet til Einan framla jeg allerede i min

¹⁵ Westerås påpeker dette i Lene E. Westerås, «Ellen Einan – Minneord,» *Nordnorsk magasin: Nordkalottmagasinet*. 36, no. 4 (2013): 26.

¹⁶ Øystein Rottum, *Vår egen tid*, Norges litteraturhistorie (Cappelen, 1998), 564–67.

¹⁷ Per Thomas Andersen, *Norsk litteraturhistorie* (Universitetsforl., 2012), 636–38.

¹⁸ Unni Langås, «Hverdagslivets mytologi. Eksistensiell poesi,» i *Nordisk kvindelitteraturhistorie: 4: På jorden: 1960-1990*, red. Møller Elisabeth Jensen, et al. (København: Rosinante/Munksgaard, 1997), 358–65.

¹⁹ Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden, *Lyrikk: En håndbok* (Oslo: Spartacus, 2007), 334–36.

²⁰ Mangel på fortolkningsforsøk er også temaet for en kort artikkel: Benedikte Fiskergaard Ytterli, «Mening er uoppløselig av natur - selv i moderne lyrikk,» *riss. Tidsskrift for språk og litteratur*, no. 1/22 (2022).

²¹ Se f.eks. Jan Erik Vold, *Poetisk praksis 1975–1990*, Dagens bok (Oslo: Gyldendal, 1990), 158–165., og *Tydelig*, 33 (Oslo: Gyldendal, 1999), 398–409. og i tillegg etterordet i Einan, *Samlede dikt*.

masteroppgave *Å møte de indre roms ansikt: Ellen Einans lyrikk* fra 2017.²² Noen av Einans anmeldere kommer jeg også tilbake til i analysedelen, hvor jeg setter dem i sammenheng med min egen lesning. Blant de nyeste essayistiske tekstene om Einan er Roskva Koritzinsky tekst «Barndom, gjemsel, frihet» fra 2021.²³

Det finnes som sagt ingen omfattende Einan-forskning, men det har imidlertid blitt etablert noen konkrete linjer som framhever ulike aspekter av Einans forfatterskap. Einan-forskningen har hittil viet særlig oppmerksomhet til det psykoanalytiske, feministiske, økologiske og surrealistiske. I 1995 skrev Heming Gujord «‘Sovetreet med selvets krone duver’: En tankegang i Ellen Einans tekstlandskap», en artikkel som viste Einans slektskap med surrealisme på et mer formalistisk nivå og særlig i forbindelse med Theodor Adornos forståelse av den surrealistiske montasjeteknikken.²⁴ I 1997 publiserte Charles I. Armstrong artikkelen «The Sacrifices of Ellen Einan» i *Scandinavian Studies*²⁵, og etter forfatterens død publiserte han oppfølgeren «‘Jeg er hugget gren’: Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap»²⁶. Hans lesning av Einans forfatterskap er dypt forankret i psykoanalyse og senere også i traumeforskning. Blant annet utforsker han det elegiske aspektet i hennes dikt om gravleggingen av moren. For min egen forskning er det nettopp Armstrongs tekster som virker mest relevante og stimulerende, og det er nettopp her man for første gang treffer på en tenkning om det stadig gjentakende og uavlatelige som et uttrykk for et samlende underliggende narrativ hos Einan.²⁷

I min masteroppgave tok jeg utgangspunkt i en feministisk-surrealistisk lesning av fire diktsamlinger fra åttitallet, nemlig *Jorden har hvisket* (1984), *Søster Natt* (1985), *Nattbarn* (1986) og *Sene rop mellom bronsebergene* (1987). Som mitt første mål undersøkte jeg om André Bretons og andre surrealistiske teorier er

²² Eva Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk» (Masteroppgave i nordisk, Masarykova Univerzita v Brně, 2018), 29–39. En vurdering av resepsjonen av Einan resepsjon foretar også Ytterli i sin masteroppgave: Benedikte Fiskergaard Ytterli, «"Er vi søstre?" En økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap» (Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2022), 1–4.

²³ Roskva Koritzinsky, «Barndom, gjemsel, frihet», *Bokvennen litterær avis: nytt forum for litteraturkritikk og essayistikk: BLA* 33, no. 10 (2021), blabla.no/essay/2021/10/barndom-gjemsel-frihet.

²⁴ Gujord, «‘Sovetreet med selvets krone duver.’ En tankegang i Ellen Einans tekstlandskap.»

²⁵ Charles I. Armstrong, «The Sacrifices of Ellen Einan», *Scandinavian Studies* 69, no. 2 (1997).

²⁶ «‘Jeg er en hugget gren.’ Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap.» i *Lidelsens estetikk : sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*, red. Christine Hamm, et al. (Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag, 2017).

²⁷ Jeg trekker tydelige linjer til tendenser i Einans forskning i del II i avhandlingen.

anvendbare på diktene, og argumenterte for Einans tilhørighet til den sene surrealismen som dukket opp i Norge på syttitallet. For den lengste, analyserende delen av oppgaven valgte jeg H  l  ne Cixous og hennes konsept *  criture féminine* som den viktigste referansen. Ved siden av det feministiske hovedperspektivet drøftet jeg også andre spørsmål knyttet til Einans diktning, slik som persepsjon og metaforoppbygging, og avsluttet masteroppgaven med et fokus på tomrom og utsigelighet. I det foreliggende arbeidet ønsker jeg ikke    utvide eller på en annen måte elaborere påstandene fra masteroppgaven, selv om det er mulig at jeg henviser til noen enkelte likheter i diktanalysene. Jeg vil stort sett se bort fra de forrige slutningene i den forstand at jeg ikke vil forsøke    sette den fiktive lesningen av Einans lyrikk i sammenheng med surrealisme eller feminisme på et mer overordnet nivå, skjønt dette kunne være et tema for en vitenskapelig drøfting.

Tidligere i år ble det også skrevet en ny masteroppgave om Einans diktning. Benedikte Fiskergaard Ytterlis prosjekt er titulert *  Er vi søstre?  : En   kofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap*. Som tittelen røper, var målet med masteroppgaven    påvise   den gjennomgående økofeministiske tendensen   i Einans forfatterskap.²⁸ Siden masteroppgaven ble publisert såpass sent i løpet av mitt eget doktorgradsløp, henviser jeg bare minimalt til den i analysedelen. Mens Ytterli uttrykker et ønske om    vise diktenes   samfunnsmessige implikasjoner   og relevans for   verden utenfor  ,²⁹ vil jeg i stedet rette blikket mot det innerste i diktenes eget univers og se på hvilke andre ting enn virkelighetsflukt og rikholdige assosiasjoner diktenes indre verden kan tilby.

Som denne forskningsgjennomgangen har vist, kan man kanskje si at Einan har vært studert av kun en engere krets, for det finnes lite faglig litteratur om forfatteren. I denne doktoravhandlingen vil jeg derfor bidra til    fyller dette forskningstomrommet og presentere en helhetlig og mer omfattende lesning av hennes forfatterskap og derved bidra til    etablere en bredere forskningstradisjon.

Teoretisk og metodologisk utgangspunkt

Dagens forskning innenfor humaniora kaller man gjerne for metodepluralismens tid, og den preger også min egen forskning. For    fange opp all variasjon og

²⁸ Ytterlis egen utheving, i   "Er vi søstre?" En   kofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap,   7.

²⁹ Ibid., 4.

kompleksitet i et kildemateriale velger man ofte en postteoretisk tilnæringsmåte som samler og kombinerer flere impulser. Dette fenomenet er beskrevet hos både Erik Bjerck Hagen³⁰, Rita Felski³¹ og Toril Moi³², og hver av dem påpeker ulike aspekter av en teoretisk oppsamling – enten det er selvrefleksivitet, mistenksomhet, eller etiske spørsmål. Slik jeg forstår dagens litteraturvitenskap, er det viktigere å argumentere fram sine premisser og legitimere sine framgangsmåter enn slavisk å følge et konkret teoretisk utgangspunkt og dets teoretiske og metodiske ramme, men man må være kritisk, reflekterende og bevisst på sine valg. Samtidig vil jeg påpeke at denne korte teoriinnføringen bare er en oversikt som kan tjene til orientering i mitt eget tekstlandskap og kaster lys over min disposisjon for avhandlingen og særlig teoridelen. Den er basert på noen overveielser som har fulgt meg under hele arbeidet med avhandlingen, og som har hjulpet meg til å ta visse valg og posisjonere meg i denne metodepluralistiske epoken.

Avhandlingen jeg framlegger, er i bunn og grunn tekstanalytisk og eklektisk – i hensyn til både teori og metode. I tillegg til at jeg etterstreber en innovativ lesning av et ikke veldig kjent forfatterskap, innleder jeg lesningen min med en omfattende teoridel som kan leses helt selvstendig. Der opererer jeg med flere teoretiske og metodologiske synsvinkler og danner en egen kritisk sammenkobling med vekt på presisering av diktanalysens stilling innenfor den valgte optikken. Siden jeg anvender genetisk kritikk, berører dette prosjektet også arkivstudier og nærmer seg historiske metoder, og takket være teorien om mulige verdener er prosjektet plassert mellom filosofi og litteraturvitenskap. Jeg anser det som hensiktsmessig å påpeke tilknytningspunkter mellom forskjellige teoretiske skoler og påvise hvilke andre vitenskapelige konsepter som ligger nær eller står i opposisjon til min foretrukne synsvinkel. Noen av teoretikerne bruker jeg helt konkret og målrettet, mens andre er nevnt bare for å støtte opp under min lesning av Einans forfatterskap som fiksjonskonstituerende. Målet mitt er ikke å lage en liste over mulige tolkningsmuligheter og tilnærminger, men jeg anser det som fruktbart å skaffe meg en god oversikt over mulige kollisjoner og omdiskuterte punkter.

³⁰Jf. Erik Bjerck Hagen, *Hva er litteraturvitenskap*, vol. 1, Hva er (Oslo: Universitetsforl., 2003); og «Teori, metode og vitenskapelighet i litteraturforskningen,» *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 9, no. 1 (2006).

³¹Jf. Rita Felski, «From Literary Theory to Critical Method,» *Profession* (2008). og *The Limits of Critique* (Chicago: The University of Chicago Press, 2015).

³² Toril Moi, *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell* (Chicago, London: University of Chicago Press, 2017).

Teorien jeg bruker, er imidlertid ganske autonom og lite kontekstgranskende, og den ser ikke så mye på de historiske vilkår som rammer inn Einans forfatterskap. Manuskriptanalyser blir alltid forankret i det materielle og er på en måte tidspregede, men min videre fortolkning fjerner fokuset fra den historiske situasjonen og flytter det over til den tekstinterne. Hele kapittel 1 av teoridelen kan forstås som en større argumentasjon for fiksjonalisering av lyrikken. Dette blir operasjonalisert videre i analysedelen. Et kort kapittel 2 er viet min tilnærming til arkivmaterialene og har særlig en metodologisk funksjon. Her presenterer jeg den genetiske kritikken som metode for behandlingen av manuskripter og belyser hvordan den passer inn i teorisetttet mitt. Den genetiske kritikken har som mål å betrakte alle deler av skriveprosessen som likeverdige og undersøker like mye alt som går forut for sluttproduktet, som sluttproduktet selv.

Når det gjelder diktanalysene, som utgjør kapittel 3, går det teoretiske ståstedet jeg inntar, på mange måter imot en dekonstruktivistisk, poststrukturalistisk og retorisk lesning av dikt selv om enkelte diktanalyser også vil innlemme retoriske aspekter ved teksten. Her bruker jeg særlig Joanthan Culler og hans sjangerdrøfting i *Theory of the Lyric*³³ som et bidrag jeg avgrenser meg mot (men ikke uten forbehold). Samtidig posisjonerer jeg meg også på det aktuelle lyrikkforskningsfeltet og viser ulike tilnæringsmåter til lyrikken som kan virke produktive for min lesning (Brian McHale³⁴, Roland Greene³⁵ og Eva Zettelmann³⁶).

Hovedinspirasjonen for flere av mine teoretikere er strukturalismen – og da særlig den tsjekkiske grenen, som var ganske tidlig ute med sine teorier, og som viet kunstverkets ulike funksjoner en spesiell oppmerksomhet. I denne optikken er kunstverket (hovedsakelig det litterære verket) både et estetisk artefakt og en nærmest «verdensskapende» helhet med sin egen struktur.³⁷ Det har samtidig en kommunikativ funksjon, og derfor er de litteraturforskerne som jeg anvender teorier fra, bevisste på kunstens samspill med både forfatteren og leseren. Deres

³³ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2017).

³⁴ Brian McHale, «Beginning to Think about Narrative in Poetry,» *Narrative* 17, no. 1 (2009).

³⁵ Roland Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991).

³⁶ Eva Zettelmann, «Apostrophe, Speaker Projection, and Lyric World Building,» *Poetics Today* 38, no. 1 (2017).

³⁷ Bohumil Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, vol. 43, *Literary and Cultural Theory* (Frankfurt am Main: Peter Lang AG, 2016), kap. IV.

rolle er mer implisitt enn eksplisitt, og på denne måten kommuniserer de metateoretisk med begreper som for eksempel «implisitt forfatter»³⁸ eller «implisitt leser»³⁹. Men teoretikerne jeg trekker inn, utvider dette rollegalleriet med betegnelsene «empirisk forfatter» og «empirisk leser».⁴⁰ Denne meningsforskyvningen, med vekt på den empiriske og nesten fysiske opplevelsen av lesningen, er også i tråd med den teoretiske overgangen fra strukturalismen til fenomenologien. Mens den empiriske forfatteren kan spille en viktig rolle ved undersøkelsen av manuskripter, er den empiriske leseren mest synlig i tanker om den estetiske illusjonen, innlevelsen i litteraturen og det kontemplative fortolkningsspillet. Min interesse er likevel viet verken forfatteren eller leseren, men det lyriske subjektet, altså den instansen som opererer inne i verket. Teorien jeg bruker, skiller dessuten mellom et lyrisk subjekt i den mer tradisjonelle forstanden (som et dikt-jeg) og «verkets subjekt», et konsept som samler forfatterens intensjoner og leserens fortolkninger, samt stilistiske og figurlige aspekter av teksten.⁴¹ Verkets subjekt er et nytt konsept som kommer i samspill med det tradisjonelle lyriske subjektet i dikttolkningen. Men her kommer enda en vri fra min side – subjektets dobbelthet bruker jeg særlig for å avgrense arenaen som tilhører det lyriske subjektet fra det øvrige verkets subjekt. Verkets subjekt blir faktisk skjøvet i bakgrunnen til fordel for en utforskning av diktenes fiktive dimensjon.

Min videre analyse er tett knyttet til den verdenen Einan skaper gjennom sin diktning. Diktenes verden er en makrostruktur som fungerer under sine egne betingelser og har sine egne språklige tegn. Det lyriske jeget står i sentrum av de fleste diktene til Einan, det er kjernen i hennes fiktive diktverden. Gjennom sitt nyskapende språk former jeget en ny verden. I de siste tiårene har det blitt etablert en omfattende teori som forsker på mulige og fiktive verdener. Denne

³⁸ Se Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed. utg. (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

³⁹ Jf. Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Advances in Semiotics Ser), (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1994). og Umberto Eco, *The limits of interpretation*, 1st Midland Book ed. utg., Advances in semiotics (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

⁴⁰ Begreper er tatt fra Miroslav Červenkas teoriutgreiing. Den implisitte forfatterens rolle blir her innlemmet i verkets subjekt (se neste side), mens leserens rolle er ansett som todelt. Leseren er hovedsakelig ikke et forskningsobjekt for Červenka, men leseren får en mye mer framtrædende rolle hos andre mulige-verdenerforskere som f.eks. Marie-Laure Ryan. Miroslav Červenka, «Fikční světy lyriky,» i *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*, red. M. Červenka, Hodrová, D., Hrbata, Z. mfl. (Praha: Torst, 2005), 747–55.

⁴¹ Basert på Červenkas oppdeling av subjektet, *ibid.*, 747–66.

hovedsakelig filosofiske teorien (hvor det snakkes om «mulige verdener»), har blitt omarbeidet innenfor litteraturvitenskapen (her brukes oftest begrepet «fiktive verdener»). Konseptet er opprinnelig tatt fra matematikken og fant støtte i Umberto Eco's leserorienterte litteraturteori⁴² og hos fenomenologiske teoretikere som Paul Ricoeur, Wolfgang Iser og Roman Ingarden.⁴³ Her skal jeg følge særlig amerikansk og tsjekkisk forskning med Lubomír Doležels teorier som utgangspunkt for analysen. Doležel definerer den fiktive verdenen som en mulig verden som er bygget og konstruert av en litterær tekst eller andre tegnmedier.⁴⁴ Teorien om fiktive verdener forbindes oftest med narratologien og kan relateres til resepsjonestetikken, men den tolker tekstens innholdsmessige tomrom i forhold til den indre logikken som teksten som en fiktiv verden utgjør. Teorien er også opptatt av hvordan tekstens fiktive verden kan relateres til vår aktuelle verden.⁴⁵ Høydepunktet i min teoretiske gjennomgang er teorien til Miroslav Červenka, som er opphavsmannen for det ovennevnte begrepet «verkets subjekt», og som har utviklet en enestående tilnæringsmåte til lyrikkens fiktive verdener.⁴⁶ I min studie står hans tanker ganske sentralt, men jeg setter dem i sammenheng med flere lyrikkforskere og andre fiktive-verdener-teoretikere.

Samtidig må jeg påpeke at Červenkas fiksjonsrelaterte tekster kan leses både generelt og mer spesifikt. Generelt sett presenterer hans arbeid en teoretisering av fiksjon i lyrikken – han ser på hvilken funksjon den har, og hvordan vi (om enn ubevisst) bruker den ved dikttolkning. Červenka understreker særlig lyrikkens estetiske funksjon, den funksjonen som gjør den til et fiksjonsverk. *Straks* vi ser på et lyrisk dikt som et kunstverk, blir det løsrevet fra de andre kontekstene og estetisert.⁴⁷ Av den grunn kan vi lese diktet fiktivt selv om den fiktive og den virkelige konteksten kan ligge veldig nær hverandre. Et annet meningslag som kan leses ut av Červenkas drøftelse, er definisjon og

⁴² Umberto Eco, *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech.*, overs. Zdeněk Frýbort, *Možné světy* (Praha: Academia, 2010).

⁴³ Mer om dette i kapitlet «Some ontologies of fiction» i Brian McHale, *Postmodernist fiction* (London: Routledge, 1989), 26–40.

⁴⁴ Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Parallax (Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1998), 98.

⁴⁵ «Actual world» er et filosofisk konsept som refererer til vår virkelige, faktiske verden som kan bli undersøkt empirisk.

⁴⁶ Se også: Miroslav Červenka, «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» *Style* 40, no. 3 (2006).

⁴⁷ «Fikční světy lyriky,» 720–27. Se videre min drøfting av Praha-strukturalisme i kap. 1.4.6.1.

implementering av en fiktivbasert tolkning i lyrikanalysen, altså en mer proaktiv lesning og bruk av teorien om fiktive verdener. Han gir selv kun begrenset veiledning i dette, men man kan finne mange stimulerende punkter i hans framstilling av lyrikkens fiktive verdener. Mitt mål er å gjøre det siste og se på en veldig konkret fiktiv framstilling av et forfatterskap.

Den tsjekkiske nordisten Ondřej Buddeus har skrevet en doktoravhandling om fiktive verdener i Jan Erik Volds forfatterskap⁴⁸ hvor han nettopp går ut fra Červenkas teori. Hans avhandling tilbyr noen brukbare innsikter, som for eksempel når han definerer det lyriske subjektet som «den erfaringsmessige og perseptuelle polen» av diktet, mens han tolker verkets subjekt som «organisatorisk element» eller «en iboende kreativ bevissthet» som er den rasjonelle motpolen til det lyriske subjektet.⁴⁹ Men ellers påpeker han nettopp den universelle bruken av fiktive kategorier i diktlesninger og ser mest på hvordan fiksjonen bidrar til og integreres i leserens tolkningsprosess. Min tilnæringsmåte til Einans dikt gjennom teorien om fiktive verdener er annerledes og spesifikt rettet mot Einans fiktive verden som noe kjennetegnende for denne forfatteren. Fiksjonsgransking i Einans lyrikk kan altså også ha to sider: På den ene siden er det det generelt fiktive, som inngår i hver eneste tekst og lesernes opplevelse av den. Slik blir diktenes fiksjonalitet og deres fiktive verden bare et middel for videre analyse. På den andre siden er det det spesielle ved Einans forfatterskap, som skaper et større narrativ (som vi kan kalle for Einans private Mummidalen eller magiske epos).

Framgangsmåte og forskningsmål

I den første, teoretiske delen er det mitt mål å besvare spørsmålet om hvorvidt lyrikken kan konstruere fiktive verdener. Jeg vil også identifisere de spesifikke kjennetegnene som definerer den lyriske fiksjonen, og beskrive hvordan lyriske fiktive verdener kan leses – med vekt på det lyriske subjektets stilling. Lyrikk kan være nær sagt alt mulig, og jeg kan ikke betvile påstanden om at det også er en oral sjanger med sterk performativ kraft. Mitt mål er imidlertid å vise hvilke andre muligheter vi har når vi leser lyrikk med fiksjonaliteten i fokus, og hvilke andre tolkningsmuligheter vi slik kan få. Hvordan kjennetegnes den fiktive verdenen i

⁴⁸ Ondřej Buddeus, «Fikční světy v díle Jana Erika Volda» (Universita Karlova, 2017).

⁴⁹ Ibid., 85. Min oversettelse.

lyriske tekster, hvordan kan det som Martínez-Bonati kaller for «the sphere of imaginary representation»⁵⁰, kartlegges og tolkes? Ved siden av å finne svar på disse spørsmålene vil jeg også presentere den genetiske kritikken som valgt metode for manuskriptgransking og påpeke hvilke fordeler og utfordringer den medfører.

På bakgrunn av dette vil jeg utforske Einans diktning fra de fiktive verdners teoretiske perspektiv. Først må jeg undersøke hvilke særtrekk ved fiktive verdener som finnes i Einans forfatterskap. Jeg vil påpeke det fiktive på både dikt- og versnivå, men framfor alt vil jeg fokusere på motivene og temaene som hun tar opp på tvers av hele forfatterskapet (gjerne med tilbakeblikk på den tematiske kritikken som en inspirasjonsmodell). Det er nettopp der den fiktive dimensjonen manifesterer seg. Framfor tolkningen av figurer og troper er det snarere leserens innlevelse og verdensgjenskapelse gjennom underliggende mønstre og narrative tråder som former den fiktive lesningen. Dessuten vil jeg vektlegge ulike narrativerende tendenser i lyrikken som ofte blir oversett i den mer retoriske lyrikktolkningen som har dominert faget under dekonstruksjonens innflytelse.

Samtidig må jeg innrømme at en fiktiv lesning av lyrikken er en utfordring. Når en leser Einans forfatterskap som et stort narrativ med en samlet fiktiv verden, oppstår det også uoverensstemmelser, og det å definere en slik verden kan virke komplisert. Diktene har ikke et like homogent syn på verdenen de beskriver, som klassiske narrative tekster. Lyrikken lest som et fiktivt narrativ fungerer på en lignende måte som avantgardistiske eller postmoderne prosatekster – med sin fragmenterte struktur og sitt forgrenede handlingsforløp. Verdenskonstruksjonen som skapes i Einans lyrikk, er utfordrende, men den kan settes under lupen. Man sier at Einans språk er kodet. Etter mitt syn er det ikke nødvendig å vite hva hun eventuelt har kodet i ordene, men hvilke forhold de har til hverandre som konstruksjonselementer – og jeg vil ikke undersøke dette gjennom kognitive skjemaer, men gjennom en tematisk utforskning av diktningens indre logikk og strukturer. Følgelig vil jeg se på forholdet mellom typiske Einanske temaer og motiver og på ulike modale kategorier, faktorer og eksistensbetingelser som gjør seg gjeldende på tvers av forfatterskapet. Det er ikke enkeltdikt som er viktig for denne tolkningen, men den sammenkoblingen som finnes mellom diktene.

⁵⁰ Félix Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach* (Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1981), 92.

Hele den fiktive lesningen er samtidig basert på det lyriske subjektet og dets stilling i den fiktive verdenen. For meg er det ekstra viktig å se på hvordan det lyriske jeget skapes, utvikles og åpenbares, og hvordan det former eller er formet av diktenes fiktive verden. Jeg skiller samtidig det lyriske subjektet (jeget) fra verkets subjekt og viser hvordan subjektet fungerer innenfor diktenes fiktive rom. Verkets subjekts dimensjon ligger nærmere det vi kan kalle for «modernistiske lese måter», noe som Armstrong⁵¹ anså som en utilfredsstillende tolkningsmåte for Einan, så jeg har valgt å legge det litt bort i analysene. På dette stedet kan vi også stille oss spørsmål om hvorvidt diktenes fiksjonalitet og faktualitet markeres i subjektet. Det er kjent at Einan viet mange av sine dikt til konkrete mennesker hun kjente eller tenkte på. Men selv om de er nevnt på papirarket og Einan innrømte at hun hadde tenkt på dem da hun skrev diktet, kommer det ikke klart fram om disse diktene virkelig sier noe om hvem det talende jeget er. Einan var selv i tvil i identifiseringen av det lyriske jeget og kunne ikke alltid skille mellom dem.⁵² Vi kan forsøke å tillegge dem ekstra mening – og det kan vi også gjøre med dateringer som er med på de fleste papirarkene – men uansett blir denne delen av diktet gyldig bare i verkets subjekts sfære og ikke i det lyriske subjektets verden. Det er derfor jeg ikke skal granske denne faktuelle dimensjonen av Einans forfatterskap og heller vektlegge de ovennevnte fiksjonskonstituerende egenskapene, som tradisjonelt gjerne heller knyttes til epikk enn lyrikk.

I min lesning er Einans dikt også mer forankret i det visuelle enn det soniske. Tekstens soniske dimensjon – metrikk, rim og rytme – er umiskjennelige deler av diktenes vesen, og de er oftest vektlagt i andre lyrikkanalyser. For min egen tilnæringsmåte er det imidlertid den visuelle siden av diktene som står mest sentralt, og ofte overskrider det soniske, og dette blir også framhevet i diktlesningene. Dette skjer ikke bare fordi Einans assosiasjonsrike diktning vekker ulike romlige forestillinger, men også fordi diktene har sin egen visuelle utforming, og i mange manuskripter er teksten helt sammenkoblet med bildet. Som sagt ble diktene til ved uvanlige sanser hvor forfatteren først tegnet (det var ikke absolutt alltid slik, men omtrent 85–90 prosent av diktmanuskriptene inneholder

⁵¹ «Modernistiske lese måter griper imidlertid ikke fullt ut det særegne ved dette forfatterskapet», skriver han i forfatterens nekrolog. Charles I. Armstrong, «Inderlig varhet,» *Klassekampen*, 04.05.2013, 28.

⁵² Dette er særlig påfallende i intervjuet med Jan Erik Vold. Ellen Einan, «"Jeg som bare lener blyanten sånn passe mot papiret og la den fly..." Ellen Einan i samtale med Jann Erik Vold,» *Samtiden* 1(1985). Også Ytterli legger merke til Einans egen usikkerhet i Ytterli, «"Er vi søstre?" En økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap,» 9.

en tegning). Først deretter skrev hun et dikt (eller en tekst som lignet på et dikt). Bildet blir slik en del av diktet, og diktet blir mer forankret på papiret og slik skapes et sammensatt kunstuttrykk. Her vil jeg nettopp knytte an til de genetiske analysene og den helheten som de publiserte diktene skaper sammen med sine manuskripter.

I manuskriptgranskingen vil jeg se på om de upubliserte diktene kan endre synet vårt på Einans forfatterskap – og hvis ja, i hvilken grad. Hypotesen er at en stor del av diktene har gått tapt og blitt glemt ved utvelgelsesprosessen, og at det resulterende bildet av Einans forfatterskap er blitt skapt ved stor hjelp av forlagskonsulenter og redaktører. Ut ifra det som er sagt om Einans arbeidsprosess og skrivning, er det naturlig å anta at bare de mest meningsfylte og konkrete diktene ble valgt ut, og at de utelatte delene faktisk er til hindring for diktforståelsen, eller at de er mye mer abstrakte og uklare. Min hypotese er at utvelgelsesprosessen hadde som mål å klargjøre diktene, og at diktene fikk den mest kompakte og lettleselelige formen. Vi kan også anta at det er enklest å rekonstruere diktens verden ut ifra de publiserte diktene, og at de upubliserte diktene og diktfragmentene gjør denne prosessen vanskeligere og det lyriske jegets stilling i dem mer diffus og tvetydig. Samtidig kan man gjøre seg håp om at de utelatte diktene og diktfragmentene skjuler ukjente biter av Einans fiktive univers. I tillegg kan man også vurdere betydningen av tegningene som følger hvert dikt og noen ganger griper inn i tekstens koherens. Om antakelsene og hypotesene som er framlagt her, viser seg å holde stikk eller ei, kommer jeg til å kommentere i oppsummeringen av diktanalysene.

Diktcorpus og arkivgransking

Utgangspunktet for diktanalysene er Einans publiserte dikt, her sitert etter *Samlede dikt*. I denne avhandlingen skal jeg også bruke kopier av diktmanuskripter som jeg fikk fotografere og skanne i løpet av to kortvarige opphold i Svolve på to tidspunkter – i desember 2019 og oktober 2020. Alle arkivaliene er i privat eie og er ikke tilgjengelige for offentligheten. Som sagt er Einans manuskripter i utgangspunktet håndskrevne. I tillegg finner man også transkripsjoner av dikt skrevet på skrivemaskin og senere datamaskin. Disse kommer også til å spille en viktig rolle i min forskning. Jeg skiller bevisst mellom to uttrykk: «Manuskripter» bruker jeg om de håndskrevne diktversjonene, mens «transkripsjoner» betegner de

diktversjonene som har blitt transkribert. Alle transkripsjonene springer ut fra håndskrevne manuskripter, og derfor betrakter jeg dem som bare et mellomledd mellom det første utkastet og sluttproduktet.

På grunn av arkivets manglende klassifisering og kaotiske struktur har forskningsmaterialet mitt dessverre en ujevn utforming. Siden innsamlingen av materialet skjedde i løpet av to ganske kortvarige besøk, og fordi arkivet ikke var grundig sortert på disse tidspunktene, omfatter materialet ikke alle skriveperiodene i like stort omfang. Det er også litt vanskelig å si om mitt utvalg gjenspeiler arkivets virkelige karakter, men det gir god innsikt i skriveteknikken til Einan og et godt grunnlag for manuskriptanalysen slik som den genetiske kritikken definerer den. Prosjektet forutsetter derfor en kritisk vurdering av manuskriptene med fokus på forfatterens intervensjoner i teksten og i den fiktive verdenen som teksten representerer. Jeg er mest interessert i diktene som er bevart i flere former, stadier eller versjoner. Ved siden av diktene vil jeg også utforske og etterlyse de endringene som er nevnt i Einans korrespondanse med forlagskonsulentene, for å fange mer av kompleksiteten ved arbeidsprosessen.

Avhandlingens disposisjon, appendiks og henvisninger

Avhandlingens oppbygging er allerede antydnet, men jeg skal gjenta disposisjonens viktigste punkter her. Teoridelen (eller den teoretisk-metodologiske delen) består av to kapitler. I det første kapitlet, «Lyrikken og dens fiktive verdener», skisserer jeg hvordan fiksjonsteorien har utviklet seg og hvordan den nåtidige lyrikkteorien stiller seg til utforskning av litterære fiktive verdener. Alt dette presenterer jeg i fire underkapitler som tar opp følgende temaer: fiksjon (1.1), mulige og fiktive verdener (1.2), lyrikkteoriens ulike synspunkter (1.3) og utforskningen av lyrikkens fiktive verdener (1.4). Det andre kapitlet, «Genetisk kritikk og arkivgransking», er en kort innføring i min foretrukne tilnæringsmåte til arkivmaterialet.

Den analytiske delen av avhandlingen er delt i elleve kapitler hvor jeg – bortsett fra å presentere arkivfunnene (3.1) og aktualisere det teoretiske grunnlaget (3.2) – fokuserer på ulike fiksjonskonstruerende elementer og fire tematiske og motiviske helheter. Det er nemlig: diktverdenens modale restriksjoner (3.3), tidsopplevelsen (3.4), stedsfølelsen (3.5), det lyriske jeg og andre fiktive entiteter (3.6), dansen som et narrativt-ritualistisk motiv (3.7), problematiseringen av

grenseeksistens (3.8), montering og demontering av dikt som en verdensbyggende strategi (3.9) og avbildningen av jeget som føderske i Einans forfatterskap (3.10). På slutten av kapitlet oppsummerer jeg mine analyser (3.11). Avhandlingen blir avsluttet med en kort sammenfatning, bibliografi og appendiks – bildevedlegg.

I avhandlingens appendiks vedlegger jeg alle brevene som blir nevnt i teksten, samt faksimiler og fotografier av manuskriptene og transkripsjoner av dikt. De fleste av diktene hvor jeg nevner fortekster, er vedlagt. I noen få tilfeller er transkripsjonene bare nevnt i fotnoten – og dette skjer når de ikke inneholder noen tegn eller inngrep. Siden avhandlingen i utgangspunktet ikke er en genetisk edisjon, er transkripsjonene jeg viser, i de fleste tilfellene forenklete og mangler markeringer, men de markerte versjonene kan man finne i appendikset. Alle manuskriptene er samtidig ført inn i referanselista.

Når det gjelder de publiserte diktene, henviser jeg alltid til *Samlede dikt* fra 2011. Denne tradisjonen har blitt etablert i det lille Einan-feltet gjennom de siste fem årene. Dette er nok påvirket av Jan Erik Volds redigering av *Samlede dikt*, hvor han i forordet presiserer at «[f]oreliggende utgave gjengir originaldiktene, iblant forsiktig justert med tanke på en helhetlig språkform gjennom hele bindet [...]».⁵³ Her ble diktene også påført tittel – også de som manglet det i opprinnelige utgaver. Her ble diktets første linje til tittel. Dette gjør henvisningen til diktene mye enklere, så derfor tyr jeg til denne løsningen. Her er det også nødvendig å merke seg at Einan overveiende har brukt titler i transkripsjonene sine og markert diktene på den måten, selv om de kanskje ikke stemmer med de publiserte dikttitlene. I etterordet tilføyer Vold at stavemåten har vært inkonsekvent i de forrige diktutgavene, og at alt nå er gjort enhetlig i tråd med forfatterens ønske og prioriteringer.⁵⁴ Det har også blitt gjort noen flere små justeringer. Jeg bruker diktens standardiserte versjon etter *Samlede dikt* med mindre det oppstår slike justeringer i ulike diktversjoner i genetisk analyse.⁵⁵ Samtidig er det viktig å påpeke at endringene fra 2011-utgaven ikke er meningsbærende og kun gjelder rettskriving og foretrukne ordvarianter. For bedre identifisering er diktene markert med årstall for når de ble publisert og sidetall fra *Samlede dikt*.

⁵³ Einan, *Samlede dikt*, 6.

⁵⁴ Mer om hvilke former som er foretrukket i *ibid.*, 478–79.

⁵⁵ Også i manuskriptene finner vi en tendens til ustabilitet og bruk av ulike bokmålsvarianter – og dessuten kan skrivefeil forekomme.

DEL I: Teori og metode

1 Lyrikken og dens fiktive verdener

I dette første, teoretiske kapitlet av avhandlingen vil jeg se på de to store begrepene som definerer min tilnæringsmåte til analyse materialet, og som også plasserer denne teksten i skjæringspunktet mellom to ulike litteraturvitenskapelig fagtradisjoner – nemlig fiksjon og lyrikk.⁵⁶ Refleksjonen over forholdet mellom fiksjon og lyrikk har reist mange spørsmål om hva fiksjon i lyrikken egentlig er, og hvordan vi (og om vi i det hele tatt) kan betrakte dette begrepet. Forskjellige innfallsvinkler er blitt lansert i løpet av det siste århundret. Det vanligste problemet vi står overfor, er fiksjonens forhold til (selv)biografi og reelle hendelser som omtales i diktene. Det er ikke så lett å bestemme hvor fiksjonen slutter, og hvor virkeligheten begynner. Men for denne avhandlingens formål er spørsmålet litt annerledes: Kan et lyrisk dikt være en form for fiksjon? Eller kanskje mer presist: Kan vi tolke et lyrisk dikt som fiksjon? Selv om det i seg selv ikke er kontroversielt å påpeke fiktive elementer i lyriske dikt, finnes det et konvensjonelt synspunkt som ikke regner lyrikken blant de fiktive sjangerne. I dette kapitlet skal jeg ta for meg synspunkter på begrepet «fiksjon» og argumentere for lyrikkens stilling som en fiktiv litterær sjanger med sin egen fiktive verden.

Først vil jeg begrense meg til selve spørsmålet om fiksjon. Jeg vil i denne sammenhengen drøfte både Käte Hamburgers og Gérard Genettes narratologiske synspunkt og se på noen svakheter som deres definisjoner innebærer. I motsetning til disse oppfatningene foreslår jeg å se bort fra en forestilling om fiksjon definert gjennom en spesiell type språk, og jeg vil heller utvikle tanken om mulige verdener i fiksjon. Fiktive verdener som vekkes til live i enkelte litterære verker, kan bli analysert på en annen måte enn utelukkende ved hjelp av en språkbasert gransking. Selv om de er framkalt på bakgrunn av språk, er fiktive verdener både semantiske konstruksjoner og logisk-modale systemer. Før jeg går inn i diskusjonen av de ovennevnte teoretikerne, må jeg imidlertid introdusere de grunnleggende begrepene «fiksjon» og «fiksjonalitet», samt konsepter som ligger under disse betegnelse. Det finnes flere tilnæringsmåter til fiksjonalitet, og hver av dem er basert på ulike kjennetegn. Strukturalismen danner grunnlag for den mer narratologiske tilnærmingen, og paradoksalt nok gjenspeiler dens påvirkning seg også i teorien om mulige verdener. Som utgangspunkt tar jeg den norske

⁵⁶ Senere i teoridelen, kap. 2, skal jeg også drøfte deres forhold til genetisk kritikk.

publikasjonen *Litterær fiksjon* av Geir Farner (2010), som drøfter noen fundamentale teorier om handling i skjønnlitteratur. Hans synspunkt står i motsetning til Ruth Ronens teori, som er forankret i et mulige-verdener-konsept.

Det neste punktet i dette kapitlet er en introduksjon til teorien om mulige verdener. Denne har sin egen historie og indre utvikling. For å definere og tolke den fiktive verdenen i Einans poesi følger jeg definisjoner foreslått av Ruth Ronen, Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan og Lubomír Doležel. Teorien om fiktive verdener er tett forbundet med narratologi og episke tekster, men den kan også anvendes på lyrikk. Min drøfting av fiksjonalitet i lyrikk innledes med en diskusjon rundt begrepet «det lyriske jeg» og etablering og bruk av dette i en norskspråklig lyrikkteori. Her setter jeg også rammer for min egen bruk dette begrepet. Dette underkapitlet fortsetter med en kritikk av en retorisk lesning av lyrisk diktning og slutter med en påpekning av narrative elementer i lyriske dikt. Disse virker som et slags mellomledd mellom teorien om fiktive verdener i narrative tekster og teorien om fiktive verdener i lyrikk. Lyrikken framstår med sin inderliggjøring, subjektivitet, lydskvaliteter og kortfattetet som en vanskelig tilgjengelig sjanger i forhold til fiksjon og fiksjonalisering, men nyere forskning viser at diktets fiksjonalitet kan begripes på andre, ukonvensjonelle måter. Etter et mer metareflekterende underkapittel knytter jeg så an til fiktive verdener på nytt og presenterer teorier som omhandler fiktive verdener i lyrikken. Her ser jeg på ulike framstillinger i tekster av blant andre Marie-Laure Ryan, Elena Semino og Felix Bonati-Martinez. Kapitlet avrundes med en presentasjon og framheving av teorien til den tsjekkiske forskeren Miroslav Červenka. I forlengelsen av Doležels argumenter har Červenka etablert verkets subjekt og et lyrisk subjekt som to enheter i lyrikken. Mens verkets subjekt oppstår i møtet mellom det fiktive og det aktuelle, er et lyrisk subjekt utelukkende plassert i verkets fiktive verden. Červenkas synspunkter vil også bli grunnlaget for min videre analyse.

1.1 Fiksjon og fiksjonalitet

Fiksjon og fiksjonalitet er to begreper som brukes for å betegne den delen av tekstens mening som strekker seg utover vår virkelighet. Fiksjonslitteratur kjennetegnes av å bli styrt av en form for indre handling, historie eller narrasjon. Fiksjonsbegrepet har utvilsomt et nært forhold til mange kategorier som er knyttet til narratologi, men også språkfilosofi og resepsjonestetikk. Dessuten kan fiksjon også tolkes som en ontologisk kategori. Det andre begrepet jeg bruker ved siden av «fiksjon», er «fiksjonalitet».

Begrepet har gjennomgått den samme utviklingen som fiksjons-begrepet og kan defineres som fiksjonens grunnleggende egenskap, den som karakteriserer fiktive tekster. Dorrit Cohn, forfatteren av boka *The Distinction of Fiction*, subsumerer dette begrepet under kategorien fiktivt narrativ.⁵⁷ Ved siden av denne tendensen til å behandle de to begrepene likt, finnes det en gruppe forskere som gir fiksjonalitet en bredere betydning – i forhold til både litteratur, vårt virkelige liv og vår kommunikasjon med omgivelsene, men dette konseptet skal jeg ikke følge opp her.⁵⁸ Fiksjonalitet blir kun nevnt i forhold til litterær fiksjon og ikke som et autonomt konsept.

Blant de første teoretikerne som åpnet spørsmålet om fiksjon i 1900-tallets litteraturteori, er Käthe Hamburger og Thomas J. Roberts, men verken Roberts eller Hamburger formulerer en helhetlig og altomfattende teori som kan spesifisere fiksjonen i alle dens former.⁵⁹ Hamburgers leting etter ikke-intensjonelle fiktive symptomer i teksten bryter sammen i møte med førstepersonfortellinger som språklig sett ikke skiller seg fra selvbiografier og dermed har andre fiktive karakteristika enn tredjepersonfortellinger. På den andre siden utelukker Roberts alle mulige referanser til virkelige hendelser og ser bort fra alle historiserende tekster. En veldig enkel definisjon presenterer Geir Farner i sin artikkel «Avsenderproblematikken i fortellende fiksjon».⁶⁰ Her peker han på at teksten i seg selv har tvetydig betydning. Teksten er ment både som en sum av innholdsmessige utsagn og som det materielle underlaget, noe som Farner forklarer ved hjelp av de strukturalistiske begrepene «signifikat» og «signifikant». Mens en tekst materielt sett bare er tegn på et papir, er det nettopp omverdenen, det utenomtekstlige, som gir mening til de enkelte tegn. Men han påpeker:

Det spesielle ved fiksjonale tekster er at de kommuniserer ved hjelp av en fiktiv *handling* (eller *historie*), som fungerer som et fiktivt eksempel på hva som kan skje i den utenomlitterære verden. Handlingen er referenten teksten viser til via signifikatet. Fiksjonale utsagn skiller seg fra virkelighetsutsagn ved at referenten

⁵⁷ Dorrit Cohn, *The distinction of fiction* (Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1999), 101.

⁵⁸ Se f.eks. James Phelans retoriske syn på fiksjonalitet i James Phelan, «Fictionality,» *a/b: Auto/Biography Studies* 32, no. 2 (2017). eller en mer oppsummerende artikkel Simona Zetterberg Gjerlevsen, «The Threshold of Fiction,» *Poetics Today* 39, no. 1 (2018).

⁵⁹ Oppsummering i Geir Farner, *Litterær fiksjon* (Oslo: Unipub, 2010), 14–15.

⁶⁰ Geir Farner, «Avsenderproblematikken i fortellende fiksjon,» *Norsk litteratur-vitenskapelig tidsskrift* 11, no. 1 (2008).

ikke eksisterer i den empiriske verden, men vi skal se at referenten likevel er relevant som fiktiv størrelse.⁶¹

På en måte skaper vi mentale modeller av en verden vi leser om. I fiksjon skjer dette i samsvar med våre erfarte møter med virkeligheten; vi antar hva som kan skje, på grunnlag av vår egen erfaring. Selv gjør Farner definisjonen enda mer spesifikk og skarp når han innfører begrepet «litterær fiksjon» i boka med samme tittel. Litterær fiksjon er da «en tekst som publiseres med en beskjed til leseren om at han skal forholde seg til innholdet som om det var fiktivt».⁶² Dette behovet for å nyansere begrepet kommer ut fra påpekingen av leserens rolle i konstrueringen av fiksjonsbegrepet (og rekonstrueringen av det leste). Farner mener at forfatteren er fristilt fra å informere leseren om historiens forankring i virkeligheten, og at fiksjonsbetegnelsen egentlig er et slags unntak fra enhver virkelighetsautentisering.

Dessverre ser Farner på den litterære fiksjons aspekter kun fra ett perspektiv, selv om han uttaler seg på vegne av veldig mange karakteristikk knyttet til fiktive tekster (som f.eks. spenning, synsvinkel og handlingsstruktur). En mer nyansert og ikke så ensidig oversikt over fiksjons teori tilbyr Ruth Ronen i sin bok *Possible Worlds in Literary Fiction*. Til tross for at boka er 16 år eldre enn Farners, og fiksjons problematikk bare framstår som et delproblem, viser Ronen større bredde i sine teoretiske tilnærminger til fiksjonsbegrepet. Hun skiller mellom to grunnleggende tilnæringsmåter til det fiktive: gjennom språket og gjennom tekstens ontologiske karakter. Jeg skal kort presentere de viktigste punktene hun nevner.

Den første teoretiske modellen, som er i tråd med Farner sine synspunkter, kaller Ronen for tekstuell-taksonomisk. Hun skriver: «[T]he textual-taxonomic model is based on the assumption that it is empirically possible to enumerate a set of textual indicators of which at least one will appear to signal fictionality.»⁶³ Dette metatekstuelle perspektivet er også typisk for de tidlige teoretikerne som Farner omtaler. Blant andre teorier som ser på tekstens utforming som den viktigste indikasjonen, utmerker Anne Banfield og hennes «free indirect discourse» seg.⁶⁴ Når en setning som viser til litterære karakterers bevissthet, er fulgt av en setning som presenterer handling, er dette ifølge

⁶¹ Farner, *Litterær fiksjon*, 43.

⁶² Farner, *Litterær fiksjon*, 17.

⁶³ Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, vol. 7, Literature, culture, theory (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 77.

⁶⁴ Ibid.

henne et tegn på fiksjonalitet. Hennes definisjon er imidlertid litt tungvinn, men den viser klart den tekstbaserte søken etter fiksjon.

Gérard Genette, den franske teoretikeren som har etablert narratologisk teori i praksis, følger også dette tekstuelle sporet, men han foreslår å gå et skritt videre og finner det fiktive markert i selve narrasjonen – ved at forfatteren og fortelleren ikke er ett. Fiksjonaliteten er da på en måte implisert i teksten, den ligger i tekstens struktur, er immanent og idiosynkratisk. Ronen tilføyer at den da kan bli kulturforutbestemt og -betinget. Genette sin tilnæringsmåte er strukturalistisk forankret, og han ser på flere meget spesifikke egenskaper ved teksten, slik som rekkefølge, hurtighet, frekvens, fokaliserings, stemme og narrasjonens plassering. Ut fra slike handlingsorienterte kategorier er det klart at det hovedsakelig er episke tekster som kan relateres til narratologi, selv om mange av disse kategoriene også finnes i for eksempel lyriske tekster.

Både Genette og Wolfgang Iser forstår fiksjonaliteten som «poetisitet» i samsvar med den tidlige strukturalistiske teorien til Roman Jakobson.⁶⁵ Verkets indre struktur var ett av interesseområdene til den strukturalistiske Praha-kretsen. Praha-kretsen bygget på den russiske formalismens tanke om språkets underliggjørende makt og skapte en rekke med språklige funksjoner. Roman Jakobson, som deltok i begge de ovennevnte gruppene, etablerte som den første en tanke om poetisitet i språket. Den poetiske eller fiksjonelle funksjonen er basert på Viktor Sjklovskijs «underliggjørings»-begrep.⁶⁶ Det er noe markant i språket som får det til å virke estetisk, poetisk og dermed fiktivt. Ronen forklarer forholdet mellom fiksjonaliteten og poetisiteten slik: «[T]his is the fictionality of texts [...] suspends the ordinary use of language for referring or asserting, thus allowing fictional texts to ‘focus on message’.»⁶⁷ Poetisitet er en slags forutsetning vi har i tankene når vi leser teksten, og dens forening med fiksjonaliteten gjøres gjennom språket, da vi forventer at det fiktive er markert og innebygd i teksten som en særskilt kvalitet. På denne måten blir fiksjonens problematikk nokså forenklet og metatekstlig. Den innebærer ikke noen dypere analyser og slutninger som ville si oss

⁶⁵ Se Roman Jakobson, «Hva er poesi?», i *Moderne litteraturteori: en antologi*, red. Atle Kittang og mfl. (Oslo: Universitetsforl., 2003), 107–118.

⁶⁶ «By claiming that poetical language deepens the basic dichotomy between signs and objects, Jakobson equates poeticality (attracting attention to the formal aspects of the message) with fictionality (noncommitment to a world of referents). Interest in fictionality, and hence in the textual markers of fictionality, is hence an outcome and a symptom of a deeply rooted impetus to show that the language of literature behaves differently from other uses of language.» Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 80–81.

⁶⁷ *Ibid.*, 82.

noe om fiksjonens konstitusjon, betydning eller stilling: «Linguistic indicators are hence only symptomatic of the deeply entrenched cultural belief that fiction forms a distinct cultural category; they do not inform us as to the logic behind these beliefs or their implications for our understanding of fiction.»⁶⁸ Av disse grunnene argumenterer Ronen inngående mot en slik språkmarkering av fiksjonen. Hun trekker fram ufullstendighet og utilstrekkelighet som svakheter ved et slikt konsept, hvor fiksjon er betraktet som iboende i språket. De største vanskelighetene består i faren for å avgrense de riktige tekstuelle elementene som skal kjennetegne fiksjonen. Mest sannsynlig er lingvistiske markører ikke forbeholdt fiksjon, men finnes også i den ikke-fiktive diskursen; det er bare bruksmåten som varierer. Samtidig kan en slik språkbasert gransking avdekke og demonstrere bare et begrenset bilde av fiksjon. Som reaksjon på dette oppfatter Ronen de ikke-taksonomiske tilnæringsmåtene som bedre og mer drøftende, for i den språkbaserte analysen blir den opprinnelige meningen med fiksjon – altså det å dikte opp noe som er imaginært og ikke-virkelig – oversett.

1.1.1 Ny synsvinkel: teorien om mulige verdener

Den andre modellen for fiksjon er basert på fiksjonens indre og egenartede logikk som et kjennetegnende aspekt. Også her vil jeg følge Ruth Ronens inndeling. Som motpolen til den språkbaserte retningen hevder hun at litteraturen er kontekstuell og basert på korrelasjon mellom det fiktive og det litterære.⁶⁹ Det er samspillet mellom disse to nivåene som er berikende, men ikke utelukkende. Vi kan også kalle denne modellen for «pragmatisk», med en pragmatisk forståelse av litteratur. I denne optikken er fiksjonalitet ikke det samme som poetisitet, men den er skapt som et spesifikt forhold mellom ytringssituasjonen, dens kontekst og talerens engasjement i situasjonen. Alternativt kan vi også si at «the fictional by definition does not refer to an inner structure but to a type of relation: a relation maintained between what is contained within the literary text and what lies beyond its boundaries».⁷⁰ Riktignok er fiktive tekster skapt gjennom språket, og de er semiotiske gjenstander (og vår tilgang blir alltid betinget av deres språklige side), men deres fiksjonalitet er etter dette synet ikke en egenskap ved det litterære språket, men oppstår i en viss kontekst. Ved et nærmere blikk på ikke-

⁶⁸ Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 79–80.

⁶⁹ *Ibid.*, 82–87.

⁷⁰ *Ibid.*, 82–83.

taksonomiske modeller finner vi konsepter og fiksjonsmodeller som er basert på tanken om at fiksjonen konstruerer sin egen semantikk, og at den er innflettet i teksten ved hjelp av diverse elementer. Med andre ord kan fiktive tekster kjennetegnes av sin spesifikke logikk, modalitet og ontologi. Følgelig tar også analysen av dem mer for seg den eksistensielle rammen enn språklige karakteristika.

Disse modellene varierer mye seg imellom, og for det meste legger de ikke fram noen innebygde og aprioriske kvalifiseringskriterier for fiktive og ikke-fiktive tekster. Her plasserer Ronen teorien til David Lewis med utgangspunkt i logiske konstruksjoner, prosjektet til Lubomír Doležel, som baserer seg på tanken om semantisk ufullstendighet, teorien til Paul Ricoeur, som ser på fiksjonen som et uttrykk for verkets særegne ontologi og tid, konseptet til Kendall Walton med «make-believe»-utsagn i fokus, og Thomas Pavels om hvordan fiksjonalisering og defiksjonalisering kommer til uttrykk og utvikler seg i ens kultur. Disse teoriene håndterer tekstene uten å prøve å navngi felles fiksjonstegn, og de bryr seg heller ikke om identifisering av fiktive og fiksjonsbærende komponenter i en tekst. Ifølge disse teoriene er fiksjonalitet gjenkjennelig på det logiske og semantiske planet, mens mye er antydning av den kulturelle konteksten som tekstene bærer med seg. En annen påstand som disse teoriene har til felles, er konstruksjonen av fiktive verdener som det viktigste kjennetegnet og samtidig resultatet av fiksjonaliteten.

Modellene som er nevnt ovenfor, gjelder både filosofien og litteraturvitenskapen og brukes til forskjellige formål. Bohumil Fořt, som har forfattet en kort introduksjonsbok til teorien om fiktive verdener, har differensiert de to ulike praksisene som gjelder forestillingen om mulige verdener, slik:

Possible worlds are, above all, interpretative models for logical statements of a certain type, which could not be interpreted without this framework; therefore, possible worlds in logical discourse serve primarily as a tool for modal logic. By contrast, possible worlds of fiction (fictional worlds) serve as referential frames for entities based in fictional texts and are not, in themselves, formalised logical models for analysis of fictional texts; rather they represent specific structures composed of fictional individuals, which can be viewed and interpreted in the context of those worlds.⁷¹

⁷¹ Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 46. I teksten kommer jeg til å bruke begge begrepene «mulige verdener» og «fiktive verdener». Mens «mulige verdener» er mest relatert til filosofien, har begrepet «fiktive verdener» etablert seg særlig innenfor litteraturvitenskap.

Fiktive verdener er spesifikke strukturer som blir til gjennom fiktive tekster, og er samtidig basert på disse tekstene.⁷² Enkelte fiktive elementer er ikke ontologisk identiske med vår aktuelle verden og dens elementer (mennesker, steder osv.), men de får sin eksistensielle status gjennom en spesifikk «semiotisk prosess».⁷³ Ronen identifiserer også tre elementer som karakteriserer den fiktive diskursen: Fiksjon kan skape og konstruere objekter den snakker om; den kan konstruere enkelte objekter i dybden, selv om de er ufullstendige fra andre synspunkter og uten indre kontradiksjon; og sist kan fiksjon konstruere umulige objekter som motsier naturlige regler i den aktuelle verdenen.⁷⁴ I det følgende vil jeg legge vekt på de ikke-taksonomiske modellene for fiksjon som har gitt grunnlaget for en selvstendig teori om fiktive verdener i litteratur, og som vil tjene som faglig støtte for mine diktanalyser.

1.2 Fra mulige til fiktive verdener: teoretisk innledning

Dette teoretiske rammeverket har ennå ikke blitt undersøkt i norsk litteraturvitenskap i noen større utstrekning, og derfor vil jeg kortfattet skissere den indre utviklingen av det. Teorien om *mulige verdener* stammer fra filosofien og det evige spørsmålet om eksistens og ikke-eksistens. Teorien om *mulige verdener i litteratur* har mye til felles med det modal-logiske perspektivet, men samtidig har den et mye friere forhold til sannhet. Gjennom filosofien ble teorien etablert innenfor litteraturvitenskap. Mens den filosofiske grenen er mest opptatt av tekstens sannhetsverdi, åpner det litteraturvitenskapelige perspektivet seg for mange flere vinklinger. Hovedproblemet er at vi ikke kan påstå om noe er sant eller ei, dersom det ikke finnes i den virkelige verden, men kun i litterær fiksjon. Hva er den ontologiske statusen til fiktive entiteter, kan vi spørre. Hos enkelte litteraturvitere har mulige verdener etter hvert blitt erstattet med

⁷² I avhandlingen bruker jeg adjektivet «fiktiv» framfor «fiksjonell» (ev. «fiksjonal») siden det ikke finnes et tydelig skille mellom bruken av disse adjektivene på norsk, og det virker som om de kan brukes om hverandre (engelsk skiller mellom «fictive», «fictional» og «fictitious», og det riktige engelske begrepet er «fictional world»). Min anvendelse av «fiktiv» innebærer en tilknytning til litterær fiksjon, men den markerer også den ontologiske statusen til det omtalte – som noe oppdiktet, uvirkelig på en fysikalsk måte, noe som kun kan verifiseres gjennom en fiktiv tekst det tilhører. I seg selv impliserer ordet derimot ikke falskheter og er ikke brukt synonymt til adjektivet «fingert». Med fiktive verdener menes ikke forfalskninger av virkeligheten, men det menes verdener tilknyttet og konstruert av skjønnlitterære tekster. Se: «Fiktiv», i *Det norske akademis ordbok*, red. (Det Norske Akademi for Språk og Litteratur, 2021). Se også ordlisten i Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 280.

⁷³ *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 15.

⁷⁴ Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 45.

begrepet «fiktive verdener» eller mer presist: Det er bare disse blant alle *mulige* konstruksjoner som nå tas i betraktning. Et annet og nytt aspekt er at det ikke lenger er nødvendig at verden er mulig. Også det som er fysisk eller logisk umulig, kan eksistere fiktivt. I litteraturen går det nemlig an å skape verdener som absolutt motsier vår logikk. Ettersom teorien er komplisert og internt differensiert, skal jeg legge fram en kort innføring her.

I innledningen til boka *Possible Worlds: Theory and Contemporary Narratology* foretar Marie-Laure Ryan og Alice Bell et dypdykk i teoriens opphav. De påpeker særlig at teorien måtte forholde seg til de tidligere etablerte litteraturvitenskapelige tradisjonene da den dukket opp på 1970-tallet. Denne epoken er preget av den finske lingvisten Jaakko Hintikka og hans idé om «language as the universal medium». Ryan og Bell forklarer at dette begrepet betyr at på det tidspunktet ble språket sett på som så dominerende og overfortolkende at det ikke var mulig å granske det og påstå noe meningsfylt om språket *innenfor* det samme språket. Her kan også Foucaults idé om umuligheten av å koble et litterært språk med virkelige objekter plasseres. Hintikka har derimot kommet med et nytt konsept for bedre å kunne beskrive virkningen av teorien om mulige eller fiktive verdener og sier: «Language is freely re-interpretable as a calculus.»⁷⁵ Hintikka har lånt begrepet fra matematikk. «Kalkulus» er et samlebegrep for derivasjon og integrasjon, og Hintikka bruker begrepet på metaforisk vis for å anskueliggjøre sin «game semantics». Under betegnelsen «kalkulus» mener han at man kan «gå ut av språket» når man vil betrakte det. Vi er da ikke lenger fanget av språket siden vi kan bruke et metaspråk for å overvinne den onde sirkelen av tolkningens selvrefleksivitet.

Ryan tolker Hintikkas prosjekt videre slik: «But under Hintikka's conception of language as calculus, which allows users to distinguish the various meanings of words and to vary both their reference and their interpretation, we can deliberately extend the applicability of a word or phrase [...]»⁷⁶ Men på hvilken måte kan denne dobbeltheten oppstå? Hintikkas teoretiske ståsted henger tett sammen med to konsepter som Thomas L. Martin beskriver som «semantics of the word» og «semantics of the world».⁷⁷ Ifølge Martin er ordenes semantikk påvirket av grammatiske og syntaktiske regler.

⁷⁵ Jaakko Hintikka, «Exploring Possible Worlds», red. Sture Allén. Nobelstiftelsen, vol. 14, *Possible worlds in humanities, arts, and sciences: proceedings of Nobel Symposium 65* (Berlin; New York: W. de Gruyter, 1989). 54.

⁷⁶ Alice Bell og Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, *Frontiers of narrative* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2019), 14.

⁷⁷ Thomas L. Martin, *Poiesis and Possible Worlds: A Study in Modality and Literary Theory* (Toronto: Toronto: University of Toronto Press, 2004), 63–64.

Semantikken kan aldri gå utenfor de syntaktiske begrensningene, mens verdens semantikk, eller også logisk semantikk, går fra ordet til setningen. Den overstiger ordet som den minste enheten og ser heller på helheten. Martin skriver i sin bok *Poiesis and Possible Worlds*: «Rather than assigning semantic features to individual linguistic elements that ultimately add up in a discourse, this approach regards meaning as a function of the various ways the world may be.»⁷⁸ Videre føyer han til at verdens semantikk konstruerer mening «as the function of the various situations in which the sentence would be true». Der ligger også den tvetydigheten som oppstår ved bruken av begrepet «semantikk» og «fiktive verdens semantikk». I begge tilfeller snakker vi om meningsskapingen, men verdens semantikk skaper meningen på setningsnivå, og hver setning representerer da en mulig tilstand.

La oss se tilbake på kalkulus-begrepet og Hintikkas argumentasjon mot et universelt språk og hvordan Martin fortolker det. Når Hintikka sammenligner metaspråket med kalkulus, sikter han til at «language is capable of varying in both its interpretations and its domains of applicability».⁷⁹ Det er et system uten en fast semantikk, det står fritt til språkspesifikke tolkninger og domenebegrensninger. Språket er altså ikke bare tegn med faste betydninger; det innebærer også et ikke-verbalt spill som foregår samtidig med bruken av tegn. Denne ikke-verbale siden av språket er i seg selv symbolsk og dermed abstrakt og ikke fiksert til en stabil semantikk. Den ikke-verbale symbolismen muliggjør å snakke med det samme språket innenfor flere diskurser. Derfor er språket som Hintikka vil bruke for å beskrive andre verdener, forstått som «any conceptualization of language that theorizes about the nature of language in a meaningful way», ifølge Martin.⁸⁰ Men som han framhever: Dette språket «operates in an abstract calculus».⁸¹ Dette går imot den tradisjonelle tolkningen fra formalismen, nykritikken, strukturalismen eller poststrukturalismen og kan forstås som grunnsteinen i Hintikkas egen språkfilosofi.

Om språk kan si noe om seg selv uten å bryte med sin utsagnskraft, er det også viktig å sette rammen for å diskutere semantikk og språkets posisjon. Et skritt videre er å undersøke flere verdens semantikk. Siden den fiktive verdenen er forskjellig fra vår egen verden, må vi finne en semantikk som kan tilpasses til analysen av den andre verdenen. En mulighet er å betrakte denne som et motstykke til vår aktuelle verden. Like

⁷⁸ Martin, *Poiesis and Possible Worlds: A Study in Modality and Literary Theory*, 64.

⁷⁹ *Ibid.*, 74.

⁸⁰ *Ibid.*, 67.

⁸¹ *Ibid.*, 79.

fullt fører en slik mimetisk analyse, som har vært framherskende i den vestlige verden helt fra Platon og Aristoteles av, til et veldig stramt syn på fiktive tekster og forenkler problematikken som er knyttet til dem, kun til etterapning og imitasjon av virkelighet. Derfor må vi ty til kriteriet om verdenenes multiplisitet og possibilitetsteori, som sier noe om at den aktuelle verdenen vi opplever på kroppen, og andre verdener har samme status innenfor dette perspektivet.⁸²

For å få en bedre forståelse av fiksjonens multiple univers, må vi gå tilbake til Gottfried Wilhelm Leibniz, som allerede på begynnelsen av 1700-tallet kom med tanken om alternative mulige verdener. Han introduserte dette begrepet i forbindelse med spørsmålet om det onde i verden. Etter hans mening var *denne kombinasjonen* – *denne verdenen* tross alt det beste alternativet blant alle mulige verdener som Gud kunne ha skapt. Gjennom dette utsagnet muliggjorde han hele mangfoldet av andre verdener som godt kunne ha blitt skapt fra samme substanser, men med forskjellig kombinasjon og sammensetning. Videre ble denne tanken omarbeidet av Alexius Meinong i overgangen mellom 1800- og 1900-tallet da han presenterte et konsept om alternativ ontologi. Dette dreier seg kort sagt om at også ikke-eksisterende gjenstander må betraktes som mulige, siden vi klarer å se dem for oss og tillegge dem egenskaper.⁸³ Dessuten kan vi betrakte dem som fullt individualiserte og tilhørende andre verdener. I den første halvdel av 1900-tallet ble teorien tatt i bruk av lingvister og semantikere som Alfred Tarski, Rudolf Carnap og Saul Kripke.⁸⁴ I deres perspektiv er det flere variabler som må beregnes når man vil vurdere mulige verdener, blant annet deres gjensidige forhold, deres tilgjengelighet og sannhet.

Fra filosofisk hold representerer verket til David Lewis den mest radikale teorien. Han påstår at det eksisterer en uendelig mengde mulige verdener, og dessuten at de ikke er underordnet vår aktuelle verden. John Perry forklarer Lewis sin teori slik: «In Lewis's theory, truth is relative to possible worlds in just the way it is relative to times and places and inertial frames. Possible worlds are simply an often unnoticed parameter of all

⁸² «Possibilisme» er tatt fra Robert Adams, Bell og Ryan, *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, 56.

⁸³ For mer om Meinongs påstander, se Tim Crane, «What is the Problem of Non-Existence?», *Philosophical Quarterly of Israel* 40, no. 3 (2012).

⁸⁴ Mer om utviklingen innenfor logikk og semantikk i: Barbara H. Partee, «Possible Worlds in Model-Theoretic Semantics: A Linguistic Perspective», red. Sture Allén. Nobelstiftelsen, vol. 14, *Possible worlds in humanities, arts, and sciences: proceedings of Nobel Symposium 65* (Berlin; New York: W. de Gruyter, 1989), 152–62.

empirical relations.»⁸⁵ Ifølge Lewis fungerer fiksjon som om den er virkelig, «as true of a world (or worlds) other than actual world».⁸⁶ Lewis sin identifisering av mulige verdener er omdiskutert, men nettopp her kan vi finne en basis for videre litteraturvitenskapelige fortolkninger.

I litteraturvitenskapen brukes begrepet «mulige verdener» i en delvis forvrengt betydning hvor den narrative strukturen og gjenspeiling av virkeligheten er noen av de viktigste trekkene. I etterkrigsfilosofi og litteraturvitenskap er de viktigste milepælene innen den trinnvis etablerte teorien Paul Ricoeur, Umberto Eco og Roman Ingarden. Disse teoretikerne har dannet et fundament for videre forskning, som er representert av teoretikere som Thomas G. Pavel, Lubomir Doležel og Marie-Laure Ryan. Doležel har i tillegg inspirert andre internasjonale litteraturforskere som har iverksatt og forbedret teoriene hans. Hans elever og kollegaer har markert seg ikke bare i det engelskspråklige miljøet (Ruth Ronen), men også i hjemlandet hans (Bohumil Fořt, Miroslav Červenka). I de følgende delkapitlene vil jeg gjøre rede for de tilnæringsmåtene som på en eller annen måte spiller en rolle for min videre forskning.

1.2.1 Thomas Pavels konsept om mulige verdener i litteraturvitenskap

Selv om flere litteraturforskere har dannet et grunnlag for forskning på fiksjon som et separat fenomen, var Thomas G. Pavel den første med en spesifikk interesse for å lage en selvstendig teoretisk tilnæringsmåte som skulle frigjøre fiksjonen fra en tekstanalytisk drøfting. Han omarbeidet den filosofiske teorien til en litteraturvitenskapelig innfallsvinkel i sin første artikkel fra 1975, «Possible Worlds in Literary Theory», som senere ble utvidet til den 200 sider lange boka *Fictional Worlds*, utgitt i 1986. Pavel har stilt seg kritisk til strukturalismen og dens overfokusering på det tekstuelle og satt seg som mål å beskrive «the properties of fictional existence and worlds, their complexity, incompleteness, remoteness and integration within the general economy of culture».⁸⁷ Etter hans mening er det ikke kun den lingvistiske dimensjonen av litterære tekster vi burde forske på, men det er tvert imot først og fremst det fiktive

⁸⁵ John Perry, «Possible Worlds and Subject Matter. Discussion of Barbara H. Partee's paper "Possible Worlds in Model-Theoretic Semantics: A Linguistic Perspective»,» ed. Sture Allén. Nobelstiftelsen, vol. 14, *Possible worlds in humanities, arts, and sciences: proceedings of Nobel Symposium 65* (Berlin; New York: W. de Gruyter, 1989), 125.

⁸⁶ Bell og Ryan, *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, 16.

⁸⁷ Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986), 10.

budskapet de bærer. Han argumenterer også for en anti-essensialistisk fiksjonsforståelse – det betyr at fiksjonskonstituerende faktorer burde være foranderlige og ikke fastbestemte.⁸⁸

Pavels teorier kan betraktes som en terskel eller et utgangspunkt for videre tolkninger. Han har påvist hvordan fiktive verdener forholder seg til aktuelle verdener: Pavel anser dem som lite avhengige av sin skaper.⁸⁹ Tekstene er dessuten i forskjellig grad tette og gjennomtrengelige når det gjelder konstrueringen av den fiktive verdenen, og deres grad av åpenhet mot virkeligheten og virkelige hendelser varierer. Her snakker vi om en teksts «referensielle tetthet».⁹⁰ Pavel skiller mellom forskjellige grader av referensiell tetthet – her er det viktigste poenget i hvilken grad en tekst er kompakt, ikke hvor lang den er. En tilsynelatende kort tekst kan være fortettet med både narrative og deskriptive opplysninger, mens lange romaner kan inneholde løse refleksjoner eller kan avvike fra vår verdenserfaring og føre leseren til ukjente tankelandskaper. Ifølge Pavel er da forbindelsen mellom den aktuelle og den fiktive verdenen veldig viktig, om ikke helt sentral.⁹¹ Om vi bygger en rigid grense mellom disse to ontologiene, stenger vi oss ute fra verket. Det mister da sitt fortolkningspotensial og sin kredibilitet for vår erfaring med verden og omgivelsene.

Pavel var også den første som bragte fram i lyset tanken om umulige verdener. Dette kan bli betraktet som det største og mest betydningsfulle avviket fra den filosofiske, possibilistiske teorien. Umulige verdener, eller med andre ord: verdener som er kontrafaktiske eller kontradiktoriske, har vært et stridens eple for mange logikere og filosofer. Pavel viser her et mer pragmatisk blikk på saken og innlemmer disse verdenene i den øvrige teorien og typologien, fordi de er en del av litteraturhistorien og ofte opptrer innen den litterære (særlig moderne og postmoderne) diskursen.⁹² Denne ideen får gehør også hos andre teoretikere og åpner for en mye bredere anvendelse av mulige-verdener-teorien.

Et interessant innspill Pavel kommer med, er at han parallellfører fiksjon med mytologi og til og med religion – men mens vår religiøse tro fører til nåde, erstatter fiksjonen åpenbaring med tolkning og ekstase med lekenhet.⁹³ På den ene siden understreker Pavel fiksjonens mytiske natur, og i samsvar med russisk formalistisk

⁸⁸ Pavel, *Fictional Worlds*, 136.

⁸⁹ *Ibid.*, 49.

⁹⁰ *Ibid.*, 101–2.

⁹¹ Jf. artikkelen Thomas G. Pavel, «Immersion and Distance in Fictional Worlds,» *Itinéraires I*(2010).

⁹² Pavel, *Fictional Worlds*, 49.

⁹³ *Ibid.*, 11.

litteraturteori legger han vekt på fiksjonens underliggende aspekt. På den andre siden er myteverdenen veldig foranderlig og har en tendens til å utvikle flere varianter over tid. Pavel har også poengtert fiksjonalisering av myter som en mulighet for videreutvikling av mytene. Etter at mytene mistet en del av sin religiøse virkning, har noen av dem blitt til en form for fiksjon.⁹⁴ Mange mytiske tekster har blitt endret til rene referanser i en såkalt fiktiv stil. En av de mest spennende mytetransformasjonene som Pavel nevner, er knyttet til det usagte i mytene. Når en viss informasjon manglet eller var ufullstendig (Pavel snakker om «uklarheter i tekstur»), førte dette til at slike tomrom etter hvert ble fylt med et nytt materiale.⁹⁵ Og nettopp på slike punkter var kjernen for fiksjonalisering etablert.

Det siste punktet i Pavels beretning om fiktive verdener som jeg vil fokusere på her, er tett knyttet til mytologiseringen. Pavel introduserer et nytt begrep, «ontologiske landskap» (eller eventuelt «fiktive landskap»)⁹⁶ Han forestiller seg at slike ulike ontologiske nivåer fusjonerer i vårt møte med og betraktning av litterære tekster, og de tekstene som presenterer ontologier som er mest ulike vårt landskap, virker mest fjerne. Han skriver også om «ontologiske ruiner» som levninger fra gamle tider og gamle tenkemåter. De overlever på grensen av det ontologiske rommet og skiller seg betraktelig fra tekster (eller andre medier) som representerer virkelighetsnære og aktuelle hendelser. Jeg forstår det slik at litteraturen som presenterer altfor urealistiske og fantasifulle verdensmodeller, kan betraktes som et slags relikv – og kanskje på grunn av denne plasseringen i ytterkant av hele det ontologiske systemet virker den utilgjengelig for leserne. Slike tekster er mest påvirket av en stor *avstand* fra den aktuelle virkeligheten og en altfor liten *relevans* for vårt etablerte verdensbilde. Gjennom disse avklaringene og teoretiske modellene belyser Pavel det gigantiske mangfoldet av fiktive verdener som ikke så enkelt kan kartlegges. De strekker seg fra «the compactness of flat worlds» til «the kaleidoscopic opulence of less constrained imaginations».⁹⁷ Og slik gir han også den filosofiske teorien et sterkt litterært preg.

1.2.2 Umberto Ecos modell-leser og leserens ensyklopedi

⁹⁴ Pavel, *Fictional Worlds*, 81.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Se kapitlet «The Economy of the Imaginary», ibid., 136–48.

⁹⁷ Ibid., 147.

Spørsmålene om fiksjon og mulige verdener har også tiltrukket seg Umberto Ecos oppmerksomhet. Det viktigste teoretiske verket han har utgitt i tilknytning til teorien om mulige verdener, er unektelig *Lector in fabula – la cooperazione interpretativa nei testi narrativi* fra 1979.⁹⁸ Boka handler om Ecos konsept «modell-leser», narrative strukturer og identifikasjon og struktur av mulige verdener i litteraturen.⁹⁹ Her er han mest opptatt av forholdet mellom forfatteren, leseren og deres projiseringer av verkets verden. Som også tittelen på boka røper, er Ecos blick på fiksjonens verdener forbundet med leserens stilling i leseprosessen. Etter hans mening inntar leseren en viktig rolle i verdensskapelsen og deltar aktivt i komponeringen av verkets fiktive verden. Samtidig finner han en slags spenning mellom «fabula», altså den verdenen som den empiriske forfatteren har skrevet inn i boka, og den mulige verdenen som modell-leseren projiserer mens han eller hun leser. I tillegg regner han med at også litterære karakterer i boka produserer sine egne mulige verdener.¹⁰⁰ Disse er vanligvis sammenkoblet med den historien som forfatteren har skrevet inn, men samtidig kan de føre leseren på ville veier og la ham eller henne trekke feilaktige slutninger.

Eco setter også rammer for vår aktuelle verden. I stedet for å snakke om en aktuell, snakker han om en referensiell verden som alltid påvirker leserens tilgang til teksten, og forutsetter hans eller hennes ensyklopediske kunnskap om verkets verden. Allerede i sine tidlige studier utarbeidet Eco ideen om semiotikk og kodifikasjon av mening. Paolo Desuges oppsummerer Ecos forestilling av ensyklopedien på følgende måte: «In Umberto Eco's semiotics, the encyclopedia is a multidimensional space of semiosis. It is a complex system of shared knowledge that governs the production and interpretation of signs inside communicative contexts. Every semiotic act involves the elements that form the encyclopedia.»¹⁰¹ Basert på dette foregår tolkningen gjennom avkoding av ulike koder og subkoder og er påvirket av den enkeltes forkunnskaper om verden, det

⁹⁸ Denne boka er en betydelig utvidelse av to essayer fra essaysamlingen *The Role of the Reader*, men i sin helhet har den aldri blitt oversatt til engelsk eller nordiske språk. Derfor bruker jeg den tsjekkiske oversettelsen fra 2010 som utgangspunkt. Eco, *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*.

⁹⁹ Om modell-leseren skriver Eco også i *The Role of the Reader*: «To organize a text, its author has to rely upon a series of codes that assign given contents to the expressions he uses. To make his text communicative, the author has to assume that the ensemble of codes he relies upon is the same as that shared by his possible reader. The author has thus to foresee a model of the possible reader (hereafter Model Reader) supposedly able to deal interpretatively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them.» Eco, *The Role of the Reader*, 7.

¹⁰⁰ *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*, 208.

¹⁰¹ Paolo Desogus, «"The Encyclopedia in Umberto Eco's Semiotics",» 2012, no. 192 (2012): 501.

referensielle miljøet og forventningen til teksten. Leserens ensyklopediske kunnskap om verket kan da forstås som et samspill mellom ovennevnte elementer.

Umberto Ecos bidrag til teorietablering er også framhevet av andre forfattere. Bohumil Fořt viser til Ecos syn på mulige verdener som «furnished and nonempty», uten å bli internt kontrafaktiske.¹⁰² Eco betegner mulige verdener som parasitter som lever på bekostning av vår aktuelle verden; de er små og ontologisk fattige med en begrenset mengde identifiserbare objekter og begivenheter. De kan aldri bli fullstendige, og denne mangelfullheten fører til deres fragmenterte eksistens og endeløse flertydighet.¹⁰³ Samtidig venter disse verdenene på å bli utvidet og «oppdaget» gjennom vår egen lesning. For å runde av kan vi si at Ecos mulige verdener er veldig ustabile konstruksjoner som er påvirkelige fra leserens side. Selv om Eco ikke spiller en fundamental rolle i min forskning, har hans kretsing rundt mulige verdener likevel bidratt til en videreutvikling av konseptet som jeg vil dra nytte av.

1.2.3 Marie-Laure Ryans konsepter resentrering og innlevelse

Marie-Laure Ryan kan også betraktes som en av pionerne i denne litteraturvitenskapelige tradisjonen. Ryan har publisert flere bøker om fiksjonalitet, mulige verdener, virtuell realitet og narrativitet. Disse begrepene er sammenvevd i hennes teori og danner et utgangspunkt for videreutvikling av de grunnleggende synspunktene. Hennes perspektiv er tverrfaglig og delvis inspirert av kunstig intelligens og dens virkning på våre kognitive funksjoner. Ryans definisjon av fiksjonalitet er veldig enkel: Hun sier rett og slett at «to be a fictional is a mode of being, an ontological status specific to certain entities».¹⁰⁴ Derfor søker hun ikke fiksjonalitetens kjennetegn i teksten, men hun ser snarere på vår erfaring med fiktive tekster (og andre medier). Samtidig betrakter hun fiksjonalitet og narrativitet som to distinkte egenskaper, i samsvar med den øvrige teorien jeg presenterte i underkapitlet om fiksjonalitet: «While fiction is a mode of travel into textual space, narrative is a travel within the confines of this space.»¹⁰⁵ Og denne påstanden vil jeg også følge videre, altså ikke forene narrativitet med fiksjonalitet, men påpeke sammenhengen mellom dem.

¹⁰² Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 48.

¹⁰³ Ibid., 157.

¹⁰⁴ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Indiana University Press, 1991), 13.

¹⁰⁵ Ibid., 5.

Når vi ser på teksten som et sted hvor mening genereres (altså et semantisk domene), presenterer Ryan et annerledes syn på tekstens semiotikk enn Eco gjør. Hun skriver: «The semantic domain of the text is concatenated by the mental activity of characters. The semantic domain of the text is thus a collection of concatenated or embedded possible worlds.»¹⁰⁶ I sitt konsept narrativ semiotikk regner Ryan med forskjellige ontologiske nivåer av mulige verdener (tekstens aktuelle verden vs. karakterenes private verden osv.). Hun drøfter hvordan de påvirker og strider med hverandre, og hvordan de på den måten blir drivkraft for utviklingen. Samtidig viser hun hvordan vi forholder oss til fiksjon: «Once we become immersed in a fiction, the characters become real for us, and the world they live in momentarily takes the place of the actual world.»¹⁰⁷ Lesernes innlevelse blir helt sentral for Ryans videre forskning innenfor teorien om mulige verdener.

Øyeblikket da vi lever oss inn i fiksjonens verden med dens spesifikke regler, kaller hun for en «fictional recentering». Det vil si at når vi leser oss inn i fiksjon, blir fiksjonens verden vår aktuelle verden, altså bytter vi som lesere vårt ståsted og blir satt inn i et nytt system av aktualiteter, muligheter og andre modale kategorier.¹⁰⁸ Dessuten skiller Ryan mellom forskjellige mulige verdener og fiktive univers når det gjelder våre ønsker, vår tro eller våre kunnskaper. Alle disse kan sette oss inn i en annen mulig verden som endrer seg etter at vi får flere input.¹⁰⁹ Som repsons på Ryan har Ruth Ronen kjedet sammen flere mulige verdener til et slags fiktivt konglomerat: «A fictional world, like any possible world, is analogous to the actual world in that it has its own set of facts and its own subworlds and counter-worlds. As a *world* it contains ‘an actual world’ and a set of possibilities, alternatives, predictions, and forecasts non-actualized in the fictional world.»¹¹⁰ Ronen skiller slik mellom mulige og fiktive verdener som to forskjellige ontologiske konsepter som samspiller i det litterære verket.

Alt dette henger sammen med Ryans tanke om «principle of minimal departure», som beskriver en slags fenomenologi over leseprosessen og innlevelsen.¹¹¹ Her mener

¹⁰⁶ Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 4.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 21.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 22.

¹⁰⁹ Jf. særlig Marie-Laure Ryan, «Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction,» *Poetics today* 12, no. 3 (1991).

¹¹⁰ Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 29.

¹¹¹ Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 51–52. Dette begrepet har blitt tatt i bruk av flere andre forskere, og det har ikke minst også påvirket de nyeste narratologiske «storyworld»-teoriene. Ryan presenterer imidlertid en annen forståelse av «storyworld»-begrepet enn David Herman, se også Ryans artikkel

hun at når vi leser fiksjon og rekonstruerer dens verden, projiserer vi den i samsvar med vår egen verdenserfaring slik at den blir lik vår aktuelle verden i størst mulig grad. Hun anser dette som en fordel som gjør det mulig for oss å tenke det utenkelige: «It is by virtue of the principle of minimal departure that readers are able to form reasonably comprehensive representations of the foreign worlds created through discourse, even though the verbal representation of these worlds is always incomplete.»¹¹² På denne måten prøver Ryan å finne løsninger på den manifesterte ufullstendigheten som er vesentlig for mulige verdener i fiksjon. Dette prinsippet har blitt både bearbeidet og motarbeidet av andre litteraturforskere innenfor narratologien, og for min egen forskning vil det ikke spille noen avgjørende rolle.

1.2.4 Lubomír Doležels fiktive verdener og karakteristikken av dem

Forskeren som jeg allerede har nevnt flere ganger, Lubomír Doležel, var en av de første som var ute med en omfattende teori om mulige verdener i litteratur. Sine første artikler om dette temaet publiserte han allerede på 70- og 80-tallet, mens den viktigste boka *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* kom så sent som i 1998.¹¹³ Helt fra begynnelsen av tok han utgangspunkt i Pavels betegnelse «fiktive verdener» og videreutviklet flere av hans konsepter. Dessuten formulerte han også et utstrakt begrepsapparat som kan hjelpe oss med å analysere litterære verker i lys av teorien. Han tok utgangspunkt i Leibnitz, som postulerte den vesentligste reglen for at en verden kan bli mulig – altså at den ikke må være kontradiktorisk. Så lenge enkelte elementer i våre, om enn fiktive, verdener henger sammen og ikke motsier hverandre, er denne verdenen mulig, selv om den ikke er reell. I utvidelsen av dette ble mulige verdener omdøpt til fiktive verdener og på denne måten tatt ut av den aktuelle verdenen.

I sin forklaring av hvordan fiktive verdener oppbygges, går Doležel ut fra det mimetiske prinsippet. Han etablerer fiktive verdener i forhold til vår aktuelle verden, men også i forhold til hverandre og deres egen, indre logikk. For Doležel er det spesielt

«From Possible Worlds to Storyworlds» i Bell og Ryan, *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, 62–87.

¹¹² Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 52.

¹¹³ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Boka har også to ekstra bind kun utgitt på tsjekkisk som drøfter fiktive verdener i tsjekkisk litteratur: Lubomír Doležel, *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*, (Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2014). og Lubomír Doležel, *Heterocosmica III: Fikční světy protomoderní české prózy* (Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2018).

viktig at «fictional texts refer to fictional worlds», altså at fiktive verdener er etablert av selve tekstene – de er semiotiske enheter. Han spisser til denne påstanden ved å si at forfatterens formål er å forme en fiktiv verden gjennom å skrive en narrativ tekst. Denne fiktive verdenen blir etterpå avdekket av leseren, og den narrative teksten virker som et virkemiddel for konstruering og rekonstruering av den.¹¹⁴ Likheten mellom det fiktive og det aktuelle spiller en rolle særlig for leseren siden man projiserer verdenen for seg selv, men samtidig insisterer Doležel på ikke å framheve det mimetiske som hovedprinsippet. Doležel er egentlig helt antimimetisk.¹¹⁵ Å bruke det mimetiske prinsippet ville bety å frarøve litteraturen dens individualiseringskraft og fiksjonen dens individualitet. Fiksjonen må derfor ikke etterape virkeligheten. Forholdet mellom dem er ikke bare ensidig, men erfaringsutvekslingen kommer både fra virkeligheten til fiksjonen og omvendt – vår forståelse av verden er påvirket av det fiktive vi har lest eller sett. Til slutt innrømmer Doležel også at det finnes kontradiktoriske fiktive verdener, som et uttrykk for en eksperimentell eller postmodernistisk skriving, selv om han påpeker flere utfordringer ved å analysere dem. I slike verdener er enhver rest av det mimetiske prinsippet fraværende. Til forskjell fra Pavel er Doležel mer analytisk og analyserende, og han skiller også mellom flere typer umulige verdener – hybride, usynlige og (post)mytiske.¹¹⁶

Fiktive verdener i litteraturen er en særegen type av mulige verdener. De er estetiske artefakter som er innestengt og spredt i form av fiktive tekster (eller i andre medier). De er skapt av en tekstproduserende aktivitet. De oppstår kun gjennom skrivingen; de er konstruert av forfatteren og ville ikke eksistert ellers. Doležel framhever også den illokusjonære kraften ved skrivingen som forårsaker at det mulige blir til det fiktivt eksisterende. Tekster forekommer da som «semiotiske gjenstander».¹¹⁷ Egentlig representerer Doležels fiktive verdener det helt motsatte av mulige verdener: De er umulige og ufullstendige, men har begrenset eksistens innenfor teksten som har skapt dem, mens mulige verdener nettopp er hypotetisk mulige og endeløse. Mens andre litteraturforskere inkluderer fiktive verdener i den store kategorien «mulige verdener», påpeker Doležel distinksjoner mellom disse to helhetene.

I sitt videre arbeid utvikler Doležel blant annet en idé om gjensidig påvirkning mellom tekst og leser ved hjelp av Umberto Ecos konsept om ensyklopedi, som jeg

¹¹⁴ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, ix-x.

¹¹⁵ Doležel skriver om mimetisk semantikk i kap. 1.4, «Mimesis: Actual prototypes», i *ibid.*, 6–10.

¹¹⁶ Kapitlet «Modern myth», i *ibid.*, 185–198.

¹¹⁷ *Ibid.*, 23.

drøftet ovenfor. I motsetning til Eco har Doležel utvidet konseptet til en mindre leserorientert lesning. Han påstår at man hovedsakelig får opplysninger om fiktive verdener ut ifra lesningen og dens innhold. Doležel definerer både det eksplisitte og implisitte innholdet i fiktive tekster som deres fiktive ensyklopedi. Det er nødvendig for leseren å tilegne seg den for å kunne forstå kunstverket. Samtidig gjør leseren dette ubevisst siden en forståelse av teksten er fullt ut avhengig av hennes orientering innenfor den ensyklopediske kunnskapen. Vår verdens ensyklopedi virker i dette forholdet bare som et slags springbrett eller et bakteppe for det fiktive verdensbildet, og den må settes opp mot fiksjonens ensyklopediske kunnskap. I forlengelsen av dette påpeker Doležel at «readers have to be ready to modify, supplement, or even discard the actual-world encyclopaedia».¹¹⁸ Vår kunnskap om verkets egen ensyklopedi øker samtidig dynamisk, og jo mer vi leser oss inn i teksten, jo mer forstår vi av den.

Her bruker også Doležel avstandsbegrepet, men han hevder ikke at denne avstanden må utfylles av vår kunnskap om den aktuelle verdenen, som Ryan gjør. Tvert imot oppfatter han den aktuelle verdenens ensyklopedi som «by no means universally sufficient».¹¹⁹ Leserens ensyklopedi kan aldri bli tilstrekkelig og må være tilbøyelig for endring av paradigmer. Fořt forklarer dette også med henvisning til Ecos påstand om fiktive verdener som parasitterer på vår aktuelle verden – «to extent they overlap, to extend they differ».¹²⁰ Som en utvidelse av dette, og i motsetning til Eco og Iser, påstår Doležel at vi ikke fyller tomrommene i teksten med vår egen erfaring, men de er fylt med vår forståelse av tekstens egen ensyklopedi.¹²¹ Han påpeker at den fiktive ensyklopedien er «a global condition of the recovery of implicit meaning» og påvirker også vår fortolkning.¹²² Alle antydningene og lakunene som finnes i teksten, er fra dette synspunktet ikke helt uavhengige av teksten selv, og til tross for at leserens erfaring gjenspeiler seg i hennes forståelse av tekstens ensyklopedi, blir den definitive meningen

¹¹⁸ Vi kan for eksempel forestille oss at en realistisk roman disponerer over kunnskap som er nesten identisk med vår aktuelle verdens ensyklopedi, men i fantastiske fortellinger kommer disse to til å skille seg betraktelig fra hverandre. For en behandling av ensyklopedibegrepet spesielt, se Lubomír Doležel, «Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference,» *Style* 29, no. 2 (1995): 208.

¹¹⁹ *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 181.

¹²⁰ Fořt oppsummerer Doležels ensyklopedibegrep i Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 73-74.

¹²¹ Her refererer Doležel til Wolfgang Iser særlig i to punkter: Han forholder seg til Iser's generelle teori om tomrom (*The Implied Reader*, 1974, spesielt 280-281) og hans interaktive syn på leseprosessen som utveksling hvor tekstens strukturer og leserens forestillinger samspiller (*The Act of Reading*, 1978, spesielt 49-50). Se Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 169-171.

¹²² *Ibid.*

alltid avledet av verkets fiktive verden. Dette er en veldig viktig påstand som hjelper oss til å definere forholdet mellom leseren og verket gjennom fiksjonalitet.

Andre viktige begreper Doležel innfører, er «ekstensjonell» og «intensjonell funksjon», «saturasjon» (metning), «autentifikasjon» og «transduksjon». De kan også forstås som funksjoner av fiktive tekster. Og mye av Doležels interesser handler nettopp om de tomme stedene i teksten. Også forskjellen mellom ekstensjon og intensjon («intension») sier noe om det implisitte og eksplisitte i teksten. Tekstur definerer Doležel som tekstens bokstavelige formulering, og denne har to poler: ekstensjon og intensjon. Mens tekstens ekstensjon er dens betydning med tanke på referanse, står tekstens intensjon for dens betydningsinnhold. Tekstens ekstensjon er det som motiverer vår gjenfortelling av teksten – den innlemmer både motiver og temaer i teksten, men tekstens intensjon bidrar til å skape tekstens estetiske virkning. Tekstens intensjon er ikke så lett å sette ord på og vises ofte gjennom tekstens strukturering.¹²³ Den andre funksjonen han nevner – saturasjon – handler om tekstens informasjonstetthet. Måten teksten er oppbygget og strukturert på, kan betraktes gjennom dens informasjonstetthet. Doležel oppfatter alle fiktive tekster som makrostrukturer med ulik grad av referensiell tetthet og ulik spredning av informasjon om seg selv. Denne informasjonstettheten er også basert på tekstens «tekstur». For å forklare dette litt nærmere snakker han også om tre typer teksturer med tre forskjellige funksjoner: «[E]xplicit texture constructs determinate fictional facts, implicit texture constructs indeterminate facts, and zero texture creates gaps.»¹²⁴ På denne måten lages det en makrostruktur – som en sum av mellomrom, bestemte og ubestemte fakta. De bestemte fakta danner kjernen i hver fiktiv verden, mens det finnes en viss diffus tomhet på sidene. Makrostruktureringen, eller distribusjonen av mellomrom og begge typer fakta, skaper den fiktive verdenens saturasjon. Og densitetsfunksjonen sier noe om hvor mye verdenen er mettet eller umettet. Siden den fiktive verdenen aldri kan bli fullstendig mettet, blir selve leseakten en skapelsesprosess, ifølge Doležel.¹²⁵

Den andre funksjonen er autentifikasjon. Den autentifiserende funksjonen kan hjelpe oss med å verifisere utsagn i teksten i forhold til deres fiktive natur. Her sikter Doležel til både fortellerposisjonen i teksten og troverdige og ikke-troverdige ytringer fra enkelte karakterer.¹²⁶ Slike misvisende opplysninger som leseren får gjennom

¹²³ Se kapitlet «Starter Terms II» i Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 135–143. Mer om den filosofiske bakgrunnen av disse begrepene: Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 35–43.

¹²⁴ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 182.

¹²⁵ *Ibid.*, 184.

¹²⁶ *Ibid.*, 154–55.

teksten, og som er skapt av enkelte karakterer for å oppnå noe, kaller Doležel for «virtualiteter». Også jeg-fortelleren svekker sannhetsverdien av teksten fordi fortelleren bare beskriver sine egne projiseringer og på ingen måte kan bevise at hennes beskrivelser er i tråd med fiktive fakta. Den kognitive virkningen av en slik fortelling er begrenset av jeg-fortellerens egen kunnskap om verdenen og hennes kjennskap til sine omgivelser. Men det er ikke bare jeg-fortelleren som utfordrer tekstens pålitelighet. Oppløsning og annullering av verifikasjon er en anomali som ofte finnes innen fiksjon. Særlig eksperimentell og postmoderne fiksjon med forskjellige sykliske og selvoppløsende spenningskurver, ironisk annullering av det som ble sagt, og metafiksjon kan skape kontradiktoriske fiktive verdener hvor man har nesten ingen mulighet for autentifikasjon.

Følgelig vier Doležel en del av teorien sin til såkalte narrative modaliteter, altså den modale siden av fiktive verdener. Fiktive verdener er modale systemer som er underordnet ulike regler som former deres struktur og funksjonalitet. Som den fiktive verdenens hovedelementer beregner vi for eksempel karakterer, handlinger, naturens og tingenes tilstand, deres aksjoner og interaksjoner og karakterenes sjelsliv, men alle disse underordner seg verdenens modale situasjon – dens regler, orden og normative modaliteter. Disse sier noe om på hvilke vilkår eksistensen i en valgt fiktiv verden er mulig, og hvordan den er avgrenset. Disse kategoriene – ofte i form av etiske eller eksistensielle begrensninger – definerer ulike forhold i den fiktive verdenen og tjener som et slags skjelett av plottet. De er parametre som avgjør hvordan og til hvilken grad enkelte personer kan handle, og hva som er deres eksistensielle restriksjoner. Selv om betegnelsen kan indikere at problematikken kun gjelder narrative litterære sjangrer, er poenget med en slik kategori å definere regler som gjelder i et gitt univers. Jeg synes derfor at den kan brukes så lenge man finner narrative elementer uansett sjanger. Det er nettopp dette punktet av Doležels teoretiske bidrag som jeg kommer til å utarbeide videre i analysedelen.

Doležel avslutter *Heterocosmica* med et begrep lånt fra biologi og genetikk – litterær (ev. fiktiv) transduksjon. Begrepet dekker en slags historisk kobling mellom fiktive verdener og betegner et litterært «multivers» hvor mulige verdener kan gjennomtrengte hverandre og multiplisere meninger, og utvikle seg på tvers av ulike forfatterskap. Den gir plass til fiktive verdener utallige implikasjoner og multiplikasjoner – og deres videreføring i ulike litterære verk. Ifølge Doležel er da «litterær transduksjon» et mer passende begrep enn «intertekstualitet». Han anser litterære verker som en spesiell form for kommunikasjon og informasjonsoverføring. Følgelig inngår litterær kommunikasjon i interaksjon med både forfatteren og leseren:

Mens forfatteren konstruerer en fiktiv verden, rekonstruerer leseren denne verdenen. Disse aktivitetene er imidlertid ikke ekvivalente, men komplementære, med en asymmetrisk kontrollinndeling. Selv om leseren er aktiv, har han eller hun bare begrensede tolkningsmuligheter; alt skjer innenfor rammen som er gitt av forfatteren. Dessuten går transduksjon enda videre i dette forholdet, den er absorberende og gjennomtrengende og kobler sammen slike lesninger og gjensidige interaksjoner mellom forfattere og lesere til en sammenhengende kjede.¹²⁷ Lesning er da en slags «passiv» avkoding av historien som er formidlet gjennom en fiktiv verden, og transduksjon framstår som et bredere og internt mer diversifisert alternativ til intertekstualitet. Bohumil Fořt forklarer «transduksjon» som en kommunikasjon mellom litterære tekster på fiktive verdensnivå. Dessuten konkluderer han med at «the connection between literary artworks can be described only at the level of the worlds».¹²⁸ Men Fořt føyer også til at denne typen metauniversell (eller interkosmologisk) kommunikasjon er begrenset for et lite antall sammenkoblede litterære tekster.¹²⁹ Spørsmålet er om transduksjonsbegrepet kan utvides i retning av genetisk kritikk og forfatterens egne omarbeidelser, eller om det også kan dekke en sammenkobling av fiktive verdener skapt av en forfatter.

Doležels syn på fiksjonaliteten og fiktive verdener er mer forankret i litteraturen og helt konkrete litterære verk enn de andre teoriene innenfor denne retningen, og hans tanker vil også derfor danne et grunnlag for min forskning på fiktive verdener i lyrisk diktning. Ikke alt i den ovennevnte innføringen kan anvendes på lyrikken, men denne gjennomgangen var nødvendig for å klargjøre og stadfeste begrepet «fiktive verdener» i litteratur. Noen av konseptene som er introdusert ovenfor, kommer jeg tilbake til i avhandlingens analysedel. Men før vi kommer dit, skal jeg undersøke hvilke holdninger som finnes i forbindelse med fiksjonaliteten i lyrikk.

1.3 Fiksjonskonstituerende lyrikk

Hittil har jeg for det meste skrevet om egenskaper i narrative tekster. Med «narrative tekster» forstår de fleste teoretikere tekster som ikke er lyriske. Det finnes også en

¹²⁷ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 202–205.

¹²⁸ Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 91.

¹²⁹ Han sikter særlig til postmodernistiske omskrivninger av kjente, eldre kunstverker. Se også Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 199–226.

tendens til å erstatte det narrative med det fiktive, hvor disse to egenskapene helt sammenfaller. Angående lyrikken finnes det en nesten «automatisk» antakelse om at den ikke er fiktiv, men snarere selvbiografisk.¹³⁰ Lyrisiteten virker da som en spesifikk tekstegenskap som hindrer leserne i å fordype seg i tekstens fiktive budskap. Mitt mål er å motbevise slike påstander og se på en alternativ definisjon av lyrikken. Jeg vil kartlegge hvordan jeg forstår dette begrepet, hvilket teoretisk grunnlag jeg støtter meg til, og hvordan det bidrar til å forstå lyrikken som en fiktiv sjanger. Samtidig vil jeg drøfte meningsforskjeller i forskningstradisjonen som også vil hjelpe meg til å finne min egen posisjon.

La oss begynne med det omdiskuterte begrepet «lyrikkens egen fiksjonalitet». I begynnelsen av dette kapitlet snakket jeg om at det finnes to linjer i litteraturvitenskapen som definerer fiksjonalitet ut fra forskjellige utgangspunkter. Den litterære fiksjonen kan enten bli identifisert gjennom spesifikke kjennetegn i språket, eller vi kan gjenkjenne den gjennom den fiktive konteksten teksten utgjør – med sin egen logikk og ontologisk autonomi.¹³¹ Om vi følger den ontologiske modellen for å hevde at teksten kan virke som fiksjon og konstruere fiktive verdener, forutsettes det ikke at vi foretar en narratologisk analyse som kan bevise dette fiktive innslaget. Likevel spiller en tidsforankret handling og dens utvikling en viktig rolle i tekstanalysen. Den rammer rett og slett inn tekstens iboende fiktive logikk, noe som også vises i flere tilnæringsmåter hvor det fenomenologiske nettopp kombineres med en narratologisk innsikt. Her sikter jeg særlig til mulige-verdener-teoretikere som innarbeider narratologisk perspektiv i sin analyse – eller tvert imot: blander narratologien med visse begreper fra mulige verdener, som for eksempel Marie-Laure Ryan og Ruth Ronen.

Det å ha lyrikken som et analyseobjekt for en slik metodologisk tilnærming med hensyn til fiksjonalitet virker problematisk. Lyriske tekster er i utgangspunktet ofte betraktet som ikke-fiktive, ikke-narrative og handlingsfattige. Lyrikkens fiktive verdener oppfattes som veldig begrensede, fragmentariske og for mange helt utenkelige. Det finnes imidlertid flere måter vi kan lese lyriske handlings- og tidsbearbeidelser på. I dette underkapitlet vil jeg presentere teoretiske synspunkter som argumenterer for en narrativ og tidsforankret lesning av lyrikk, noe som støtter mitt valg av metode for diktanalysen. Her framlegger jeg både retorisk orienterte lesemåter og lesemåter som

¹³⁰ Videre i teksten vil jeg bevise dette i delen om retoriske og dekonstruksjonistiske lesninger av lyrikken. Denne problematikken er for eksempel tatt opp i følgende artikkel: Stefan Kjerkegaard, «In the Waiting Room: Narrative in the Autobiographical Lyric Poem, Or Beginning to Think about Lyric Poetry with Narratology,» *Narrative* 22, no. 2 (2014).

¹³¹ Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 13 og kap. 15, 80–106.

understreker den fiktive siden av diktene. Mitt mål er ikke bare å framlegge en oversikt over den ledende lyrikkteorien i løpet av siste tiårene, men også å finne og presisere min posisjon i dette landskapet.

1.3.1 Lyrikken som sjanger og modus

Først og fremst er det viktig å ta med seg definisjonen av begrepet «lyrikk». Det er i seg selv et problematisk sjangerbegrep, og definisjonene er forskjellige fra språk til språk. For eksempel i John Lennards *The Poetry Handbook* er lyrikk definert som «one of the five classical genres, lyrics were at first musically accompanied», og så tilføyer han noen få ord om lyrikkens stilling i dag: «[T]he term now covers most short, non-narrative, non-dramatic verse.»¹³² Han poengterer særlig det eksklusive ved lyrikken – at den defineres gjennom motsetninger, som en slags motpol; det sies hva den ikke er, men ikke så mye om lyrikkens egen karakter. Lennards definisjon henger nok sammen med den engelskspråklige forståelsen av lyrikken. Det dominerende synet på lyrikken har altså som mål å avgrense en veldig konkret del av poesien, som oftest er forstått som overkategori.¹³³ Heller ikke dette engelskspråklige blikket er uten forbehold, og diskusjonen om lyrikkens stilling og betydning foregår kontinuerlig. Enda større forskjeller kan vi finne når vi prøver å oversette disse begrepene til norsk.

Lyrikkbegrepet og poesibegrepet brukes om hverandre stadig oftere til tross for at de i utgangspunktet betegnet to forskjellige egenskaper ved skjønnlitterære tekster. Samtidig er blandinger av disse formene sammen med epikk og prosa mulige; det finnes både lyrikk i form av prosaiske tekster og episk poesi. I *Lese lyrikk: Innføring i diktanalyse* tar Per Thomas Andersen for gitt at begrepene poesi og lyrikk overlapper, og mens han på norsk snakker utelukkende om lyrikk, vektlegger han ikke bruken av ulike varianter på engelsk.¹³⁴ Brian McHale uttaler seg også om dette problemet. «[N]early everyone who has written recently on topics in poetry seems to take it for

¹³² John Lennard, *The Poetry Handbook: A Guide to Reading Poetry for Pleasure and Practical Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 41, 201.

¹³³ Her kan vi tenke på det greske «poiesis», som er et uttrykk for en skapende aktivitet.

¹³⁴ Per Thomas Andersen, *Lese lyrikk: innføring i diktanalyse* (Oslo: Universitetsforlaget, 2022), 18–21. Andersen framlegger samtidig en gjennomgang av ulike lyrikk- (eller poesi-)teorier, hvorav også jeg kommer til å kommentere noen senere i avhandlingen. Andersens mål er samtidig å presentere lyrikken som en mangfoldig sjanger, og han prøver å unngå «å konstruere definisjoner», men han prioriterer «det performative, visuelle og lydorienterte» og fokuserer på «lyrisk performance» framfor alt, altså det som ikke står i sentrum av mitt syn på lyrikk i denne avhandlingen.

granted that lyric and poetry are identical, and a few have even said it explicitly.»¹³⁵ Derfor oppfatter jeg det som viktig å påpeke hvorfor vi snakker om lyrikk og ikke om poesi, og hvilke implikasjoner den lyriske sjangeren (ev. modusen) kan medføre. Premissen min er å velge bort den ensidige musikalske og ikke-narrative definisjonen og heller peke mot forståelsen av lyrikken som sjanger. Slik blir det lyriske landskapet mye større og mer inkluderende. La meg presisere mitt valg.

Det er sant at lyrikken opprinnelig var en sangbar diktning, mens både epos, drama og epigrammer var episke tekster på vers med veldig spesifikke rytmiske regler. Ut fra dette kalte man lyrikken kun den personlige, høyst intime diktningen, mens *poiesis* var et mer generelt begrep som betegnet alt som var skrevet i versform, med en spesifikk metrikk og stilistikk.¹³⁶ Gjennom historien har lyrikkbegrepet blitt gjort om til et sjangerbegrep. Dessuten er ordets betydning litt forskjellig på tvers av språkene og epokene, og forskjeller finnes også i personlig bruk av begrepet hos ulike forfattere. Som jeg prøver å vise, har begrepet «lyrikk» en uklar bruk, og dette påvirker også hvordan diktene betraktes og tolkes videre. I dag kan «lyrikk» godt være skrevet i form av prosadikt, mens ordet brukes i ulike forbindelser. Den norskspråklige teorien har så å si blitt etablert av Kittang og Aarseth, og de to tilbyr en helt uproblematisk definisjon av lyrikken på norsk som «rent genrebegrep på linje med dramatik og epikk».¹³⁷ Ifølge dem er det tvert imot poesibegrepet som skaper uklarheter og betraktes som en slags iboende kvalitet, et overbegrep på lik linje med *diktning*.¹³⁸ I min egen gransking vil jeg følge denne norske lyrikkdefinisjonen, men problemet oppstår idet jeg vil anvende engelskspråklige teorier, som av og til bryter med den norske oppfatningen av lyrikken. Derfor føles det nødvendig å framlegge en bredere oversikt over noen av hovedpunktene i utviklingen av lyrikkforståelsen i allmenn litteraturvitenskap. Denne distinksjonen er enda viktigere for muligheten til å konstituere en mulig verden.

Men er en presis definering av sjangeren uunnværlig? Før jeg skal vise til noen av de mest kjente og innflytelsesrike teoriene som er typiske for det sene 1900-tallet, må

¹³⁵ McHale, «Beginning to Think about Narrative in Poetry,» 12–13.

¹³⁶ Fra gammel gresk litteratur. Vers-form kan inkludere flere kjennetegn, men vi kan holde fast ved det minste: ujevn høyremarg. Se også S. Brewster, *Lyric, The New Critical Idiom* (New York: Routledge, 2009), kap. 2 «Origins and definitions». Der beskriver Brewster lyrikkens utvikling fra en gammel muntlig sjanger til en skriftlig tradisjon.

¹³⁷ Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse*, 4. utg., rev. og utv. utg. (Oslo: Universitetsforl., 1998), 30–31.

¹³⁸ Kittang og Aarseths syn er antakelig basert på Aristoteles sin oppfatning av poetikken, mens lyrikkbegrepets område har blitt utvidet. Som eksempel oppgir de Hamsuns *Pan* og de lyriske beskrivelsene av naturen.

jeg understreke at den nåtidige litteraturmodellen har blitt mye løsere takket været Ludwig Wittgensteins syn på likheter og forskjeller. Forståelsen av sjangrer og deres innstramminger har fått en ny impuls fra Wittgensteins teori om «family resemblances», familielikheter. Da han skulle undersøke fenomenet spill og hvilke konkrete prosesser som utgjør det, oppdaget han følgende: «Vi ser et komplisert nettverk av likheter som griper inn i hverandre og krysser hverandre. Likheter i det store og det små.»¹³⁹ Disse uklare konturene sammenligner han med familielikheter, «for de forskjellige likhetene overlapper og krysser hverandre helt som mellom medlemmene av en familie: kroppsbygning, ansiktstrekk, øyenfarger, ganglag, temperament osv.»¹⁴⁰ Hans komparasjon fortsetter med tall og farger. Uskarpe kanter og grenser er etter hans mening typiske for alle paradigmer. Slik som de finnes, burde man heller prioritere det som er felles, altså slektskapet mellom fenomenene og begrepene. Det som kan forstås som en slags motstand mot normering og normative vitenskaper, har da også preget enkelte teoretikers syn på avgrensningen av litterære sjangrer.

For eksempel definerer Janss og Refsum i boka *Lyrikkens liv* fire kjennetegn på lyrisk diktning: musikalitet og visualitet (i samsvar med det greske *melos* og *opsis* eller Northrop Fryes «babble» og «doodle»), nærhet mellom det talende og det omtalte, betydningstetthet, selvrefleksivitet og korthet.¹⁴¹ De peker på at lyrikkbegrepet har blitt utvidet i de siste 150 årene, og at dets kompleksitet omfatter mye mer og mye forskjellig. Derfor må ikke alle disse konvensjonene bli fulgt, men samtidig påpeker de at teksten burde inneholde minst tre av dem for å kunne bli identifisert som lyrisk. Spesielt viktig for konstrueringen av fiksjon er spørsmålet om nærhet til det talende subjektet. De trekker inn Gérard Genettes litterære modi som «kategorier for litterær utsigelse».¹⁴² Gérard Genette er utvilsomt en essensiell figur i forbindelse med sjangerinndelingen i litteratur. I sitt essay *The Architext: An Introduction* gjør han rede for de viktigste sjangerinndelingene i løpet av den andre halvdel av 1900-tallet.¹⁴³ Her undersøker han hvordan lyrikken har blitt betraktet på tvers av epokene, og hvordan den har blitt inndelt på forskjellige måter. Han ser særlig på lyrisk poesi som en del av det store poesibegrepet.

¹³⁹ Ludwig Wittgenstein, *Filosofiske undersøkelser* (Oslo: Pax, 1997), 63.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 64.

¹⁴¹ Christian Janss og Christian Refsum, *Lyrikkens liv: innføring i diktlesning*, 2. utg. (Oslo: Universitetsforl., 2010), 16.

¹⁴² *Ibid.*, 21.

¹⁴³ Gérard Genette, *The Architext: An Introduction*, Introduction à l'architexte (Berkeley, Calif: University of California Press, 1992).

Genette refererer til Platon, som skjelnet mellom tre modi for ytringer: «enunciation reserved for the poet», «alternating enunciation» og «enunciation for the characters». Den første, mest følsomme og reflekterende, er forbeholdt lyriske tekster, og den vanligste formen for den er en lyrisk monolog.¹⁴⁴ Men denne inndelingen er ifølge Genette altfor normativ, og derfor kommer han med en som er mer nyansert. Som resultat av den historiske granskingen definerer Genette tre storsjangrer (lyrikk, epikk, drama), flere forskjellige undersjangrer (som roman osv.), og så etablerer han et konsept om litterære modi (lyrisk, narrativ, dramatisk), som sier noe om hvordan handlingen er uttrykt i litterære ytringer. Disse tre adjektivene – «lyrisk», «dramatisk» og «narrativ» – er avledet fra gammelgresk og renessansens definering av litterære diskurser. Sjangrer og modi kan være koblet sammen på tvers av hverandre. Samtidig mener Genette at de historisk etablerte sjangrene kun er epikk og drama, og stikk i strid med vår forståelse faller lyrikk snarere sammen med den lyriske modusen enn den såkalte lyriske storsjangeren. Så konkluderer Genette med at den lyriske diktningen hovedsakelig er preget av ytring i første person (den er homodiegetisk), og den er subjektiv og reflekterende.

Alastair Fowler er en annen litteraturforsker som både bygget på Genette og samtidig utvidet og åpnet hans inndeling i tråd med Wittgenstein. Fowler viser en tydelig tilslutning til Wittgensteins oppløsning av begrepets faste betydningsgrenser: «In literature, the basis of resemblance lies in literary tradition. What produces generic resemblances, reflection soon shows, is tradition: a sequence of influence and imitation and inherited codes connecting works in a genre. As kinship makes a family, so literary relations of this sort form a genre.»¹⁴⁵ Slik parallellfører han Wittgensteins simile med litteraturen. Fowler følger Genettes inndeling, og i forlengelsen av den snakker han om tre forskjellige begreper: «kind» (tilsvarer «genre», men mye mer diversifisert i hans tolkning), «subgenre», «mode» og «genre modulation».¹⁴⁶ I tillegg får det klassiske sjangerbegrepet en annen ladning: Han sammenligner de tre klassiske sjangrene med «three ways of representation» i samsvar med Genettes modi.¹⁴⁷ «Modulasjon» er imidlertid et begrep som betegner en sammensmelting eller sammenblanding av flere modi. I forhold til lyrikken er det etter Fowlers syn viktig å påpeke en såkalt «elegiac modulation» som en ny standard for 1800- og 1900-talls litteratur. Den lyriske

¹⁴⁴ Gérard Genette, *The Architext: An Introduction*, 34–36.

¹⁴⁵ Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford: Clarendon Press, 1982), 42.

¹⁴⁶ Fowler utdyper dette i kap. 12 og 13. Ibid.

¹⁴⁷ Ibid., 235.

modulasjonen vises i mange moderne tekster og henger sammen med en stemningsladning. Han skriver:

We are more familiar with the idea of lyric as the dominant mode of nineteenth-century literature. Almost every genre, we know, became lyric then – in the sense that its conventions were modulated expressively, or that shaping matched form with content, or that (if nothing else) at least the style was stylish. [...] Nevertheless, the term ‘lyric’ itself recalls an elegiac modulation: namely that of ode, a dominant form in the neoclassical period.¹⁴⁸

Ifølge Fowler får den elegiske modulasjonen mye plass i moderne litteratur som et uttrykk for refleksjon over store temaer som for eksempel død, savn, tap og ulykkelig kjærlighet. Lyrikk som modus skiller seg slik fra lyrikk som sjanger. Av den grunn kan bruken av disse begrepene skape uklarhet.

I artikkelen «The Lyric: Problems of Definition» oppsummerer Werner Wolf lyrikkforskningen inntil nå og foreslår samtidig sin egen definisjonsramme:

As a consequence of this long history, an inconsistent use of the term can be observed in our time, a use that mirrors various stages of this development. In spite of the dominance of the Goethean generic sense, three existing meanings can be differentiated: a) the narrowest, meaning is closest to the origins of the term: the lyrics as “a song to be sung” (Cuddon 481), b) a less narrow meaning in which ‘lyric poetry’ is distinguished from “narrative or dramatic verse of any kind”, but shares the criterion of versification with these forms of ‘poetry’, and c) a broad meaning in Goethe’s sense, in which the ‘lyric’ or ‘lyric poetry’ is opposed to drama and narrative fiction as such (not only to versified dramatic and narrative poetry) and thus has advanced to one of the three main forms of fictional literature as a whole.¹⁴⁹

Denne distinksjonen og mitt valg av kriterier er særlig viktige for den videre argumentasjonen og bestemmelsen av lyriske kvaliteter og karakteristika. I teksten som

¹⁴⁸ Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, 206.

¹⁴⁹ Werner Wolf, «The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation,» i *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, red. Eva Müller-Zettermann og Margarete Rubik (Amsterdam: Rodopi, 2005), 23.

følger, skal jeg behandle lyrikken i den mest omfattende forstanden. Og det er akkurat denne betydningen «we must take into account when searching for a description of lyric», også ifølge Wolf. Samtidig påpeker han at nå til dags finnes det nesten ingen forskjell mellom bruk av ord ‘the lyric’, ‘poetry’ og ‘poems’, og lyrikken i videste forstand er også utgangspunkt for hans egen drøfting av sjangeren. Lyrikkbegrepet dekker da «a vastly heterogeneous process of development and ranges from traditional lyric forms such as the sonnet to free verse and various experimental forms, of which the twentieth century with its notorious transgressive tendencies has produced so many».¹⁵⁰ Wolf viser på dette punktet tilknytning til den Wittgensteinske begrepslogikken, som nettopp er basert på elementenes slektskap istedenfor avgrensning.

Etter at jeg ved hjelp av Wolfs typologi har skissert hvilken betydning av ordet «lyrikk» jeg vil bruke videre, kan vi se på hvilke parametre han oppfatter som avgjørende. Som to helt sikre egenskaper ved lyriske dikt betrakter han deres kvalitet som litterære tekster sammen med deres fiksjonalitet.¹⁵¹ Wolf tar for gitt at lyriske tekster er fiktive og inneholder fiktive utsagn, noe som for andre teoretikere i høyeste grad er problematisk. Det skal jeg vise senere. I neste omgang foreslår han å velge ut ni ulike egenskaper som kan, men ikke må, kjennetegne lyrikken. De er

- 1) lyrikken som en performativ, oral sjanger
- 2) kortfattethet
- 3) avvik fra hverdagslig og ordinært språk
- 4) versifisering
- 5) selvreferensialitet og selvrefleksivitet
- 6) eksistensen av eller antakelsen om en tilsynelatende uformidlet bevissthet, det lyriske jeg
- 7) et emosjonsladet perspektiv og vektlegging av ens individuelle sansning
- 8) fravær av kronologisk handling og narrativ utvikling
- 9) ytringenes absolutte kraft (mangel på konkretisering)¹⁵²

¹⁵⁰ Werner Wolf, «The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation,» 23.

¹⁵¹ Ibid., 24.

¹⁵² Listen er tatt fra artiklene Wolf, «The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation,» 24–31., «Aesthetic Illusion as an Effect of Lyric Poetry?,» i *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, red. Werner Wolf, Walter Bernhart, og Andreas Mahler (Amsterdam: Amsterdam: BRILL, 2013), 183–233. og «Lyric Poetry and Narrativity: A Critical Evaluation, and the Need for "Lyrology",»

I sine senere arbeid forminsker han dette tallet til sju. Uansett: Disse egenskapene kjennetegner etter hans mening et slags prototypisk lyrisk dikt og fungerer dermed som tekstuelle kriterier for andre lyriske dikt. De må ikke bli oppfylt, men de skaper en slags idealtipe vi kan bruke til sammenligning og vurdering. En slik prototypisk tilnæringsmåte er etter Wolfs mening den mest elegante løsningen som muliggjør en ikke for trang avgrensning av sjangeren. Man kan identifisere hvor stor grad av «lyrisitet» det ene diktet inneholder i forhold til andre, og hvor mange prototypiske trekk som er til stede i diktet, og hvilke som mangler. Man får dermed et ganske stort spillerom for å identifisere lyrikken. Prototypen inneholder typiske kjennetegn både for førmoderne lyrikk og for moderne og eksperimentelle lyriske former. Jeg skal ikke gå altfor dypt inn i dette, men sett fra dette synspunktet kan vi lettere markere enkelte lyriske komponenter og tegn på lyrisiteten. Denne definisjonen gir også nok rom til å tenke fiksjonelt om enkelte dikt og samtidig ikke forkaste deres spesifikke trekk.

Til slutt vil jeg oppsummere definisjonene og situere meg selv i dette bildet. I avhandlingen gjør jeg ikke noen forskjell på sjanger og modus, men anser lyrikkbegrepet som mer fleksibelt og ikke hermetisk lukket for fiksjonalisering. Jeg definerer sjangeren lyrikk som en poetisk form skrevet på vers, hovedsakelig homodiegetisk og med visse språklige, metaforiske og prosodiske kvaliteter som i noen grad samsvarer med Werner Wolfs paradigme. Det er særlig punktene 1 til 7 som samsvarer med min oppfatning av lyrikken (selv om det første punktet heller ikke blir vektlagt). Punktene 8 og 9 vil jeg derimot prøve å motsette meg og heller vise til en utvidet lyrisk fiktiv verden.¹⁵³ Men før jeg gjør det, er det ganske vesentlig å definere det lyriske subjektet og kartlegge hovedargumenter mot lyrikkens fiksjonalitet.

1.3.2 Det lyriske jeg

Ett av kriteriene Wolf nevner, inntar en sentral plass i denne avhandlingen, nemlig eksistensen av «en tilsynelatende uformidlet bevissthet, det lyriske jeg». Om ikke diktene danner og konstituerer fiksjon, konstruerer de en form for et lyrisk subjekt, et talende eller observerende jeg som snakker til oss lesere – selv om dette jeget noen

Narrative (Columbus, Ohio) 28, no. 2 (2020).. Det resulterende antallet av egenskaper varierer mellom sju og ni. Wolf oppsummerer også kommunikative og funksjonelle forventninger som diktene skaper, og trekker inn det kognitive aspektet.

¹⁵³ Et annet viktig poeng er selve analys materialet mitt og hvordan det forholder seg til disse punktene. Dette kommer jeg til å kommentere i analysedelen.

ganger kun er implisitt i teksten som en stum iakttaker. Synspunktene på denne dikteriske bevisstheten er forskjellige. Mens noen kaller den «speaker», andre kun «voicing», har betegnelsen «det lyriske jeg» fått hevd i den norskspråklige litteraturvitenskapen, i tråd med den tyskspråklige («das lyrische Ich»). Jeg vil derfor skissere hvilke muligheter for forståelsen av det lyriske jeg vi har, og hvordan de påvirker oppfatningen av lyrikkens (mulige) fiksjonalitet. Utviklingen av dette begrepet skal jeg vise gjennom ulike perspektiver og tilnæringsmåter som kommer til uttrykk i løpet av det 20. århundre.

Når vi ser til romantikkens tid, finner vi en omfattende tendens til å forene det lyriske subjektet med forfatteren selv. Dette er en modell som har blitt dominerende og utslagsgivende for den førmoderne og tidligmoderne lyrikktradisjonen. Romantikken kan betraktes som det lyriske subjektets store oppblomstringstid. Litteraturtenkningen i denne perioden blir betydelig jeg-sentrert, og den subjektive sansningen får en vesentlig rolle. Diktene er introspektive og meditative, og ordene tilhører poeten.¹⁵⁴ Denne tanken er vesentlig både for poetene og teoretikerne, som gjerne er de samme personene. En enda sterkere oppfatning av subjektet finnes hos de tidlige modernistene. Lyriske tekster ble i førmoderne tid forstått først og fremst som forfatterens bekjennelser, og denne tendensen har også blitt overført til den modernistiske lyrikken, uansett formvariasjoner og motivvalg. Lyrikkens tema blir vendt inn mot subjektet, til den private sfæren, og poeten forsøker å framkalle det universelle gjennom det individuelle. Nye tanker og tankeganger i hermeneutikken kommer denne gangen fra den tyske siden. I stedet for å identifisere fortelleren med dikteren innførte den tyske kritikeren Margarete Susman betegnelsen «das lyrische Ich» i boka *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* i 1910. Hun brukte dette begrepet for å skille diktsubjektet fra diktets opphavsmann eller -kvinne, og innledet med dette en langvarig tradisjon særlig i den tyskspråklige litteraturvitenskapen. Gjennom verkene til Emil Staiger og Wolfgang Kayser har dette begrepet også preget mange andre europeiske skoler – etablert i både norske og tsjekkiske akademiske miljøer. Siden dette fenomenet er så lite utbredt i engelsk språk, er det nesten umulig å finne en detaljert drøfting av det på et internasjonalt nivå, hvor den engelskspråklige lyrikkteorien er dominerende.

Til tross for at den engelskspråklige litteraturvitenskapen ikke har vektlagt det lyriske jeget på lik linje med den tyskspråklige, finnes det noen forsøk på å sette ord på den talende og fornemmende instansen i lyrikken. De kom på tidlig 1900-tall med

¹⁵⁴ Brewster, *Lyric*, 30. Brewster siterer videre John Ruskin, som hevder at «lyric poetry is the expression by the poet of his own feeling».

nykritiske tekster. Nykritikken, som særlig markerte seg i engelskspråklig akademia mellom 1920 og 1960, la vekt på verkets autonomi, og som følge av dette etablerte den en slags fortellerstemme, *persona*, i diktene som var helt uavhengig av poeten. W.K. Wimsatt og Cleanth Brooks definerte strategien sin på følgende måte: «Once we have dissociated the speaker of the lyric from the personality of the poet, even the tiniest lyric reveals itself as a drama.»¹⁵⁵ For nykritikkens tolkningsform, nærlesning, ble plott og figurer egentlig lite viktige elementer, og nykritikerne la heller vekt på ord, uttrykk og språklige bilder. Subjektet var utelukkende en abstrakt litterær entitet som oppsto i metaforisk sammenheng. Slik ble lyrikken tolket som et sett av fiktive ytringer av en fiktiv *persona* som skapte en mimetisk utforming av en «fiktiv» verden. Men det er også viktig å påpeke at *persona*, som er det en talende stemme har, er en mer dramatiserende funksjon enn det lyriske jeget. *Persona* sier noe om hva diktet intenderer å si, og ikke om hva forfatteren vil si. Det er et retorisk konstrukt hvis framføring av diktets ord kan minne om en monolog i et teaterstykke.

Den nykritiske tolkningen ble også etter hvert ansett som skjematisk og utdatert.¹⁵⁶ *Persona* har visket ut forfatteren til fordel for diktstemmen (eller den implisitte forfatteren),¹⁵⁷ men litteraturteorien gikk enda videre i sine forsøk på å avskjære den lyriske taleren fra forfatteren. Forfatterkonstruktet har blitt helt oppløst av strukturalistene og poststrukturalistene, og rollen til *persona* er forminsket til en stemme, «speaker» eller «voice». I ytterste konsekvens har selve jeg-instansen, *persona*, blitt dekonstruert og gjort om til en tropisk språkutforming. For eksempel forklarer Janss og Refsum det poststrukturalistiske perspektivet, hvor det lyriske jeget framstår som en retorisk enhet på følgende vis: «Poenget er at dette jeget ikke kan opptre noe annet sted enn nettopp i språket, det har ingen eksistens utenfor denne aktuelle konteksten.»¹⁵⁸ I nåtidig engelskspråklig litteraturforskning går interessen mest på lyrikkens funksjon som en sjanger som blir opplest, og fokuset på det performative påvirker også synet på jeget som et allegorisk og apostrofisk uttrykk og en henvendelse til leseren.

Begrepet «*persona*» er uansett brukt i flere teoretiske arbeider om lyrikken. Særlig forfattere som prøver å finne et krysningspunkt mellom lyrikken og narrativiteten, drar nytte av dette begrepet, som muliggjør en mer fiktiv forankring for

¹⁵⁵ Referert i Culler, *Theory of the Lyric*, 109.

¹⁵⁶ Som antydnet i antologien Chaviva Hošek og Patricia A. Parker, *Lyric Poetry: Beyond New Criticism* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1992). Samtidig er ingen trend absolutt, og dette er i tillegg påvirket av ulike nasjonale eller språkspesifikke tradisjoner.

¹⁵⁷ Se Booth, *The rhetoric of fiction*.

¹⁵⁸ Janss og Refsum, *Lyrikkens liv: innføring i diktlesning*, 134.

subjektet. Peter Hühn påstår for eksempel at «one can equally consider the role of speaker in the poem as a form of self-staging and self-fashioning, thus as constructed, invented, and fictional».¹⁵⁹ Men Hühn innrømmer samtidig at forholdet mellom fiksjonalitet og fakta i lyrikk er ambivalent, og at det fremdeles finnes en mulighet for en biografisk lesning av dikt, men han oppfordrer til å se på de kontradiktoriske punktene i diktene som kan føre til en mer fiktiv tolkning.

Siden denne avhandlingen skal omhandle forfatterskapet til en norsk dikter, vil jeg nå belyse bruk av det lyriske jeget i den norske lyrikkforskningen. Som sagt er «det lyriske jeg» et begrep som har fått en etablert posisjon i den norske litteraturvitenskapen. Begrepet ble innført i boka *Lyriske strukturer* fra 1968, og siden da har det dannet en del av den norske vitenskapelige kanon. Grunnen til det er sannsynligvis Kittang og Aarseths forankring i nykritikken, som har gjennomsyret hele deres arbeid og gjennom dem har blitt utbredt i faget. Kittang og Aarseths motivasjon bak vektleggingen av det lyriske jeg som nær sagt den sentrale forutsetning for lyrikken henger nok sammen med deres egen autonomiestetiske holdning. Autonomiestetikken frigjør lyriske tekster fra det tyngende og styrende biografirepet. Derfor sier de at det i lyrisk diktning må forutsettes «et enkelt talende subjekt» istedenfor en talende forfatterpersonlighet. Det norske lyriske jeget virker da nærmest som en slags teoretisk krysning, en hybridbetegnelse som er bygget på minst to ulike tradisjoner – den tyske (hvor betegnelsen er tatt fra) og den amerikanske (som er en blanding av autonomi-estetiske tolkninger).

I det lyriske jeget manifesterer seg et av grunnprinsippene i lyrikkens språk seg: «[D]en særegne nærhet som det er mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt».¹⁶⁰ Takket være det lyriske jeget får vi presentert alle opplevelsene fra et bestemt synspunkt, og vi kan fornemme dem gjennom et unikt perspektiv. Kittang og Aarseth sier videre:

Det lyriske jeg er overalt i stede i det poetiske språket. Men det trenger ikke stå fram klart og utvetydig som 1. person entall. Ofte kan det eksistere i form av et *du* eller et *vi*, og like så ofte er det bare implisert i teksten. I slike tilfeller vil den

¹⁵⁹ Peter Hühn, «The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry,» *Narrative* 22, no. 2 (2014): 159.

¹⁶⁰ Ved bruk av dette begrepet refererer de til Wolfgang Kayzers „Det sprachlige Kunstwerk“. Kittang og Aarseth, *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse*, 33.

holdningen som kommer til uttrykk i diktet kunne gi oss en fornemmelse av en dikterisk bevissthet bak ordene. Vi kan si at holdningen forutsetter et lyrisk jeg.¹⁶¹

På dette punktet er det også viktig å påpeke at det lyriske jeget også kan være implisert, som en inaktiv deltaker og tilskuer i dikt, men det er tross alt tilstedeværende. Kittang og Aarseths lyriske jeg er derimot ulikt et episk jeg – som oppstår i slike situasjoner hvor det ikke finnes enhet mellom den talende og det talte. De påpeker også en spesiell egenskap ved det lyriske jeget, nemlig dets forhold til leseren eller tilhøreren. Det hører verken til forfatteren eller leseren. Den ekte forfatteren er erstattet av den skapende bevisstheten (ofte omtalt som den impliserte forfatteren), og slik løsriveres den fra dikterens egen holdning. Men leseren er noe annet – leserens rolle henger sammen med diktets umiddelbarhet, som forårsaker at «leseren ikke blir stående på avstand, i en slags selvbevisst urokkelighet. Den mottakelige leseren lar seg rive med og tilegner seg umiddelbart diktets tone eller holdning».¹⁶² Leserens ser på seg selv med det lyriske jeg og «i opplevelsesøyeblikket [oppstår et] sammenfall mellom dikterens og diktets jeg».¹⁶³ Denne grenseoverskridende leseopplevelsen er egentlig et avgjørende kriterium for klassifiseringen av et dikt som lyrisk, ifølge Kittang og Aarseth. Det som de angir, er faktisk leserens første steg i prosessen med å leve seg inn i et dikt og deretter til en fiktiv verden.

I innledningen til essaysamlingen *Lyrikk og lyrikklesning: Rapporter* fra 1998 problematiserer Ole Karlsen Kittang og Aarseths etablering av det lyriske jeget. Han påpeker at det lyriske jegets status kan være forskjellig i forhold til hvert enkelt dikt og forfatterskap; det kan stå for både «biografisk person», «i nykritisk forstand den dikteriske bevissthet», og «'jeg' som selve språkets metafor».¹⁶⁴ Men det er viktig å lese Karlsen kritisk og se at hans teori i stor grad er basert på Jonathan Culler. Også slutningene han drar, korresponderer for det meste med Paul de Mans syn på lyrikken som noe som underminerer og fører til betydningsgap. Eirik Vassenden, som også har bidratt til samlingen, gir et mer forklarende bilde av jeg-instansen med sin analyse av Kristofer Uppdals dikt «Isberget». I essayet framfører han tre forskjellige diktlesninger, og gjennom hver av dem demonstrerer han enda flere divergerende tolkninger – gjennom en mer biografisk lesning, en lesning med fokus på den antropomorforiserte jeg-

¹⁶¹ Kittang og Aarseth, *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse*, 34–35.

¹⁶² *Ibid.*, 35.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Ole Karlsen, *Lyrikk og lyrikklesninger: rapporter*, vol. nr 116, (Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl., 1998), 15.

stemmen, en mer moralfilosofisk tolkning og til sist en beretning om tolkning av dikttolkningen som fenomen. Jeg skal ikke gå nærmere inn på hans synspunkter her, bortsett fra den delen hvor Vassenden reflekterer over jegets stilling i dikt med en trolig ikke-menneskelig forteller. Han stiller seg spørsmål angående en antropomorfering av jeget og vår forventning om at den talende instansen i diktet blir menneskelig.

Jeg'et er det som stadig forandrer posisjon og fremtoning, det som endres, men også det som stadig belyses: den lyriske diktingen graviterer stadig tilbake til jeg'et, jeg-lyrikk kalles ofte 'sentrallyrikk'. Dersom dikt-jeg'et skal være noe mer eller noe annet enn et menneske-jeg, må lesningen søke å kartlegge dette 'andre'. For en menneskelig leser er dette problematisk: Hva kan være noe annet enn, hva kan overskride mennesket? Svaret er opplagt og lettvent, og derfor uhyre komplisert: *Språket* overskrider mennesket.¹⁶⁵

Hos Vassenden er altså det lyriske jeget plassert utelukkende i språket, og leseren inngår en «pakt» med teksten for å overholde dets framtrede posisjon i tolkningen. Hans lesning er svært språkforankret og ser på jeget gjennom den poststrukturalistiske optikken. Å se en fortelling bak diktet synes han er en enkel løsning, en løsning som først og fremst oppretter en temporal avstand mellom det talende og det talte, altså noe som etter hans mening motsetter seg lyrikklogikken.

I den siste lesningen sin foretar Vassenden en metapoetisk perspektivering med vekt på dikting og lesning som to gjennomgående aktiviteter. Han ser på det ytrende jeg, dets tiltalekraft og indre «flerstemmighet». Her er jegets «tropologi» ferdiggjort og absoluttert. Gjennom diktets og dermed jegets vending mot leseren (forkledd som naturen i Uppdals dikt) ser Vassenden på apostrofen som «en figur for lesning, en figur som aksepterer og gir liv til leseren, apostrofen er *lesningens prosopopeia*».¹⁶⁶ Det lyriske jeget forstår han både «metaforisk, metonymisk og synekdochisk» – ikke som et enkelt subjekt, men som en trope, det er «et *figurlig* pronomer». Ved å ha valgt et så jeg-fokusert dikt som «Isberget» får han mulighet til å tolke et mangesidig og altopplukende jeg-pronomer og dets veldige meninger. I ytterste konsekvens betrakter han lesningen som en «overskridelse» av det lyriske jeget. Han påpeker at det er

¹⁶⁵ Eirik Vassenden, «Eksempel til belysning av diktlesningens praksis. Om Kristofer Uppdals "Isberget",» i *Lyrikk og lyriklesninger: rapporter*, red. Ole Karlsen (Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl., 1998), 150–151.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 168.

vanskelig å nærme seg det lyriske jeget fordi det gir oss innsikt i diktet, det er utgangspunktet for lesning. Vi lesere må på en måte gå ut av jeget for virkelig å kunne betrakte diktet. «Dikt-jeg'et er hendelse: diktning, dikt og lesning»,¹⁶⁷ påstår han til slutt. Selv om han ikke utvikler denne tanken videre, berører han på dette punktet en mer fenomenologisk oppfatning av jeget som en kjerne til forandring og som en selvstendig ontologisk størrelse.¹⁶⁸

Vassendens analyse av «Isberget» er kanskje den mest grundige norske studien om det lyriske subjektet så langt. Selv om hans syn på jeg-instansen er grunnleggende de Mansk, nærmer han seg i flere punkter mer generelle spørsmål om diktsubjektet og dets rolle i diktet.¹⁶⁹ Det kan være vår innfallsvinkel og samtidig samtalepartner – avhengig av hvilken lese måte vi velger. Jeget kan faktisk føre til minst to forskjellige og motstridende tolkninger: Det er på den ene siden kun en språkfunksjon som nettopp derfor befinner seg i språket, eller på den andre siden en instans hvis eksistens også impliserer at det finnes en imaginær (oppdiktet, fiktiv) verden det hører til. Etter min mening er det helt umulig å se på jeget uten å beregne begge vinklingene og utforske begge tolkningene, skjønt ikke i like stor grad. Jeget er språklig utformet og forankret, men det hjelper oss samtidig med å konstruere en fiktiv omverden som det relaterer seg til.

Uansett valg av tilnæringsmåte har samtidens norske litteraturvitenskap ikke svekket eller fjernet jeg-begrepet, og det er fremdeles kanonisk og pregende for lyrikklesninger. Det kommer ikke an på om det er språkskapt eller fiktivt, begge lesningene respekterer det talende subjektet som lyrikk-konstituerende. I denne avhandlingen er det først og fremst begrepet «det lyriske jeget», eventuelt «det lyriske subjekt», som blir brukt. Den norskspråklige tradisjonen bruker konsekvent jeg-betegnelsen som jeg skal følge, med mindre et annet veldig spesifikt begrep er brukt hos enkelte teoretikere. Når jeg drøfter subjektdannelsen, mener jeg ikke bare måten subjektet er utformet og skapt på i tekstens språk (uttrykk og metaforer), men også måten omgivelsene og deres forhold til den fiktive verden er framstilt på. Jeget er både definerende for og definert av den fiktive verdenen det tilhører. Språket er et medium for det lyriske jeget i den fiksjonskonstituerende tradisjonen. Det lyriske språket med alle sine nyanser kan forstås som byggestein for den fiktive verdenen og for vår

¹⁶⁷ Eirik Vassenden, «Eksempel til belysning av diktlesningens praksis. Om Kristofer Uppdals "Isberget",» 174.

¹⁶⁸ Å gå ut fra jeget – eller utenfor jeget – blir også en av premissene for defineringen av to ulike fiktive verdener i lyrikklesningen i *Lyrikkens fiktive verdener*, som jeg skal vie siste del av dette kapitlet til.

¹⁶⁹ I denne studien forholder Vassenden seg særlig til to av de Mans tekster: *Allegories of reading* (1979) og *The Rhetoric of Romanticism* (1984).

forståelse av fiktive handlinger, og forskjellige entiteter blir alltid forankret i det språket de beskrives med. I sin ytterste konsekvens kan også språkformasjoner, rim, ordlek, ironi og andre indre språklige eller ytre formelle tegn ha betydning for konstruering og identifisering av det fiktive planet – og dette er noe som både narrative lesninger av lyrikken og teorier om fiktive verdener i lyrikken kan anskueliggjøre.

1.3.3 Retoriske og dekonstruksjonistiske lesninger av lyrikken

På begynnelsen av kapitlet søkte jeg å besvare spørsmålet om lyrikken som en poetisk sjanger og fant det mest passende svaret i Fowlers og Wolfs løsere lyrikk-kriterier. Den lyriske modusen er ifølge dem hovedsakelig preget av ytringen i første person, og denne kan forekomme i forskjellige sjangrer, selv om den først og fremst karakteriserer lyrikken. Diktets impliserte jeg-instans må ikke nødvendigvis være en menneskelig, antropologisk stemme, men det forventes et subjekt som forminsker distansen mellom utsagnet og leseren.¹⁷⁰ Denne distansen kommer også til uttrykk i forholdet mellom dikt, historie og virkelighet, selv om spørsmålet om lyrikkens fiksjonalitet (og faktualitet) konvensjonelt har blitt oversett og ikke viet oppmerksomhet. Som Peter Hühn skriver, framstår dette spørsmålet som nesten upassende å stille. Samtidig peker han på at vi ubevisst likevel har en tendens til å finne noe fiktivt eller faktisk i diktene:

Applying the terms fictionality and factuality to lyric poetry is uncommon and usually considered inappropriate and irrelevant. But implicitly most poetological concepts by poets, critics, or theorists do in fact contain statements that opt either for the fictional or the factual status of poems, without using these terms.¹⁷¹

Werner Wolf påstår tvert imot veldig klart og uten forbehold at lyrikken er en fiktiv sjanger, noe som bare anskueliggjør hvor grunnleggende motstridende våre oppfatninger kan være. Når Erling Aadland framlegger en «minstedefinisjon» av lyrikken, framhever han nettopp lyrikkens annerledeshet og nevner ikke engang det lyriske subjektet: «Lyrikk er diktekunst hvor verset er et estetisk særtrekk, og hvor verken narrative eller dramatiske aspekter overordnes det lyriske språkets utfoldelse

¹⁷⁰ Janss og Refsum, *Lyrikkens liv: innføring i diktlesning*, 25–26.

¹⁷¹ Hühn, «The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry,» 155.

gjennom vers, eller gjennom syntaktiske og typografiske midler som erstatter verset.»¹⁷² Her bygger han sitt syn på Georg Johannesens definisjon av lyrikken som en litteraturform med «ujevn høyremarg». Aadland anser den estetiske faktoren som mest pregende – i lyrikken er det versutforming, mens epikken er mest preget av narrasjon og dramaet av konflikt. Hans forståelse av lyrikken er da framfor alt basert på dens formelle utforming. Også andre litteraturforskere tenderer til å innskrenke og nedtone lyrikkens narrative dimensjon, særlig for å skille den fra de andre, mer narrative sjangrene.

Vi kan regne med to hovedstrømninger som har markert seg i litteraturteorien. Fra Hegel av har vi hatt en retorisk orientert tradisjon som avskjærer lyrikken fra den øvrige konteksten og i stedet ser på den momentane språksituasjonen. Her plasserer både Käte Hamburger og Jonathan Culler seg, mens nykritikken brakte med seg et synspunkt hvor en fiktiv fortellerstemme var tatt i betraktning. En nykritisk tolkning prioriterte enkeltordenes betydning framfor dikterens intensjon, og denne dominerte engelskspråklig litteraturteori lenge, men ble svekket på slutten av 1970-tallet, da en ny bølge med tekstuelle tolkninger kom. Som jeg har påvist i forrige del, har begge retningene også satt sine spor på den norske litteraturvitenskapen og lyrikktradisjonen.

Selv om begrepet «poesi» har blitt vanligere enn «lyrikk» i den engelskspråklige konteksten i andre halvdel av 1900-tallet, har Jonathan Culler nylig kommet tilbake med «lyrisk diktning» og gjort rede for lyrikkens historie og lesning i boka *Theory of the Lyric*.¹⁷³ Hans definisjon av et lyrisk dikt er mye strammere enn den norske, og han foreslår følgende definisjon av begrepet: Som lyrikk forstår han et kort, non-narrativt, helst rytmisk og oftest strofisk dikt preget av en slags «aural dimension». I hans forståelse er den nykritiske modellen erstattet av den dekonstruktivistiske nyretorikken, hvor troper og figurer var hovedmekanismer i tolkningen av dikt. Han bygger i stor grad på Paul de Mans lesning av dikt og kombinerer flere poststrukturalistiske teorier. For å få et bedre grep om hans sene lyrikkteori, er det lurt å se på hans tidlige synspunkter, som er fint oppsummert i artikkelen «Changes in the Study of Lyric» fra 1985.¹⁷⁴ Der etablerer han sin egen kritikk basert på en veksling mellom to typer elementer: apostrofer (lyriske tiltaler til en fraværende, død eller lyttende) og narrativer. Han

¹⁷² Erling Aadland, «Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport.», i *Lyrikk og lyrikklesninger: rapporter*, red. Ole Karlsen (Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl., 1998), 35.

¹⁷³ Culler, *Theory of the Lyric*.

¹⁷⁴ «Changes in the Study of the Lyric», i *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, red. Chaviva Hošek og Patricia A. Parker (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1992).

omtaler dette videre som henholdsvis diktenes performativitet og fiksjonalitet.¹⁷⁵ Han presenterer ganske sterke motargumenter mot en fokusering på lyrikkens narrativitet og fiksjonalitet, og tvert imot framhever han det retoriske og apostrofiske. I artikkelen «Poetics, Fictionality, and the Lyric» sammenfatter han sine synspunkter om fiksjon i lyrikk i følgende sitat: «The frame of fictionality distracts us from concentration on the poem as ritualistic discourse, a phonological and figurative patterning, made to be repeated as a claim about our world.»¹⁷⁶ Lyrikken kan da godt ha en fiktiv dimensjon, men han ser ingen gevinst i å fokusere på akkurat den. Etter hans syn svekker også det fiktive lyrikkens framtrepende ritualistiske karakter.

Culler er en av de mest siterte og innflytelsesrike teoretikerne på lyrikken som sjanger. Enten er han sitert som autoritet, eller brukt som kontrast; uansett er hans bidrag til lyrikkteorien udiskutabelt. Han er også nevnt som en tydelig motpol til mulige-verdener-teorier og forsøk på å fiksjonalisere lyrikken.¹⁷⁷ Samtidig viser noen av hans motargumenter mot fiksjonen hvordan man kan beskrive og innlemme det fiktive i lyrikken. Å unngå hans argumentasjon ville bety å anlegge et veldig ensidig syn på lyrikken – og dessuten gjøre min egen posisjonering nærmest umulig. Dette ville særlig vært påfallende ved drøftinger av enkelte teoretikers verk fordi de ofte velger som sin innfallsvinkel å avgrense seg mot Cullers dominerende post-dekonstruksjonistiske lesning. Han sammenfatter poststrukturalistiske tendenser med litt mer eksperimentelle fiksjonalitetsteorier, noe som er en spennende blanding (eller «antiblanding») i forhold til min egen holdning til lyrikken. Kort sagt: Det Culler forsøker å nedtone, vil jeg aksentuere – og omvendt. Derfor vil jeg også vie litt mer plass i teksten til hans dikotomi om en retorisk og en performativ lesning. Innblikk i Cullers forfatterskap kan også fremme den «vanlige» lyriske tenkningen og få fram lyrikkens eksklusive egenskaper.

Spørsmålet er også hva Culler mener er lyrikk. Særlig i sine tidlige tekster leverer han en definisjon av lyrikken som er nokså mye trangere enn Wolfs, og han presenterer samtidig en klar dekonstruksjonistisk forankring. Når han snakker om sjangeren, er han snarere tilhenger av de Mans «ikke-sjanger» enn noen klar sjangermessig

¹⁷⁵ Vassendens lesning av «Isberget» går ut fra lignende premisser, og som vi kan se, framhever også han apostrofens stilling i tolkningen. En utdypende drøfting av apostrofe gjør Culler i kapitlet «Lyric Address», Culler, *Theory of the Lyric*, 186–243.

¹⁷⁶ Jonathan Culler, «Poetics, Fictionality, and the Lyric», *Dibur Literary Journal* Spring 2016, no. 2 (2016), <https://arcade.stanford.edu/dibur/poetics-fictionality-and-lyric-0>.

¹⁷⁷ Se senere drøfting av Červenka i kap. 1.4.6, og Červenka, «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» 241.

avgrensning.¹⁷⁸ Istedenfor sjangerbegrepet bruker Culler betegnelsen «lesemodus».¹⁷⁹ Mer enn det etablerte «persona»-begrepet favoriserer han det ikke-personlige fenomenet «voicing», hvor «speaker», subjektet, er erstattet av en stemme.¹⁸⁰ Vektleggingen av den fysiske opplevelsen av dikt som oppleste tekster peker mot Cullers generelle forestilling om den lyriske tradisjonen som retorisk. Han støtter oppfatningen av «jeget» som en lingvistisk funksjon, og denne påstanden kommer til å spille en udiskutabel rolle i hele den lyriske teorien til Culler. For eksempel skriver han i en artikkel fra 2017 at «lyrics are poems made to be uttered by readers, who may come ritualistically to occupy the place of the lyric I».¹⁸¹ Allerede i sine tidlige tekster har Culler slått fast at han ser apostrofe og prosopopeia som hovedkreftene bak lyriske tekster. Han har også beskrevet en ny tendens i lyrikklesning:

The five changes in the study of the lyric I have described – attention to babble and doodle, exploration of intertextuality, interest in voice as figure, a new understanding of self-reflexivity, and the deconstruction of the hierarchical opposition of symbol and allegory – are not theories and methods of a school [...], but they do help to define a new discursive space for criticism of the lyric [...].¹⁸²

Hans egen teori kommer derimot mer til syne i *Theory of the Lyric* fra 2017. Der oppsummerer han både sine gamle påstander og gir til kjenne en liten oppdatering og endring av den teoretiske begrunnelsen når han appliserer ideer fra Roland Greene. Han finner også andre, eldre kilder for en retorisk lesning av lyrikken. I de tidlige tekstene er det særlig ulike former for poststrukturalisme som opptar ham, men senere i sitt forfatterskap refererer Culler ofte til ulike antinarrative tendenser i lyrikken. La oss se på hans argumentasjon mot fiksjon i lyrikken.

I sin analyse følger Culler Hegels påstand om lyrikkens subjektivitet og ekspressivitet, spirituelle imaginasjon og kontemplasjon.¹⁸³ Lyrikken er reflekterende

¹⁷⁸ I hans sene tekster er de Man ikke lenger så framtreddende, selv om han fremdeles virker stimulerende. Culler, *Theory of the Lyric*, 78.

¹⁷⁹ Ibid., 83–84.

¹⁸⁰ Dette gjør han særlig i sammenheng med framheving av den de Manske retoriske lesningen. Ibid., 50 og 86.

¹⁸¹ Jonathan Culler, «Lyric Words, not Worlds,» *Journal of Literary Theory* 11, no. 1 (2017): 35.

¹⁸² Culler, «Changes in the Study of the Lyric,» 54.

¹⁸³ Selv om Hegel snakker om «poesi», erstatter Culler ordet med «lyrikk». Spørsmålet er i hvilken grad det endrer på betydningen. Culler, *Theory of the Lyric*, 93.

og rørende. Den hegelianske teorien stiller veldig klare krav til lyrikken, og gjennom subjektivering skiller den seg fra episke tekster. Hegels teori oppsummerer Culler med følgende ord: «What is essential in this theory is not that the formulations of a lyric reflect the particular experience of an individual but that they be attributed to a subject, which brings them together.»¹⁸⁴ I hans tolkning av Hegel er lyrikkens enhetsprinsipp framhevet på bekostning av subjektivering, det vil si at det talende subjektet ikke snakker for en individuell erfaring. Culler er dermed imot etableringen av et fiktivt diktsubjekt som kunne minne om en romanskikkelse. Han mener at lyrikken er skrevet for å bli gjentatt («lyrics are made for repetition»), nekter å personifisere et lyrisk jeg og argumenterer for å gi stemmen tilbake til poeten.¹⁸⁵

Videre trekker han fram Käte Hamburger og hennes diskusjon om den lyriske sjangeren i *Die Logik der Dichtung*. Käte Hamburger utgjør sammen med Hegel grunnsteiner i Cullers lyrikkmodell. Hamburger er betraktet som en ledende figur innenfor sjangerinndeling og -omvurdering i det tyskspråklige miljøet, selv om hun ikke helt har blitt anerkjent i det engelskspråklige. Derfor er Cullers referanse til hennes teoretiske arbeid ganske overraskende i seg selv. Caroline Domenghino påpeker at Hamburgers narrative teori og fenomenologi hovedsakelig er opptatt av bevissthetsspørsmål.¹⁸⁶ Hennes inndeling og reformulering av sjangrene er basert på utsagnets mimetiske kvaliteter, som etter hennes mening definerer fiksjon. Med sin framheving av mimetiske kvaliteter inngår hun i den aristoteliske tradisjonen sammen med Hegel. Hun skiller videre mellom fiktiv narrasjon (her hører også drama til, men ikke epikk med jeg-forteller) og lyrisk poesi (pluss narrativer med jeg-forteller; dette betrakter hun som selvbiografiske sjangrer). Det er også viktig å få med at fiksjonalitet ifølge Hamburger både markerer seg i språkets grammatiske side (ved bruk av preteritum) og i dets epistemologi (handlingen er sett fra tredjesidens synsvinkel). Lyrikken er da primært forstått som anti-mimetisk og ikke-fiktiv og for det meste selvbiografisk.

La oss nå se på Cullers argumentasjon i lesningen av Hamburger. Hamburger skiller mellom ulike typer litterære ytringer: «mimesis of enunciation», typisk for den narrative teksten, og «real enunciation», som er forbeholdt lyrikk. Culler støtter hennes påstand om at «lyric is not fictional utterance but the real utterance of a subject of

¹⁸⁴ Culler, *Theory of the Lyric*, 95.

¹⁸⁵ Ibid., 120–21.

¹⁸⁶ Caroline Domenghino, «Käte Hamburger's Logik der Dichtung in Contemporary Narrative Theory,» *Monatshefte* 100, no. 1 (2008).

enunciation» eller «real-world utterance».¹⁸⁷ Både Hamburger og Culler framhever det erfaringsbaserte aspektet ved lyrikken, som er nærmere selvbiografiske tekster enn fiksjon. I likhet med Hamburger hevder han at lyrikken verken er mimetisk eller fiktiv, men at den er mer «reell» enn narrative tekster.¹⁸⁸ Jeg må her gjengi Hamburgers synspunkt, som begrenser lyrikken til en avklippet retorisk tale som er fratatt sin kontekstuelle eksistens:

The lyric statement [...] is a reality statement even though this statement has no function in a context of reality [...] the statement is loosed from a real context and recoiled into itself, i.e. into the subject pole. [...] We experience the lyric statement as a reality statement, the statement of a genuine statement subject, which can be referred to nothing but the subject itself.¹⁸⁹

Ifølge Hamburger opplever vi lyriske ytringer som uttrykk for verken fiksjon eller illusjon, men vi gjenkjenner snarere vår egen verdenserfaring gjennom teksten. Samtidig utelukker hun en automatisk forening av jeget med dikteren. Det talende subjektet er både kilden til og plasseringen av lyrikkens mening, og jegets utsagn er gjennomgående usammenlignbare med både fiksjon og forfatterens egne meninger; de virker mer generelle og overordnede. Jegets subjektive virkelighet er ellers «indeterminate», uavhengig i forhold til dikterens omverden. Slik som det er presentert hos Hamburger, er det snarere vår opplevelse som lesere enn forfatterens egen opplevelse lyrikken handler om. Lyriske tekster forstår hun som viktige formidlere av fiktive påstander, men ikke som fiktive enheter i seg selv.¹⁹⁰

En slik trang avgrensning av den lyriske sjangeren reiser et grunnleggende spørsmål: Hvor mye av lyrikkens mening går da tapt hvis vi presiserer den lyriske sjangeren som ikke-fiktiv? Også Culler har etter hvert forlatt et så ensidig syn på lyrikken. Denne definisjonen er begrensende og nesten tolkningshindrende. Dessuten prøver Culler å motsi teorien om at lyrikk skulle være fiktiv imitasjon av vår tale («ordinary speech») ved å påpeke språkets poetisitet.¹⁹¹ Lyrikk bør heller ikke leses som korte dramatiske monologer som igjen bare gjenskaper en forestilling om en fiktiv,

¹⁸⁷ Culler, *Theory of the Lyric*, 108 og 127.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 105.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 106.

¹⁹⁰ Culler kommer stadig tilbake til denne forskjellen mellom en fiktiv påstand og forfatterens påstand. Se Culler, «Lyric Words, not Worlds,» 33–34.

¹⁹¹ Culler, *Theory of the Lyric*, 110.

snakkende dramaskikkelse. Isteden foreslår han å peke på lyrikkens performative kraft og veksling mellom rytme og repetisjon. Culler finner videre støtte i teorien om performativitet og fikktivitet i lyrikken som to friksjonselementer, hvorav det andre bare er en utfylling av det første. Ifølge Culler er lyrikken primært en ikke-fiktiv sjanger, og selv om noen fiktive innslag kan finnes og er dynamikkskapende, framhever han lyrikkens funksjon som et «ritual that seeks to make something happen».¹⁹²

Selv om Culler stiller seg kritisk til en fiktiv lesning av lyrikken, bygger han teorien sin på Roland Greenes bok om «post-petrarchisme». I denne boka presenterer Greene sin egen modell av en såkalt *lyrisk fiksjon*. Under denne betegnelsen presenterer han lyrikkens egenskaper, som danner det temporale og romlige planet som har blitt markert i diktning siden Petrarca. Greene forstår petrarchisme som en metode eller snarere en skrivemåte som europeiske poeter har benyttet seg av siden Francesco Petrarca innførte denne formen for skriving i strofer. Etter hans mening er dette en levende tradisjon av «vernacular sequence» i europeisk diktning som kjennetegnes av et mer eller mindre stabilt sett av prinsipper. Han trekker særlig fram lyrikkens representative kraft og sekvensinndeling, noe som muliggjør en dialektisk lesning av lyriske tekster. La oss se på hvordan Greene selv definerer sitt begrepsapparat:

My ruling premise is that lyric discourse is defined by the dialectical play of ritual and fictional phenomena, or correlative modes of apprehension that are nearly always available in every lyric, though particular specimens, collections, and schools may try to protect one at the expense of the other.¹⁹³

Under den rituelle dimensjonen forstår han ikke-kontekstuelle språklige tegn som rim og rytme, men også diktenes symbolikk og andre mønstre som gjør seg gjeldende ved resitasjon og opplesning. Disse forankrer diktet i nåtiden, i den rituelle utformingen av leseakten, og er preget av repetisjon og sterk subjektivitet i framføringen. Også Emma Helene Heggdal understreker at for Greene er lyrikklesning nærmest et slags sekulært ritual.¹⁹⁴ Men sammen med dette performative aspektet blir lyriske dikt også fiktive, selv om Greenes definisjon av fiksjon er nokså uvanlig: «By fiction I mean the poem's other identity for apprehension, not as potentially immediate but as represented

¹⁹² Culler, *Theory of the Lyric*, 125.

¹⁹³ Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. 5.

¹⁹⁴ Emma Helene Heggdal, «Apostrofe – fra fiksjon til ritual,» *Nordisk poesi* 3, no. 02 (2018): 113.

speech.»¹⁹⁵ Fiksjon er da forstått som en sum av fiktive talehandlinger som befinner seg i diktene – som fortelling, henvisning eller andre språklige uttrykk. Mens den rituelle dimensjonen er basert på en verdenserfaring som lesere kan kjenne og identifisere seg med, presenterer den fiktive dimensjonen en alternativ verden, en slags tenkt bakgrunn hvor alt dette utspiller seg. Meningen skapes da i vekslingen mellom det fiktive og det rituelle i lyriske sekvenser.

Cullers lesning av lyrikken i lys av Greenes teori om post-petrarchisme er grunnleggende ritualistisk, idet han framhever lesningens framførelse og nedtoner den fiktive kraften som er innvevd i diktene. Det narrative i lyrikken er etter hans mening bare et delproblem, og selv om vi ser på måten de narrative strukturene er inkorporert i lyrikken på, er disse strukturene ikke avgjørende. Men hans performativitetsteori viser også til en annen retning. Han mener altså at lyrikkens performative side er helt enestående og kjennetegnes av andre ting enn den konvensjonelle performativiteten kjent fra litterær fiksjon. Han skriver:

The basic performativity of the lyric is different, and so a second case: not the creation of a fictional world but the simple event of establishing itself, constituting itself as lyric. At this level - [...] the performativity of individual elements of the poem consists in their contribution on the overall effect of the poem.¹⁹⁶

Den lyriske performativiteten har flere særtrekk som Culler trekker fram: Den konstituerer dikt, den får til det den beskriver, den fungerer i verden, blir gjentatt og memorert, den er en hendelse i seg selv. Og som han skriver til slutt, skulle det å bli en klisje være enhver dikters mål. Alle disse spesifikasjonene baserer seg nettopp på diktens ritualistiske dimensjon. Ian Balfour kaller Cullers posisjon for «lyric as event», altså en definering av lyrikken som present, og mer sosialt forankret.¹⁹⁷

Dessuten omhandler Cullers teori også subjektet og subjektdannelsen i lyrikken. Jegets posisjonering, som kun finnes i ytringens selvrefererende eksistens, danner utgangspunkt for Cullers videre argumentasjon. Selv om han er fundamentalt imot å

¹⁹⁵ Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. 10.

¹⁹⁶ Culler, *Theory of the Lyric*, 131.

¹⁹⁷ «Culler argues generally against the mimetic model of lyric and in favour of the paradigm of the lyric as event, a present event that nonetheless does not exclude telling truths (one function of lyric), much less cutting itself off from society, of which it is sometimes accused.» I Ian Balfour, «Take the Theory and Run: On Culler's Theory of the Lyric and Its Readers,» *Diacritics* 45, no. 4 (2017): 119.

snakke om et fiktivt forteller- eller diktsubjekt i lyrikksammenheng, innrømmer han at noen fiktive elementer er til stede i lyrisk diktning. Men han identifiserer dem på mimetiske premisser (som fiktiv imitasjon).¹⁹⁸ Det lyriske subjektets stilling, som for så vidt har blitt presentert som en av hovedkjennetegnene for lyrikken, blir betydelig svekket av diktenes repetitive og framførende kraft. Det er verken det fiktive subjektets eller poetens stemme, som snakker fra diktene, men leserens framføring av diktet som er viktigst («the reader voices the poem and the poem itself is the event»). Slik jeg tolker Culler, er subjektet i ytterste konsekvens ikke lenger den viktigste størrelsen i teksten, men fungerer kun som et formidlingsledd uten en annen selvstendig funksjon. Man kan også si at det er «duet» som trer fram som den viktigste deltakeren i diktet. Ingrid Storholmen har sett nærmere på Cullers framheving av apostrofering og duets stilling i lyrikken. Hun drøfter blant annet hvordan diktet henvender seg til leseren og på den måten setter mottakeren i sentrum: «Med tiltalen av eit 'du', blir lesaren drege inn i dikt-universet, og det er lett for lesaren å identifisere seg med duet som vert påkalla.»¹⁹⁹ Storholmen forklarer dette også ved hjelp av den konative funksjonen i Roman Jakobsons språkmodell. Diktet går slik i dialog med leseren og samtidig med andre apostroferinger i andre dikt.²⁰⁰

I den norske litteraturvitenskapen er det særlig Storholmen som har omsatt noen av Cullers tanker i praksis, med et veldig spennende resultat. For henne er det særlig diktenes metapoetiske nivå, metapoesi, «dei sjølvmedvitne dikt- og skriftorienterte elementa i dikta», som spiller en avgjørende rolle og er overordnet både det apostrofiske og det narrative nivået.²⁰¹ Det narrative perspektivet forstår hun gjennom Gérard Genettes begrep «duration», som vil si den kronologiske utviklingen. Den består av både den innholdsmessige historien og den strukturelle, som kan bli rekonstruert på nytt gjennom en analyse av den kausale utviklingen. Dette danner bakgrunnen for de apostrofiske ytringene som forankrer diktet i det umiddelbare, presente og øyeblikkelige. Apostrofen er intensiverende og har en invokativ kraft. Storholmen forstår det slik at apostrofen er en skapende hendelse i diktet.²⁰² Med dette i bakhodet

¹⁹⁸ Culler, *Theory of the Lyric*, 108–109.

¹⁹⁹ Legg merke til uttrykket «dikt-universet», som angir at det finnes et spesifikt univers eller en begrenset virkelighet som kun er gyldig for diktet. Ingrid Storholmen, «Narrativitet og apostrofering i tre Vesaas-dikt,» i *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*, red. Steinar Gimnes (Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl., 2002), 150.

²⁰⁰ Storholmen blander inn intertekstualitetsbegrepet, som henger sammen med hennes eget metaperspektiv.

²⁰¹ Storholmen, «Narrativitet og apostrofering i tre Vesaas-dikt,» 148.

²⁰² *Ibid.*, 152.

analyserer hun tre dikt av Tarjei Vesaas. Ved første blick virker alle diktene som kjærlighetserklæringer med svekket handling. Gjennom apostrofen ser hun på den påkallingskraften diktene disponerer over, og hvordan leseren er involvert i diktet som mottakeren. Men dette er bare én side av diktene, og den interagerer med det narrative planet som står bak alle utropene. Det finnes alltid en temporalt begrenset hendelse bak enkelte apostrofer som til sammen danner et handlingsforløp. Apostrofen er alltid innholdsmessig motivert, og det er nettopp kontraster mellom de narrative strukturene og de tiltalende apostroferingene som sammen skaper diktets helhet. Deres forhold er gjensidig kontrastfylt og komplementært, ifølge Storholmen, og som hun også påpeker, finnes det stor variasjon i graden av apostrofering og narrativitet i forskjellige dikt. Til slutt viser hun at Cullers teori kan gi ganske tvetydige resultater i praksis, og at vi neppe kan snakke om «the triumph of the apostrophic».²⁰³ Da Storholmen framla sin tekst, hadde Culler ennå ikke koblet sine teoretiske utgangspunkt med Roland Green, men det vises allerede her at hans egen, opprinnelig ganske anti-narrative tilnæringsmåte godt kan fungere som en basis for en mer handlingsorientert diktanalyse.

Alt tatt i betraktning er Cullers teori en viktig motpol til teorier om fiksjonalisering av lyrikken. Han samler både nye og gamle impulser, men samtidig åpner han muligheten for å inkorporere fiktive elementer i den rituelle bruken av diktene. Hans syn på fiksjonaliteten i lyrikken anskueliggjøres best i følgende sitat: «There is considerable scope for the study of the functioning of narrative elements in lyric, but it is crucial for any theory of the lyric to foreground those features of the lyric that distinguish it from narrative fiction, which now so dominates the field of literary studies.»²⁰⁴ Hans premiss er at vi snakker om en verden i dikt, men ikke om en fiktiv verden, men vår verden. Samtidig innrømmer han at vi også kan lese dikt på et mer handlingsorientert vis, og heller ikke han kan unngå å omtale det fiktive innslaget i lyrikken. Vekslingen mellom det rituelle (performative) og det fiktive kan også gi ny mening i lesningen av Einans lyrikk. Men før jeg kommer til selve analysen, skal jeg i de neste delkapitlene vise hvordan den handlingsorienterte lesningen er mulig, og hvordan vi kan betrakte og fornemme den fiktive komponenten i lyrikken.

²⁰³ Storholmen, «Narrativitet og apostrofering i tre Vesaas-dikt,»159. Storholmen henviser også til Cullers mest kjente bok *The Pursuit of Signs*.

²⁰⁴ Jonathan Culler, «Narrative Theory and the Lyric,» i *The Cambridge Companion to Narrative Theory*, red. Matthew Garrett, *Cambridge Companions to Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 213. Denne teksten er en utvidet versjon av artikkelen «Lyric Words, not Worlds».

1.3.4 Narrative lesninger av lyrikken

La oss nå se på de synspunktene som står på motsatt side og betrakter lyriske dikt som narrative enheter. Narrative lesninger er også unektelig knyttet til det lyriske jeg, kanskje i enda større grad enn de retoriske, som forstår jeget som et språktegn. Spør man om lyrikken kan bli fiksjonskonstituerende, er det flere som svarer ja. For eksempel innrømmer Kittang og Aarseth verdien av å se på lyrikkens fiktive side i sin oversiktsstudie *Lyriske strukturer*. De skriver:

Det dikteriske språket er fiktivt i den forstand at det skaper sin egen autonome virkelighet. Ordenes betydninger peker ikke direkte utover mot verden, men innover mot verket selv. Når leseren likevel er i stand til å danne seg forestillinger om fiksjonen, er det fordi den er skapt i et eller annet system av analogi med hans kjente, faktiske verden.²⁰⁵

De reflekterer videre over leserens stilling i projiseringen av en fiktiv verden ved lesning, hans eller hennes gjenkjennende nikk og repeterende aktualisering av teksten. Denne spesifikke formen for innlevelse er etter deres mening typisk og høyst aktuell i lyrisk diktning. Diktens henvendelse til den virkelige verdenen er ikke truet og kan være innpakket i diktens innhold. Der er det særlig snakk om en politisk, etisk eller religiøst engasjert diktning som vi kan sammenligne med Cullers retoriske og performative diktning. Enda nærmere virkeligheten er såkalt leilighetsdiktning – dikt laget til en bestemt historisk anledning. Men Kittang og Aarseth tilføyer umiddelbart at «som diktning er slike tekster fremdeles fiksjon, men det fiktive får her en særlig funksjon som tilskynding til handling i tråd med diktets budskap».²⁰⁶

Diktningens fiktive verden er oftest omtalt som analogisk til virkeligheten. Kittang og Aarseth setter fingeren på at begrepet «analogi» ikke er en tilstrekkelig betegnelse i dette tilfellet, for også virkelighetsnære beskrivelser utfoldes og aktualiseres på en annen måte i diktene – leserens forståelse og fornemmelse blir alltid mer utdypende enn den ville vært ved en virkelig handling og opplevelse.²⁰⁷ Selv om de peker på vanskeligheter med å følge lyrikkens fiktive innhold, bestrider de ikke

²⁰⁵ Kittang og Aarseth, *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse*, 16–17.

²⁰⁶ *Ibid.*, 18.

²⁰⁷ Jeg ville sammenligne dette med den doble identifisering av leseren i lyrikken – leseren som det lyriske jeg og leseren som betrakteren av det lyriske jeg samtidig. Mer om slik lesning av lyrikken i neste delkapittel.

fiksjonens eksistens. Kittang og Aarseth er utvilsomt påvirket av nykritikken og dens nærlesning, som også kan betraktes som en narrativiserende tendens innen lyrikkanalytiske tilnæringsmåter. Culler beskriver nykritikken som altfor dramatiserende og utilstrekkelig etter hans retoriske syn,²⁰⁸ men heller ikke teorien om fiktive verdener er egnet til å følge nærlesningen, dens referanserammer og tegnhermeneutikk. Tvert imot er det litteraturens egen evne til å skape verdener den opererer med. Nykritikken har også blitt sett på som utdatert, så jeg vil nå rette søkelyset mot mer aktuelle trender og tendenser.²⁰⁹

Fiksjonaliteten er i hovedsak knyttet til tekster med handling, og selv om jeg har prøvd å vise at også en ikke-narratologisk lesning av fiksjon er mulig, kan fiksjonalisering av lyrikken også bli svært utfordrende. Som sagt tidligere er en narratologisk analyse ikke lenger nødvendig for å identifisere fiksjon, men både det logiske og verdenskonstruerende aspektet viser seg best gjennom plottet. Vi må også ta i betraktning to viktige ting: selv om man avskriver narratologi, betyr det ikke at man benekter narrativitet. Den narrative siden av litteraturen er ikke kun forskningsobjektet for narratologien, men den kan bli utforsket på andre måter, noe som Culler er bevisst på, men som han gjerne overser.²¹⁰ Det har blitt gjort flere forsøk på å utforske den narrative siden av lyrisk diktning. Som eksempler kan jeg nevne de tyske narratologiske litteraturforskerne rundt Peter Hühn, den israelske teoretikeren Brian McHale, eller et nederlandsk språklig forskermiljø ved det sørafrikanske universitetet i Potchefstroom. Som jeg skisserte ovenfor, har også Roland Greene innført en teori som betrakter det fiktive og handlingsmessige elementet i lyrikken. Og hvordan blir handlingsbegrepet definert? Mads B. Claudi definerer handling som «organisert framstilling av begivenheter i hendelsesforløp».²¹¹ Det som er enda viktigere i sammenheng med lyrikk, er at en slik organisering oftest skjer gjennom relasjoner. Handlingen er relasjonell og sikter til forholdene mellom personene (eller andre enheter i en fortelling), og en handlingsanalyse ser på deres utvikling og forandring. Veldig ofte er handlingene resultat av forskjellige konflikter og kollisjoner. Mens den klassiske spenningskurven består av en rekke fast bestemte dramatiske hendelser, er det vanligste hendelsesforløpet i modernistiske og postmodernistiske tekster ofte avbrutt og fragmentert.

²⁰⁸ Culler, «Changes in the Study of the Lyric,» 40–41.

²⁰⁹ Vi kan si at nykritisk lesning har blitt til et slags fundament man legger før man i tillegg kontekstualiserer diktet, men i seg selv er den forskningsmessig utdatert.

²¹⁰ Hans kritikk er, særlig i de siste tekstene, eksplisitt rettet mot den transgeneriske narratologien.

²¹¹ Se stikkordet «plott» i Mads Breckan Claudi, *Litterære grunnbegreper* (Bergen: Fagbokforlaget, 2010), 130–131.

Først vil jeg vise hvordan narratologien betrakter lyrikken. Peter Hühn, som er den fremste lyrikk-narratologen i dag, ser både etter narrative aspekter i lyrikken og undersøker den språklige og prosodiske siden av dikt. Han stiller spørsmål om lyrikkens stilling og definisjonen av den, og han er den fremste forkjemperen for en transgenerisk narratologi. Ved siden av å ha et narratologisk syn på lyrikken ser han på definisjonen av lyrikk i en større sammenheng i artikkelen «The problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry». Han definerer flere kjennetegn ved den lyriske narrativiteten, som han skjelner fra epikk:

Poems contain narrative sequences predominantly of a mental kind as thoughts, perceptions, emotions, recollections, imaginings, or generally experiences, and they present them typically in an abbreviated, condensed, compact form, as *micro narratives* so to speak, relying on the narrative competence and world-knowledge of readers to fill in gaps and provide missing links.²¹²

Videre sammenligner han «narrator» med «speaker», det lyriske jeg, som indirekte formidler mentale prosesser gjennom sine ytringer. Slike «mikronarrativer» minner mest om dramatiske monologer, og på den måten er lyrikk koblet med både narrativ fiksjon og drama. I disse påstandene gjenspeiles også Hühns forskningsinteresse for engelskspråklig litteratur.

Her vil jeg rette søkelyset mot artikkelen «Plotting the lyric: Forms of narration in poetry».²¹³ Metoden som Hühn presenterer i artikkelen, kalles for «transgenerisk narratologi», den grenen av narratologien som vil utforske narrative tilnærminger i ikke-typiske tekster eller kilder. Det transgeneriske prosjektet ser på bruk, adaptasjon og omarbeidelse av narratologiske konsepter i lyrikk og drama. Ut fra det trekker han en idé om plott og «eventfulness», eller begivenhetsrikdom. I tillegg finner han andre narratologiske aspekter i lyrikken som for eksempel sekvenser av hendelser (skjønt de vanligvis er mentale), en viss perspektivvinkling og et tidsforankret synspunkt.²¹⁴ Hühn innfører dessuten tre typer perspektiver på narrasjon i lyrikken. Disse påvirker hvordan enkelte begivenheter («events») er formidlet: retrospektivt, simultant og prospektivt.

²¹² Hühn, «The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry,» 155.

²¹³ Peter Hühn, «Plotting the lyric: forms of narration in poetry,» *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies* 31, no. 3 (2010).

²¹⁴ *Ibid.*, 20.

Begrepene sier noe om den temporale posisjonen til subjektet («speaker's voice») innenfor den narrative rammen.

Hühn definerer «plot» i lyrikk med følgende ord: «Plots in poetry are typically constituted by mental or psychological incidents such as perceptions, imaginations, desires, anxieties, recollections or emotions and their emergence and development.»²¹⁵ Det vil si at plott i lyrikk hovedsakelig handler om sinnstilstander og følelser, og Hühn identifiserer dem ved hjelp av et konsept fra kognitiv psykologi og språkvitenskap, nemlig «schemata». Kort sagt er schemata mønstre som vi gjenkjenner takket være vår kunnskap om verden og andre typer litteratur. Gjennom dem kan vi plukke ut enkelte hendelser og fenomener og sette dem sammen i en narrativ sekvens. Videre bruker han kategorier som ramme («frame»), et begrep for forskjellige situasjonskontekster) og skript («script»), en beskrivelse av oppførsels- og kulturmønstre) for å diversifisere schemata. Disse kategoriene hjelper leserne med å orientere seg i dikt og tolke dem fra et narrativt perspektiv. Enkelte sekvenser kan etterpå drøftes videre ved hjelp av forskjellige syntagmatiske og paradigmatisk forhold som for eksempel isotopier²¹⁶ og begivenheter («events»)²¹⁷. Alle diktenes elementer utgjør til sammen diktenes diskurs; den kan enten være i samsvar med elementene, eller den kan nettopp antyde det motsatte, eller eventuelt oppstå som en plutselig endring i diktenes narrasjon. Den dikteriske diskursen kan da enten utfylle eller redefinere plottet. Selve diskursen kan imidlertid befinne seg utenfor diktenes imaginære verden og transcendere til det metatekstuelle.²¹⁸

Dikttolkning er ifølge Hühn en slags mental gjenskapelse av diktenes historie. For å kunne gjennomføre en slik iscenesettelse i diktet trenger vi å forstå hvordan diktet medierer sitt budskap – og det forstår han gjennom et brudd i diktets utforming, særlig på det innholdsmessige planet. Diktets korte form, tilsynelatende fraværende spenningskurve og forminskede tydelighet kan svekke det narrative innslaget, men Hühn mener at ideen om en trinnvis økende begivenhetsrikdom kan danne et lignende system av høydepunkter og intensivering.²¹⁹ Hühns argumentasjon sier egentlig ikke

²¹⁵ Hühn opererer fritt med begrepene «lyrikk» og «poesi», og de erstatter hverandre til stadighet i hans tekst.

²¹⁶ Hühn følger Greimas' konsept om repetitive henvisninger. Hühn, «Plotting the lyric: forms of narration in poetry,» 23.

²¹⁷ Med andre ord kan vi si narrasjonspunkter med overraskende virkning, uforventede snupunkter; enkelte begivenheter følger gradvis etter hverandre i et dikt.

²¹⁸ «However, as will be shown, reference and location may be shifted entirely to the discourse level [...], where the medium as such is thematised and takes over plot function.» Hühn, «Plotting the lyric: forms of narration in poetry,» 28.

²¹⁹ Ibid., 44.

mye om fiksjonalitet i dikt, for det er snarere noe underforstått og underordnet i forhold til hans leting etter det narrative, men han går imot den retoriske diktlesningen. Hans modell er veldig formalistisk og abstrakt, men han har utviklet et gjennomtenkt system og begrepsapparat for analyse av lyriske dikt i narratologiens lys som har blitt tatt i bruk. Likevel er denne tenkemåten ikke retningsgivende for min egen drøfting, og den største verdien finner jeg i Hühns framheving av brudd og intensiveringer i diktene.

Brudd og intensivering henger sammen med et annet kjennetegn som ofte betraktes som handlings- og klimaksskapende, nemlig lyrikkens segmentivitet. Ikke bare for Hühn, men også for mange andre teoretikere impliserer diktsegmentet en base for utvikling og endring. En går her ut fra ideen om at lyriske sekvenser og sykluser kan implisere narrative situasjoner, og at vi derfor kan analysere og tolke den narrative siden av diktene. De påstår at formen, som er stykkevis og avkuttet, gir plass for handlingsutvikling, uten at det trengs en narratologisk analyse. For eksempel argumenterer Brian McHale med at poesien²²⁰ alltid har blitt forbundet med narrativitet, og at de største og eldste narrative nettopp har en poetisk form (*Iliaden, Odysseen*). En viktig impuls for McHales teori ligger i arbeidet til den amerikanske poeten og essayisten Rachel Blau DuPlessis. I 2006 utga hun en essaysamling kalt *Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work*.²²¹ Her skriver hun nettopp om forholdet mellom poesi, narrativitet og performativitet. Det innledende sitatet i boka, «Poetry is related to music and cadence and therefore to the force of events», er tatt fra den amerikanske objektivisten George Oppen, og introduserer tanken om en smule narrativitet i poetiske tekster. «The force of events» er det begivenhetsrike elementet som står bak tilblivelsen av ethvert tenkelig dikt.

Den andre kilden McHale viser til, er John Shoptaw. Shoptaw har kommet med en provokativ definisjon av den viktigste diktkomponenten: «a poem's measure as its smallest unit of resistance to meaning». Et slikt blikk forskyver diktenes betydning fra meningsskaping til tomrom i teksten. McHale sammenligner denne påstanden med et filmklipp eller en grafisk roman som er rammet inn ved hjelp av skiller mellom enkelte bilder. I tråd med dette finner Shoptaw motstandsbærende elementer i flere former hos forskjellige forfattere. Det kan være enten et ord, en linje (et vers), en setning eller et helt avsnitt som skaper denne meningstømmingen. Men Shoptaw påpeker samtidig at hvert målingleselement i diktet står overfor sitt motstykke: Det er «countermeasured».

²²⁰ McHale bruker utelukkende begrepet «poetry» istedenfor «lyric». Dette kommer jeg til å kommentere videre.

²²¹ Rachel Blau DuPlessis, *Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work*, (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2006).

Både linjer og setninger segmenterer dikt i både bundet og ubundet form. Og ifølge McHale er det nettopp denne variasjonen i inndelingen av diktene som beviser diktens narrativitet. Han skriver videre:

If poetry is measured and countermeasured, so, too, is narrative. Though segmentivity is not dominant in narrative, by definition, nevertheless narrative is certainly segmented in various ways, at various levels and scales. On the level of story, the "flow" of events is segmented into sequences of various scales—"moves," sub-plots, episodes and ultimately into discrete events. On the level of discourse, narration is segmented into multiple, shifting voices—quoted, paraphrased, and ventriloquised, juxtaposed on the same plane, or inset one within the other—while "point of view" is segmented by constant micro-shifts of focalization. Time in narrative is segmented; so is space; so is consciousness. Gaps abound, of all kind, on all levels. In poetic narratives, narrative's own segmentation interacts with the segmentation "indigenous" to poetry to produce complex interplays among segments of different scales and kinds—"chords," as DuPlessis calls them.²²²

McHale finner narrative sekvenser på forskjellige plan i dikt. De er inndelt på tvers av de poetiske formelementene. Samtidig parallellføres de og polemiserer mot hverandre i teksten, og slik skaper de indre spenning og en handlingslignende effekt. Han beriker sin teori med DuPlessis' begrep «akkord» («chord»). Enkelte narrative og poetiske sekvenser er egentlig akkorder som istedenfor å stemme harmonisk, møtes i kontrapunkt. Han skriver i tillegg at «segmentation must always contribute meaningfully (for better or worse) to the structure of poetic narrative».²²³

For å anskueliggjøre sin teori viser McHale til fire forskjellige engelske oversettelser av samme passasje fra *Iliaden* – den tidligste fra 1600-tallet og den siste fra 1960-tallet. Oversetterne har valgt ulike oversettelsesstrategier og former i den definitive oversatte teksten – fra bundet til fritt vers, fra å dele den i mange sekvenser til å publisere den i en lang, sammenhengende tekst. I oversettelsene ser han på hvordan ulike ontologiske plan (som i hans tolkning sier noe om hvem som snakker) er framstilt. Videre analyserer McHale «fokalisering» av ulike hendelser og handlinger ved forskjellige versutforminger. Fokalisering er en av Gérard Genettes hovedkategorier i

²²² McHale, «Beginning to Think about Narrative in Poetry,» 17.

²²³ Ibid., 18.

hans narratologiske terminologi. Denne kategorien sier noe om perspektivet historien fortelles fra, om synsvinkelen. Det kan bli ingen, en intern eller en ekstern fokalisering ut fra hvem som forteller historien. I dikt viser dette seg i en veksling mellom stemmer og ståsteder. Dessuten ser han på endringer i rim, metrikk, lengde på vers og enkelte setninger og spenninger mellom dem.

Hovedproblemet med McHale er at han anvender sin teori på den gammelgreske episke poesien. Skjønt den er skrevet i versform, bærer den ikke tegn på lyrikk (slik jeg definerte den tidligere i avhandlingen) og er tydelig handlingsorientert. Han nekter å snakke om lyrikken, for etter hans mening svarer en slik sjangerinndeling lite på spørsmålet om fiksjon. Men idet han velger episke dikt for å analysere og påpeke samspill mellom forskjellige kontrapunkter, mister hans teori litt av effekten fordi det narrative innslaget i episk diktning aldri har blitt betvilt. Resultatet er at han bare presenterer et annet innblikk i episk diktning.²²⁴ Derimot kan sekvensinndelingen også virke svært produktiv ved lyrikkanalysen og inspirere oss til å sammenligne poesi med bildesekvenser og musikk og dermed følge dens indre dynamikk bedre.

Nærmere til teorien om fiktive verdener ligger også en idé om konstruering av litterære verdener ved hjelp av hypoteser. Den finske litteraturkritikken Bo Pettersson diskuterer i boka *How Literary Worlds Are Shaped* litterær imaginasjon og konstruering av verdener på forskjellige premisser i flere litterære sjangrer. Ved siden av å diskutere kunstens filosofi, vektlegger han også mimesis i narrative teksters verdensskapelse. Han påpeker særlig litterære verdener og deres forhold til karakterer og narrative punkter. Men lyrikken får også plass i hans teori. For å kunne rekonstruere verdensskapelse i lyriske tekster, henter han impulser fra Gerald Prince og hans tanke om «the unnarratable» og «the disnarrated».²²⁵ Prince har utviklet disse begrepene for å forklare ulike brudd og slettinger i narrasjonen. Mens det førstnevnte betegner det som er utelatt i narrasjonen (selv om det har skjedd), viser det sistnevnte til det som ikke har skjedd, men uansett har blitt omtalt i tekstens narrativ (det som kunne ha skjedd). For eksempel sier Prince følgende om det *disnarraterte*:

I am thus referring to alethic expressions of impossibility or unrealized possibility, deontic expressions of observed prohibition, epistemic expressions of

²²⁴ Jeg kan imidlertid knytte an til McHales poetiske teori og hans forskningsarbeid innenfor postmoderne fiktive verdener. Han var en av de første som samlet datidens forskningsteorier om fiktive verdener i noveller i boka: McHale, *Postmodernist fiction*.

²²⁵ Bo Pettersson, *How Literary Worlds are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*, (Berlin, Germany; Boston, Massachusetts: De Gruyter, 2016). 185–197.

ignorance, ontologic expressions of nonexistence, purely imagined worlds, desired worlds, or intended worlds, unfulfilled expectations, unwarranted beliefs, failed attempts, crushed hopes, suppositions and false calculations, errors and lies, and so forth.²²⁶

Basert på dette utvikler Pettersson videre begrepet «hypothetical action» i poesi (lyrikk).²²⁷ Petterssons sammenkobling mellom en hypotetisk handling og poesi kan betraktes som et unikt bidrag til teorien. Han mener at poesiers hypotetisering («hypothetization») av tekstens betydning kan bidra til vår konstruering og visualisering av poesiers egen verden. Dessuten finner han flere teknikker som brukes til å framlegge hypotetiske handlinger. Disse teknikkene er basert på lingvistiske, tematiske, retoriske og metriske grunnlag. Det er blant annet negasjoner, subjunksjoner, fragmentert syntaks, endring i tid og rom, passiv modus av verbet, polysemi, dramatiske monologer og hypotetiske ytringer som hypotetiserer diktets mening. På denne måten skaper diktet sine egne og multiple realiteter.²²⁸ Noen av disse teknikkene kan finne sitt motstykke i teorien om fiktive verdener og parallellisering av ulike stemmer i diktet eller opprinnelsen til fiktive delverdener, slik for eksempel Ryan og Semino foreslår.

Alle de ovennevnte teoretiske bidragene har sitt fundament i narratologien og forsøker å betrakte lyrikken fra et narratologisk synspunkt. Men som jeg har antydnet tidligere, er det ikke nødvendig å trekke inn narratologien for å markere fiksjonskonstituerende elementer. Den lyriske sekvensen og sekvenseringen er for eksempel et høyst sjangerspesifikt trekk og på mange måter et objekt for den klassiske lyrikkforskningen. Den spiller også en viktig rolle for Roland Greene, som jeg nevnte tidligere, i forbindelse med Culler. Jeg synes at Greenes tanker er så originale og stimulerende at de fortjener en ny og mer utdypende gjennomgang. Dessuten vil jeg også påpeke slike fiksjonskonstruerende elementer som ikke ble presentert tidligere. Etter Greenes mening kan dikt som formidler personlige opplevelser, karakteriseres som fiktive, men det fiktive er nesten alltid akkompagnert av diverse rituelle (performative) elementer – tiltale, rim, rytme og andre prosodiske elementer som tilkjenner den momentane sinnstilstand. Her finner han det formelle elementet som utgjør overgangen fra det rituelle til det fiktive og omvendt, den episodiske utvekslingen mellom begge

²²⁶ Gerald Prince, «The Disnarrated,» *Style* 22, no. 1 (1988).

²²⁷ Begrepet er inspirert av «hypothetical focalization» i episke tekster, definert av David Herman som «hypotheses, framed by the narrator or a character, about what might be or might have been seen or perceived». Pettersson, *How Literary Worlds are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*, 186.

²²⁸ Se hele listen på s. 197–98 i *ibid.*

temporalitetene. Han kaller tekstpassasjene eller tekstbitene med fiktive trekk for «lyriske intervaller». De forekommer i ulik grad i ulike lyrikkskoler og epoker, og gjennom forekomsten av dem ser han på lyrikkens historie i Europa som todelt.²²⁹ Litt forenklet kan vi si at alle vestlige lyrikkskoler oscillerer mellom den rituelle og den fiktive tendensen og heller mot den ene eller den andre polen. Dem han beskriver som post-petrarchiske poeter, er «reinventing the idea of broadly scaled, self-oriented poetry for present circumstances»,²³⁰ og deres dikt inneholder episke passasjer (som alle dikt ellers gjør), men det narrative innslaget er forsterket på bekostning av det performative.

Greenes framstilling av fiksjonaliteten er litt annerledes enn den narratologiske. Han finner tanker om det fiktive mer implisitt i diktets utsagn. Dessuten identifiserer han fiktive elementer i andre dimensjoner av diktet enn i narrasjonen. I hans forståelse er fiksjonalitet også innebygd i diktet og språket, og er ikke et spørsmål om en valgt tilnæringsmåte. Lyriske dikt er små «mikrokosmos» med sin indre dialektikk.²³¹ Det er en fornemmelse av det rituelle i vår egen verden på den ene siden, og på den andre siden en konstruering av en alternativ verden som vi inngår en pakt med for å kunne erkjenne diktets her og nå. Mens rituelle sekvenser er tidløse, alltid tilstedeværende og kollektive, er fiktive sekvenser mer representerende, som fiktive utsagn, og de gjør det mulig å rekonstruere den fiktive situasjonen vi leser om. I slike dikt skilles det mellom subjekt og objekt, mellom et selv og andre gjenstander. Her kommer lyrikkens rolle som «speaking, addressing, expressing, [or] alluding»²³² mest til syne. Fiktive sekvenser kjennetegnes videre av at de ofte inneholder egennavn eller spor etter dialog og dialogiske utsagn (kanskje et ikke-uttalt, men implisert du som diktet henviser til). Her er Greene mest inspirert av Paul de Man og hans tanker om en autobiografisk lesning som en slags kollisjon mellom to ulike subjekter som skaper hverandre.²³³ Slik påpeker Greene en slags dobbelthet leseren opplever ved møtet med både det fiktive og det rituelle.

Henvisningen til Paul de Man er ikke tilfeldig. For å få klarhet i dette er det viktig å framheve Greenes egen posisjonering. Synspunktet til Greene er ytterst rituelt. Han er selv på den retoriske og tekstuelle siden av lyrikktolkningen, men prøver å påvise at ikke alt er rituelt, og at vi fremdeles kan finne noen fiktive innslag i diktene. Med andre ord er han mest opptatt av slike krysningspunkter hvor det fiktive intervallet møter den

²²⁹ Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, 19.

²³⁰ *Ibid.*, 3.

²³¹ *Ibid.*, 11.

²³² Greene siterer her Barbara Herrnstein Smith. *Ibid.*, 10.

²³³ *Ibid.*, 14.

rituelle modusen og det rituelle overtar og vrir på det fiktive. Dette vises tydeligst i tolkningene han foretar. De fiktive innslagene var stilgivende og karakteristiske for diktningen fra Petrarca til ca. slutten av 1800-tallet. Deretter kommer det stadig flere rituelle elementer i diktene som endrer deres fokus fra å utfolde og fortelle en historie til å fragmentere den og framheve språket og dets muligheter isteden. Den rituelle dimensjonen blir da helt dominerende i postmoderne diktning, men noen rester av det fiktive finnes fremdeles. Generelt sett anser Greene lyrikktolkningen som problematisering av friksjoner som oppstår mellom disse to ulike elementene. «Lyrisk fiksjon», det han kaller spor av fiksjonalitet i lyrikken, er da etter mitt skjønn et uttrykk som betegner en del av lyrikken, ikke en sjanger eller en type diktning. I de følgende avsnittene vil jeg imidlertid dempe ned de rituelle egenskapene og heller beskrive hvordan han tenker seg å betrakte og tolke de fiktive elementene.

Det mest grunnleggende begrepet Greene bruker, er «intervaller», forstått som lyriske enheter der den fiktive kraften er dominerende. Lyriske intervaller kjennetegnes av akkumulering av deiktiske uttrykk og kan veksles på tvers av ytringene. Greene karakteriserer intervaller på følgende måte:

Interval is seldom a fixed distance drawn between a lyric utterance and its object; it often varies throughout the utterance. Local oscillations will tell much about how a poem works fictionally, and will entertain purposes shared with other types of nonlyric fiction, while shifts towards immediacy may figure an irruption of the ritual mode into fictional discourse. In a larger sense, interval represents the space in which lyric vacillates between its often-remarked affinity with music and its necessary pact with referentiality: as soon as the latter enters the poem, interval gains an opening and thereafter grows or contracts along a pattern that indicates where the poem stakes its place in the struggle of the genre to define itself.²³⁴

Lyrisk intervall er da en tiltenkt «avstand» mellom de ulike modusene lyrikken opererer innenfor. Diktets tema kan aktualiseres eller reaktualiseres i løpet av et dikt eller en sekvens – og det skjer nettopp gjennom vekslingen mellom moduser. Vi kan også merke oss at Greene knytter fiksjon til diktens referensialitet – uten at han eksplisitt nevner om vi snakker om referensialitet innenfor eller utenfor det fiktive. Samtidig tenderer han mot å oppfatte alt det referensielle som en del av den fiktive diskursen og så å si plassere lyrikken automatisk innenfor den.

²³⁴ Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. 157.

Greenes beretning begynner med ideen om diktenes temporalitet, som han anser som et av de viktigste spørsmålene knyttet til lyrikkens status som fiksjon – og samtidig et kjennetegn på samme status. Han påpeker at diktenes tidsforankring gir oss en forestilling om et «her og nå» i fiktive omgivelser. Hos Greene er det i tillegg ikke kun tid, men også sted og stedsforankring som spiller en viktig rolle. Som sagt skiller han mellom rituelle og fiktive dikt – mens de rituelle diktenes illusjon ikke er knyttet til et enkelt sted, motiverer de fiktive diktene leseren til å forestille seg en topografisk disposisjon av diktet. De romlige koordinatene tegner en fiktiv dimensjon i lyrikken og utgjør dens indre verden. De skaper en slags ramme for den beskrevne situasjonen. Da kan vi følge det lyriske jeget ved dets passering i det lyriske universet.²³⁵ Bevegelse i både tid og rom er de viktigste korrelatene for lyrisk fiksjon, ifølge Greene.

Et annet viktig punkt hos Greene er hans betraktning av lyriske karakterer på lik linje med romankarakterer. Han ser på lyriske dikt hvis fortellerstemmer representerer historiske eller mytologiske personligheter eller handler som dramatiske figurer.²³⁶ Da inntar de en posisjon som protagonister. Egentlig kan hvilken som helst identifisering av det lyriske jeget ved hjelp av egennavn eller andre deiktiske kjennetegn forsterke dets stilling som romankarakter. Greene snakker om en såkalt «nominative» eller «characterological» fiksjon som omfatter alle lyriske sekvenser med utdypning i karakterens vesen.²³⁷ Dessuten er det ikke bare karakterens beskrivelse av seg selv, men også andre uttrykk, som viser til hvordan karakteren handler, som hjelper oss med å identifisere og kjennetegne den talende. På denne måten kan vi si at det lyriske jeget blir kroppsliggjort. I tillegg er rollen til de rituelle elementene svært begrenset i slike sekvenser; de kan uttrykke følelser som selvfornektelse eller selvoppløsning, men på denne måten kompletterer de bare den fiktive situasjonen og karakterens selvkonstruering, etter Greenes mening.²³⁸

Sist, men ikke minst ser Greene på innovasjon i lyriske dikt som omhandler like omstendigheter og problematiserer de samme historiene (for eksempel elegiske dikt som beskriver døden til den samme mytologiske helten). Greene ser på kjeder av slike dikt, deres sammenheng og utvikling i forskjellige gjenfortellinger.²³⁹ Denne egenskapen kaller han for «artificiality», diktenes artefaktualitet. Diktene er da betraktet som

²³⁵ Jf. Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. kap. 5, 195–254.

²³⁶ Greene gjør ikke stor forskjell mellom romanskikkelser og dramatiske figurer når han prøver å påvise det fiktive i lyriske karakterer.

²³⁷ Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. kap. 2, 63–108.

²³⁸ *Ibid.*, 63.

²³⁹ *Ibid.*, kap. 4, 153–94.

fysiske gjenstander med sin egen historie, og man tar også i betraktning virkningen til diktenes forløpere og andre tekster som skildrer deler av samme historie. Greene sporer da en slags «sekvensbiografi» for enkeltdikt. Om ikke annet er dette et klart eksempel på fiksjonsskaping og dessuten verdensskapelse i lyrisk diktning, selv om Greene tolker dette som en rituell skrivemodus. Etter min mening kan Greenes tilnæringsmåte sammenlignes med Lubomír Doležels «transduksjon» (en sammenkobling av ulike verk basert på samme fiktive verden) og syn på sammenvevde narrative fiktive verdener. Men som Greene viser, er det mulig å finne en hel sekvenshistorie uten å ha klare narrative strukturer i diktning.

Artefaktualitet er i Greenes tolkning typisk for moderne og postmoderne dikt, og det knytter til seg et annet fenomen – nemlig en indre fragmentering og polysemi. Dette knytter han ikke bare til formen, men særlig til et slags innholdsmessig brudd på helheten. Mens lyrikken fra Petrarca til 1900-tallet bestrebet seg på å etablere flere fiktive sekvenser, har etterkrigslyrikken og den postmoderne lyrikken rettet fokuset mot en slags uoverensstemmelse mellom diktets forsøk på å skildre virtualiteter og dets sterkere individualisering og selvopptatthet (eksperimentering med lyd og mening), noe som understreker den rituelle dimensjonen ved diktene og språkets tvetydighet.²⁴⁰ Greenes tanker om samtidslyrikken går stort sett i favør av Cullers postulat, men synliggjøringen av det fiktive fenomenet er likevel et stort bidrag og blir ikke helt forkastet. Det kan også utvide vårt perspektiv på diktningen i den mest aktuelle lyrikkeperioden, selv om den er mye mer rettet mot subjektets språk som sådan enn mot språkliggjøring av indre opplevelser. Framheving av den rituelle modusen må ikke bety at den fiktive sekvensen blir forkastet; den kan også bli gjenskapet og innovert. Og det er heller ikke eksistensen av kun én type modus som er det avgjørende, men deres spenning og samspill. Dette vekslende perspektivet kan dessuten kaste lys over ulike dikt fra samme tidsepoke eller til og med samme forfatter og kan virke på ulike nivåer av ritualitet og fiktivitet.

For å summere opp Greenes bidrag viser han i sine påstander en eksepsjonelt dyp forståelse for enkelte tonaliteter i lyriske dikt. Det finnes selvfølgelig mange «rituelle» henvisninger og lyriske trekk som har påvirkning på diktenes innhold og betraktningen av dem, men Greenes teori om lyriske intervaller viser at de fleste diktene implisitt har en fiktiv rød tråd kodet i språket, men på en signifikant måte forskjellig fra ulike typer narrative tekster. Videre begrepsliggjør han viktige trekk ved diktning, slik som kreering av karakterer og romtid i lyrikken. Selv om Greenes hovedfokus ligger på eldre lyrikk,

²⁴⁰ Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. 15.

kan apparatet hans også brukes som et analyseverktøy for nyere litteratur. I tillegg viser han at fiksjonalisering av lyrikken ikke må skje etter skjematiske transnarratologiske modeller, men at dette er noe som er innbakt i språket, formen og ikke minst metaforikken. Vi trenger ikke å snu diktene på hodet for å bevise at de er i stand til å skape fiksjon (og dermed fiktive verdener).

Men diktens fiksjonalitet kan også behandles i mer subtile elementer. Sekvensinndelingen spiller også en grunnleggende rolle for Rosenthal og Gall i deres bok *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*.²⁴¹ Deres utgangspunkt er, som allerede tittelen røper, begrenset til moderne poesi. De følger ikke sjangerens utvikling fra den italienske renessansen til i dag, men fokuserer kun på engelskspråklige diktere fra siste 125 år (sett fra 1983). De kaller diktsekvensen for «the modern poetic form». Selv om boka kommer fra åttitallet, er dens innhold fortsatt aktuelt, særlig i forbindelse med det dikteriske segmentet jeg trakk fram i forrige avsnitt. Rosenthal og Gall karakteriserer den poetiske sekvensen som noe nytt, moderne og innovativt innenfor moderne poesi, noe som faktisk peker tilbake på Greenes påstander om endringer i diktsekvenser. Den moderne sekvensen er dessuten mye mer selv-orientert likesom den er mer subjektiv og sensuell. Korte diktavsnitt/sekvenser bringer inn et mer individuelt og privat syn på verden med fokus på den talende stemmens opplevelser og fornemmelser.

Rosenthal og Gall finner en indre forbindelse mellom formen og det talende dikteriske jeget. Med hensyn til dette sammenligner de skrijving i sekvenser med en slags organisk utforming av diktene. De skriver:

The modern sequence, then, is a grouping of mainly lyric poems and passages, rarely uniform in pattern, which tend to interact as an organic whole. It usually includes narrative and dramatic elements, and ratiocinative ones as well, but it is finally lyrical. Intimate, fragmented, self-analytical, open, emotionally volatile, the sequence meets the needs of modern sensibility even when the poet aspires to tragic or epic scope. [...] The intimate, self-conscious tonality is often present from the very start [...]. It establishes an initial poetic pitch more than a theme or character. The pitch may change; so may the level of diction, the points of

²⁴¹ M.L. Rosenthal og S.M. Gall, *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry* (Oxford University Press, 1986).

reference, and the contexts of evocation. The poem creates its own dynamics, in fact, whether or not it has a specified dramatic speaker.²⁴²

I dette avsnittet legger forfatterne fram bakgrunnen for sin teori. De skiller mellom diverse typer av diktpassasjer – både narrative og dramatiske, men de er alle underordnet diktenes generelle lyrisitet. Dessuten gjenkjenner de også diktenes indre dynamikk, skapt av sekvenser av forskjellig art, som den viktigste drivkraften bak friksjonen i innholdet. «Poetic pitch» eller tonalitet er en annen kategori som de oppfatter som avgjørende. I det store og hele er deres teori forankret i et mer psykologisk syn på diktene: Etter deres mening er hvert dikt skapt som resultat av «work's initial pressure»²⁴³ – mellommenneskelige forhold, situasjoner, selvgransking, sanselig og emosjonell gjenkjenning og andre indre rystelser hos forfatterpersonligheten – som et slags uttrykk for en ny sensibilitet som kom til syne omtrent i denne perioden. Rosenthal og Galls hovedintensjon er ikke å betone diktenes fiksjonalitet, men mye av deres teori peker på muligheten for at lyriske dikt både kan bestå av narrative og dramatiske elementer som samspiller, og som deltar i konstruksjonen av diktenes mening. Videre eksemplifiserer de diktenes forsterkende subjektivitet. Denne egenskapen kan understreke, men samtidig også undergrave, lyrikkens status som narrativ fiksjon.

I dette underkapitlet har jeg presentert flere synspunkter som viser forskjellige fortolkninger av hva lyrikk egentlig er, og i noen tilfeller støtter de lyrikkens fiktive vesen. Det er nettopp disse bidragene som er de viktigste for meg. Jeg synes altså at lyrikken, og særlig noen konkrete eksempler på lyrisk diktning, også kan bli betraktet som fiktive sjangrer, og at den lyriske stemmen kan framkalle en visjon av verdensskapelse. Men definisjonen av den lyriske diktningen henger også sammen med subjektets stilling i diktene. Det lyriske subjektets stilling er helt sentral for min forskning. Det lyriske subjektet kan også bli forstått forskjellig, og derfor har jeg kartlagt noen hovedtendenser gjennom 1900-tallet.

Det teoretiske ståstedet jeg inntar, går på mange måter imot dekonstruksjonen og en Culler-aktig retorisk lesning av dikt, selv om enkelte diktanalyser også vil innlemme retoriske aspekter ved teksten. Ved å snakke om «jeg» tar man alltid det valget å se på den språklige siden av diktene siden de medierer et bestemt perspektiv og bestemte ytringer. Likevel er det viktigst for meg å se samspillet mellom språket og budskapet som det lyriske jeg prøver å få fram, og hva slags verdensramme det skaper og beveger

²⁴² Rosenthal og Gall, *The Modern Poetic Sequence*, 9.

²⁴³ *Ibid.*, 11.

seg innenfor. Og denne rammen er ikke ment som en potensiell situasjon eller språkhandling som diktet vil poengtere. Min framgangsmåte er ikke å se på diktenes verdener som på mulige språksituasjoner, men som ikke-abstrakte verdensbilder. Subjektet og dannelsen av det er her også ment som en samlende betegnelse, et skjæringspunkt mellom de ulike synsvinklene og det viktigste elementet i diktene.

I dette underkapitlet har jeg også lagt fram tolkningsstrategier som fanger opp den narrative siden av lyriske dikt på ulike måter. Diverse optikker framhever forskjellige kjennetegn som fiksjonsbærende. Selv om lyrikken som sjanger virker mye mindre handlingsorientert enn epikken (eller dramaet), har disse teoriene demonstrert at vi kan finne fiksjonselementer på flere plan i diktenes innhold og utforming. McHale, Greene og Hühn legger alle vekt på stort sett formmessige og strukturelle komponenter. Det er både motsigelser, kontrapunkter, tids- og stedskoordinater og en viss rekkefølge av begivenheter som svekker diktenes retorisitet og danner utgangspunkt for en mer handlingsorientert drøfting. Jeg vil ikke påstå at lyrisk diktning absolutt må leses som fiksjon, eller at det fiktive er til stede i alle lyriske dikt, men det finnes en forutsetning for at også lyriske dikt disponerer over fiksjonsskapende elementer, og denne forutsetningen er større enn konvensjonelle tolkninger vil ha det til. Vi kan finne de fiktive sporene i både tidsuttrykk, stedsforankring, stemmeveksling, jeg-perspektiv, versutforming, deiktiske indikatorer og sekvensinndeling. Disse begrepene og deres betydning for identifiseringen av fiktive verdener i lyrikk skal utdypes og nyanseres i det neste underkapitlet.

1.4 Lyrikken som en spesifikk form for fiktive verdener

Hittil har jeg presentert to store forskningsfelt – teorien om fiktive verdener og tilnæringsmåter som drøfter lyrikken som fiksjon og narrativ. I dette underkapitlet skal jeg oppsummere de viktigste punktene og påvise skjæringspunkter mellom disse teoriene. Dette vil også bli mitt utgangspunkt for selve diktanalysene og fortolkningsdelen. I denne oversikten framlegger jeg først viktige teorier og teoretikere på et mer generelt plan, men senere vil jeg vise mer konkret til tolkningsmuligheter som egner seg for Einans forfatterskap. Samtidig tilbyr denne delen en rekke tilganger til lyrikken gjennom den fiksjonskonstituerende optikken som forklarer hvorfor og på hvilken måte lyrikken kan konstruere fiktive verdener.

1.4.1 Intermesso med tematisk kritikk

Før jeg fordyper meg i ulike oppfatninger av fiktive verdener i lyrikken, vil jeg påpeke hvordan en såkalt tematisk lesning kan relateres til teorien om fiktive verdener.²⁴⁴ Den såkalte tematiske lesningen kjenner vi allerede fra 50-tallets franske litteraturteori, der den ble kjent under navnet «tematisk kritikk». En annen samlebetegnelse er «the Geneva School», en gruppe fenomenologisk forankrede litteraturkritikere, formelt tilknyttet Université de Genève. Gruppen inkluderer navn som George Poulet, Jean Starobinski og Jean-Pierre Richard.²⁴⁵ Kritikkens mål er å utforske diktets indre verden, men forståelsen av det indre kosmoset som sprer seg gjennom diktene og forfatterskapene, er forstått på en mer hermeneutisk måte – som en sum av tematiske strukturer i teksten og hvilke assosiasjoner de skaper sammen. I motsetning til formalismens, strukturalismens eller nykritikkens strenge vitenskapelige krav er den tematiske framgangsmåten litt annerledes, særlig når det gjelder kritiske tekster om litteratur; Genève-skolen betrakter litteraturkritikken som en form for skjønnlitteratur.²⁴⁶ Deres skrivemåte kan derfor oppfattes som mer poetisk og tilnærmet forskerobjektets stil. Den radikalt uformelle tilnærmingen til litterære tekster resulterer i et utvidet litteraturtekstbegrep som svarer til den genetiske kritikkens forståelse:

For the Geneva critics, then, criticism is primordially consciousness of the consciousness of another, the transposition of the mental universe of an author into the interior space of the critic's mind. Therefore, these critics are relatively without interest in the external form of individual works of literature. Often the subject of one of their essays is the total work of an author, including his notes, his diaries, his unfinished works, his fragmentary drafts. Such incomplete writings may allow better access to the intimate tone or quality of a mind than a perfected masterpiece.²⁴⁷

²⁴⁴ Nyere norsk lyrikkteori skiller mellom en tematisk og en retorisk lyrikklesning. Se Janss og Refsum, *Lyrikkens liv: innføring i diktlesning*, kap. 4, 119–137.

²⁴⁵ I tillegg kommer Marcel Raymond, Jean Rousset og Albert Béguin, og noen medregner også Maurice Blanchot. Mer om skolen i J. Hillis Miller, «THE GENEVA SCHOOL: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski,» *The Virginia Quarterly Review* 43, no. 3 (1967). og Galenbeck Susan, «Higher Innocence: David Bleich, the Geneva School, and Reader Criticism,» *College English* 40, no. 7 (1979).

²⁴⁶ Miller, «THE GENEVA SCHOOL,» 466.

²⁴⁷ *Ibid.*, 468.

Her ligger det tematiske forskningsfokuset i hele forfatterskap, noe som oppfattes som den beste kilden til en mest mulig detaljrik tematisk analyse. Gjennom analyse og avkodning av forfatterens tekster kan kritikeren avdekke, eller snarere falle sammen med, forfatterens bevissthet. Det kritiske arbeidet blir da en slags poetologisk samtale mellom kritikeren og forfatteren.

Den franske tematiske kritikken er betraktelig påvirket av teorien til Gaston Bachelard. Bachelard var en fransk filosof som særlig fra 1930- til 1970-tallet utga flere skrifter med fenomenologisk orientering hvor han tok opp dialektikken mellom kunst, vitenskap og imaginasjon.²⁴⁸ Særlig i hans senere forfatterskap fra 50-tallet finner man en innovativ blanding av psykoanalyse, filosofi og poetikk. Rolf Vige betegner hans studium av imaginasjon som «en såkalt fantasilivets fenomenologi».²⁴⁹ I sine syntetiske (og dessuten synestetiske) beretninger ser Bachelard blant annet på hvordan poetiske fantasier skapes, og hvordan leseren konstruerer poetiske bilder. Denne oppsummeringen er vel i stor grad forenklet, men imaginasjonens skaperevne er et viktig punkt på veien til etableringen av lyrikkens verdensskapelse. Men selv om verkets topografiske utforming er et viktig punkt i Bachelards teori, sikter han i den resulterende tolkningen til andre ting enn det som teorien om mulige verdener framhever. Den største forskjellen ligger utvilsomt i Bachelards framheving av lyriske tekster eller lyriske passasjer i tekster, altså det motsatte av det som teorien om mulige verdener har beskjeftiget seg med. Som Vige sier, «unngår han [Bachelard] bevisst alt som har å gjøre med handling og konflikt i litteraturen» i sitt litteraturkritiske arbeid.²⁵⁰ Samtidig framlegger Bachelard alltid kun fragmenter av dikttolkningen og sikter ikke til å vise helhetsbildet. Atle Kittang kaller Bachelards forfatterskap for et uttrykk for en

²⁴⁸ Gaston Bachelard spilte en viktig rolle også i min tidligere forskning på Einans forfatterskap. I min masteroppgave så jeg nærmere på hans bok *La poétique de l'espace*: «I *La poétique de l'espace* gjør Gaston Bachelard forsøk på å finne imaginasjonens fenomenologi. Han hevder at det poetiske bildet er variabelt og subjektivt og at det ikke er et objekt, men en spesifikk virkelighet. For ham er rom og sted – hus, kjeller, loft, møbel, men også kosmos, konkylie og detalj – virkemidler for å avsløre bildets mening. Rom er utvilsomt knyttet til den fenomenologiske tilnæringsmåten som vektlegger vår egen erfaring. Einans beskrivelser av rom og sted virker som brukbare referansekoder for leserne. Vi kan tolke dem uten å kreve en helhetlig og absolutt fortolkning, men vi klarer å gjenkjenne mange retninger og henvisninger som kan kaste lys på lesningsprosessen og dermed fortolkningsprosessen.» Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk,» 135.

²⁴⁹ Rolf Vige, *Poetisk territorium* (Oslo: Andresen & Butenschøn, 2010), 20.

²⁵⁰ *Ibid.*, 45.

«poetologisk vitenskap».²⁵¹ Det er med andre ord viktigst å påpeke bildespråket som er felles for den menneskelige poetikken framfor å utdype den enkeltes poetiske forfatterskap.

Selv om Bachelard ikke kan si noe direkte om fiktive verdener, er det forbindelser mellom den tematiske kritikken og mulige-verdener-teorien. Teorien til Genève-kritikerne er basert på et hermeneutisk grunnlag og kan også kalles for «identifikasjonskritikk».²⁵² Selv om de ellers avviser strukturer i litteraturen, er det nettopp «the subjective structure of the mind revealed by the whole body of author's writing» som interesser dem.²⁵³ I sine analyser forsøker de å identifisere ubevisste mønstre kodet i språket, særlig en erfaringsmessig og individuell bearbeidelse av tid og rom i teksten. Enda nærmere en Bachelardsk tanke om poetologi kommer vi i verkene til Jean-Pierre Richard. Kittang omtaler Richard som en virtuos tekstanalytiker: «Hans evne til å gripe de mønstre og nettverk som dannes mellom myriadene av motiv og sanselige detaljer i de forfatterskapene han studerer, peker på mange måter framover mot den semiotiske analysen av litterære strukturer.»²⁵⁴ Og det er nettopp strukturbegrepet jeg vil framheve i min tolkning og tilnærming til fiksjonen.

I *Moderne litteraturteori: En antologi*²⁵⁵ finnes det et kort utdrag fra Richards bok *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Her baserer han sin framgangsmåte på avdekking av helhetsrelasjoner i litterære verk gjennom en slags innlevelse i objektet. Han leter etter tegn og figurer som må dechiffreres innenfor tekstens eget univers, og tolker dem uten å bevege sitt forskerblikk utenfor verket. Vi kan oppsummere Richards påstand i hans sitat: «[D]et er Mallarmé som har gjort det mogleg for meg å forstå Mallarmé.» Han tilføyer videre at han har behandlet Mallarmé «lik eit einaste stort dikt som kastar ekko tilbake til seg sjølv».²⁵⁶ Altså anser han Mallarmés hele forfatterskap som et sammenhengende verk (dikt). Det dreier seg bare om å finne sammenheng, struktur og verkets «usynlege arkitektur», som utgjøres av de viktigste temaene.

²⁵¹ Atle Kittang, «Tematisk kritikk,» i *Moderne litteraturteori: en innføring*, red. Hans H. Skei, et al. (Oslo: Universitetsforl., 1993), 32.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Miller, «THE GENEVA SCHOOL: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski,» 469.

²⁵⁴ Kittang, «Tematisk kritikk,» 32–33.

²⁵⁵ Jean-Pierre Richard, «Det imaginære universet,» i *Moderne litteraturteori: en antologi*, red. Atle Kittang (Oslo: Universitetsforl., 2003), 209–216.

²⁵⁶ Ibid., 209–10.

En slik tematisk analyse foretar Jean-Pierre Richard av flere franske diktere – som for eksempel i «Baudelaires djup», hvor han ser på Baudelaires imaginære univers.²⁵⁷ Han følger utviklingen og meningsvinklingen i enkelte poetiske bilder (for eksempel *smykker* og *skatter, lys og farger*) og hvordan deres flyktige utstrekning veves inn i forfatterskapets univers. For Richard er altså ordet «univers» vesentlig. Men hvordan forestiller han seg det imaginære, fiktive universet, den imaginære verdenen til forfatterskapet? Det er mye som utspiller seg «på det imaginära planet».²⁵⁸ Men hvordan kan vi forstå dette uttrykket? Ut fra det Richard skriver om Baudelaires forfatterskap, kan vi anse forfatterskapets kompleksitet og indre utvikling som en meningsbærende side av teksten. Siden han velger lyrikken som gjenstand for sin forskning, følger han andre tråder enn handlingsforløp. Isteden kan vi snakke om en slags indre meningsutveksling knyttet til enkelte språklige bilder og strukturer – her finner vi både metaforiske grupper og symbolske kjeder som veves sammen og konstruerer sitt eget meningslag.

Richard gir, på samme måte som Bachelard, ganske mye rom til forfatteren og hans eller hennes visjon og fantasi. Meningen i diktet er i stadig forandring, og flere meningsvariasjoner og spenninger fører tolkningen fram. Og for tolkningen er det viktigst å se på ordets erfaringsforankring og gjenklang hos den enkelte. I Richards betraktning er tema forbundet med verkets topologi. «Den topologiske kvaliteten» sier noe om hvordan poetiske bilder samvirker og gjenspeiler seg i hverandre. Ved å sette dem opp mot hverandre kan vi oppdage forskjellige erfaringslag og deres «komparative geografi»:

Temaet vil da danne det gjennomgangselementet som gjer at vi kan ta oss fram i forskjellige retningar innanfor det indre rommet i eit verk, eller snarere: det sentrale elementet som knyter verket saman til ein kompakt, meiningsberande heilskap. All tematikk har såleis både noko kybernetisk og noko systematisk ved seg.²⁵⁹

I fortolkerens søken etter samspill mellom objektene og meningene framhever han «å ta seg fram i verket» som en slags bevegelse, en kroppslig innfiltrering inne i verket, noe

²⁵⁷ Jean-Pierre Richard, «Baudelaires djup,» i *Den Svindlande teksten: åtta röster om poesianalys*, red. Mikael van Reis (Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1992), 93–142.

²⁵⁸ *Ibid.*, 112.

²⁵⁹ Hvordan det kybernetiske og det imaginære kan samvirke i ett verk, gir Richard ikke noe nærmere forklaring på. Richard, «Det imaginære universet,» 213.

som på en måte kan minne om innlevelsesprosessen. Hvis vi vil følge Richards tankegang i teksten om Mallarmé, ser vi at vektleggingen av de individuelle tematiske interessene er skjøvet i bakgrunnen. Det som opptar Richard mest, er tematiske strukturer som er typiske for menneskeslektens fantasitradisjon. Han anser dem som «imaginære kompleks» som språket «fabulerer fram».²⁶⁰ Her er han på bølgelengde med Gaston Bachelard og hans poetologiske forskning, men i neste omgang motsier han noe av denne psykoanalytiske vendingen og slutter seg heller til mer utforskning av formålet med temaene som forfatteren velger. Dette er de individuelle meningsvalørene, altså hvordan meningen utspiller seg for forfatteren, og hvordan den uttrykkes og struktureres. Som også Kittang påpeker, kommer Richard gjennom språklige strukturer til en fenomenologisk-orientert diktanalyse.²⁶¹ Richards analysemetode oscillerer mellom verkets indre og ytre struktur, forfatterens individualisme og de overordnede ikke-individualiserte ideene, og er basert på en utveksling av meninger mellom disse lagene. Bildestrukturene bærer med seg det lyriske jegets møter med verden, og i disse møtene gjenspeiles de underliggende mønstrene.

Det helhetlige synet på verkets kompleksitet innebærer også at Richard inkluderer flere sjangrer og skrifttyper. I likhet med andre medlemmer av Genève-skolen utelukker han ikke å bruke kunstkritiske tekster og anmeldelser for å analysere bruken av språklige bilder hos for eksempel Baudelaire.²⁶² Han følger nøye hvilke assosiasjoner og betydninger som springer ut av et ord og et språklig bilde. For Richard er det generelt viktig å se på hvordan forfatteren bruker objekter, hvordan disse settes opp mot hverandre og på den måten danner tekstens arkitektur. Han skiller da mellom tekster som virker flate, og de som virker dype. I dype tekster glir språklige bilder inn i hverandre og former en mer kompleks struktur. Fra enkelte bilder går han til mer generelle oppfatninger. Gjennom sammenhenger og relasjoner mellom enkelte bilder – objekter og metaforer – ser han hvilken rolle det valgte fenomenet spiller i forfatterens imaginære univers og dermed forfatterskap. Vi kan nesten konstatere at disse to nivåene, forfatterskapet og universet, sammenfaller hos Richard. Men denne strategien krever at man skaffer seg en uhyre inngående oversikt over et forfatterskap.

Til tross for at den tematiske kritikken ikke står i noen nær relasjon til teorien om fiktive verdener, tilbyr den noen brukbare termer og innfallsvinkler, og det er her jeg vil

²⁶⁰ Richard, «Det imaginære universet,» 214.

²⁶¹ Kittang karakteriserer både Bachelards og Richards tolkningsmåte i forord til «Det imaginære universet», 209.

²⁶² Slik gjør Richard når han f.eks. undersøker hvordan tåke og gjennomsiktighet påvirker tekstens ladning, og hvilke meningslag de relateres til. Richard, «Baudelaires djup,» 120.

hente inspirasjon og utvide den vanlige rammen for teorien om mulige verdener. Den tematiske kritikken viser at helhetstanken kan opprettholdes via tolkning av diktenes objekter og språkbilder og deres forvandling, samt gjennom en dybdeforståelse av dem. Selv om analysen av språklige bilder ikke spiller en avgjørende rolle for min framgangsmåte, er det nettopp det ustabile og skiftende i diktenes vesen som preger ethvert forsøk på å analysere Einans forfatterskap. Ifølge den tematiske analysen kan da forvandlingen av motivene ha mening i seg selv og kan bidra til å skape en dikterisk helhet. Fokus på enkelte temaer og motiver i forfatterskapet blir også et viktig punkt for min lesning av Einans diktlandskap, selv om jeg vil erstatte det metaforiske med en strukturering av noen fiksjonskonstruerende elementer. Derfor anser jeg det som aktuelt å nyttiggjøre seg noe av den tematiske kritikkens framgangsmåte, nemlig dens fokus på det lyriske univers. Helhetstanken er en ny impuls som ikke har blitt framhevet i teorien om mulige og fiktive verdener. Om man snakker om fiktive verdener som sprer seg utover i ett verk, er det oftest snakk om slike verdener som vandrer på tvers av forfatterskapene, får nye former og meninger i nye omarbeidelser av gamle historier. De utmerker seg ved den «transduktive» kraften som Lubomír Doležel understreker på bekostning av intertekstualitet. Imidlertid skaper lyriske tekster andre typer litterære verdener, og krever en annen type helhetsforståelse enn narrativ prosa. Særlig i Einans tilfelle passer den tematiske helhetstanken utmerket og kan betraktes som et spennende mellomledd mellom den tradisjonelle lyrikkteorien og teorien om fiktive verdener.

1.4.2 Marie-Laure Ryans fornektelse av lyrikken, innlevelsen og den estetiske illusjonen

Når teorien om fiktive verdener knyttes sammen med den tematiske kritikken, får vi en meget sammenvevd idé om en slags indre verdenstypologi innenfor lyrikken. Hvordan er da lyrikkens status betraktet blant mulige-verdener-kritikere, og hvordan faller dette sammen med deres bilde av mulige og fiktive verdener? Ifølge Marie-Laure Ryans inndeling av litterære sjangrer kan lyrikken klassifiseres som en litterær, ikke-narrativ fiksjon (selv om hun også påpeker en mulighet for å definere den som non-fiksjon). Hun skriver videre at «fictional worlds represent possible worlds, non-fictional texts represent the real world».²⁶³ Da er det klart at hvis lyrisk diktning kan leses som fiksjon, er dens indre tekstuelle semantikk et uttrykk for en mulig verden innenfor verket.

²⁶³ Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 5.

Ryan identifiserer seg imidlertid ikke med tanken om at lyrisk diktning kan formidle bildet av en annen virkelighet. Selv om hun innrømmer at det kan finnes en talende *persona* (det lyriske jeg) i lyrikken, og at denne kan tale om en annen verden som refererer til vår egen virkelighet, er lyrikken likevel ikke ontologisk sammensatt og utfordrer ikke leserne til å leve seg inn i et fiktivt univers. Det semantiske domenet lyrikken presenterer, er ikke et verdenssystem og kan heller ikke uttrykke noe som helst om sannhet innenfor dette domenet.²⁶⁴ Snarere virker alle lyriske figurer og vesener og elementer som metaforiske uttrykk som dikteren velger for å navngi sine sinnstilstander og holdninger. I mine øyne er dette synspunktet nokså stramt og uten noen som helst indre differensiering av sjangeren.

Ryan baserer sine observasjoner på et system av fiktiv kommunikasjon som etter hennes mening er avgjørende i klassifiseringen av fiktive sjangrer. Her går hun ut fra John Searles artikkel «The Logical Status of Fictional Discourse», der han peker på pragmatikk som den rådende kraften som står bak defineringen av fiktive sjangrer.²⁶⁵ Searle framhever rollen til illokusjonære talehandlinger som viktigst når vi vil betrakte fiksjonens logikk og status, men samtidig påviser han at det er opp til forfatterens og leserens egen tro om noe er betraktet som fiktivt eller ei. Det er vårt forhold til verkets konvensjoner som er vesentlig: Om vi aksepterer deres ontologiske begrunnelse, deres «som om»-eksistens, blir fiktive handlinger mottatt som egentlige talehandlinger. Men Ryans kommunikasjonsmodell er mer innviklet: Der kommer hennes *ikke-forteller-teori* inn i bildet.

For å kunne betrakte den fiktive kommunikasjonen i verket uten «narrator», oppretter hun en kommunikasjonsmodell som består av to parter: «actual speaker» (S) vs. «substitute speaker» (S') og «actual hearer» (H) vs. «substitute hearer» (H'). Mellom disse substituerende/impliserte parametrene foregår en innebygd talehandling («embedded speech act») basert på Searles talehandlingsteori. Dette legger hun til grunn for et regelsett som beskriver den fiktive kommunikasjonens mønster på følgende vis:

Through the utterance of text T, the speaker S intends

- (a) The hearer H to pretend that text T is an utterance of S' addressed to H', where S' and H' are a pair of substitute speaker and hearer located in a world TRW distinct from AW;

²⁶⁴ Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 83–86.

²⁶⁵ Se John R. Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse,» *New Literary History* 6, no. 2 (1975).

- (b) H to assume that S' bears no counterpart relation to S unless explicitly referred to by the same name;
- (c) H to 'make-believe' the system of reality centred around TRW, on the basis of the transaction between S' and H', by projecting him or herself as an anonymous member of TRW. (This member will be included in H' if H' is a nonundivuated audience.)²⁶⁶

Når vi anvender denne modellen på lyrisk diktning, forårsaker lyrikkens metaforiskhet at leseren ikke trenger å gjennomtrengte verkets fiktive verden, men tvert imot beholder sitt aktuelle standpunkt.²⁶⁷ Derfra tolker leseren diktet i forhold til sin aktuelle verden ved hjelp av metaforiske bilder. På bakgrunn av dette, hevder Ryan, gjør ingen lyriske dikt krav på å være fiktive og fiksjonskonstruerende:

In summary, lyric poetry may or may not involve a substitute speaker, but even when the poem creates a persona, this persona does not engage in a linguistic transaction with a substitute hearer. The lyrical text never fully complies with the first criterion of the formula for fictional communication. And since lyric poetry does not extend an invitation to pretend belief in a foreign system of reality, it fails to fulfil the other conditions.²⁶⁸

Ryans syn på lyrikk er da åpenbart anti-fiktivt, men også veldig normativt. Etter hennes mening er leserens identifikasjon med det lyriske jeget en hindring for å forestille seg diktets fiktive dimensjon. Leserens er ikke et vitne, men han eller hun blir absorbert av diktets egne regler. Imidlertid, når Ryan i sine senere tekster drøfter multimedial kunst som et uttrykk for fiksjon, er det nettopp identifikasjon og absorbering som spiller hovedrollen i fiksjonaliseringsprosessen.

Selv om det metaforiske språket har sin symbolske verdi i lyrikken, synes jeg ikke at det er en hindring i en mer fiksjonaliserende lesning. Reglene som Ryan presenterer, er ikke lenger gyldige for postmoderne fiksjon (dvs. romaner og narrativer), som kommuniserer med leseren uten fastlagte regler. Postmoderne tekster mangler ofte noen av grunnparameterne for den fiktive kommunikasjonen slik Ryan definerer dem,

²⁶⁶ Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 76.

²⁶⁷ Her argumenterer hun med det manglende «make-believe»-elementet. Dette elementet henter hun fra Kendall Waltons teori om kunstverkets kommunikasjon, noe jeg kommer til å drøfte litt nærmere i delen om Miroslav Červenka.

²⁶⁸ Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 87.

men de må uansett bli betegnet som fiksjon og bli gjenstand for narrative analyser. Dessuten kan også visse typer av malerier eller fotografier betraktes som fiksjonskonstituerende, ifølge Ryan.²⁶⁹ Derfor virker den absolutte fornektelsen av lyrisk fiksjon litt overdrevet og for lite nyansert. Et annet poeng er hvordan hver enkelt diktning framstår – i visse lyriske dikt er den fiktive kommunikasjonen mye mer tydelig enn i andre. Ryan er i dette tilfellet ikke veldig nyansert, og hennes oppdelinger opererer bare på en generell og generalisert basis.

I sin neste bok, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interaction in Literature and Electronic Media*, drøfter Ryan tanken om «immersjonspoetikk» og leserens evne til å skape litterære verdener.²⁷⁰ Her sammenligner hun innlevelsen i teksten med en overgang til en metaforisk verden. Dessuten låner hun Victor Nells begrep «reading entrancement» som en slags første fase leseren gjennomgår i leseprosessen.²⁷¹ Når leseren lever seg inn i boka, begynner hans eller hennes imaginasjon å konstruere verdenen som teksten beskriver eller gir tilgang til. Etter immersjonen kommer en omplasseringsfase når leseren fullstendig identifiserer verkets verden. For leserens omplassering spiller det en viktig rolle hvordan han eller hun konstruerer den fiktive verdenen for seg – vi kan si at det skjer ved hjelp av simulasjon. Også innlevelsen foregår på flere plan – både rom-, tids- og emosjonsmessig. Leserens må først modellere verdenen rundt seg og så omplassere sin bevissthet dit.

Når det gjelder innlevelsen i de romlige koordinatene av et kunstverk og modellering av omgivelsene, kommer det veldig an på leserens egen forestillingsevne og erfaringer. Teorien om estetisk immersjon er en viktig del av den narratologiske analysen, men kan også appliseres på lyriske tekster som gir oss koordinater for omplasseringen. For eksempel finner Ryan gjenklang hos Gaston Bachelard og hans gransking av romlig imaginasjon i forhold til vår egen kropp og kroppslige fornemmelse av vårt møte med rommet utenfor, men hun gjør også rede for forskjellen mellom postmoderne narrativer og andre. Postmoderne narrativer krever altså en annen form for innlevelse – de er disperse, abstrakte og konseptualiserte. I slike tekster ligner

²⁶⁹ Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 95–101.

²⁷⁰ Jeg bruker videre den reviderte versjonen av boka som kom ut 14 år senere, men den grunnleggende teorien om innlevelsen har ikke blitt endret i disse punktene. Teorien om innlevelsen kan forstås som oppbygging og oppdatering av Ryans eldre teori om leserens resentrering, men dette begrepet er her erstattet med «immersion» og «transportation». Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Narrative as Virtual Reality two (Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 2015).

²⁷¹ Ibid., 67.

innlevelsen mer på en slags kartlegging av rommet enn på forholdet mellom rommet og kroppen vår.²⁷² Slike eksperimentelle narrativer har ofte som mål å heve subjektets fremmedgjøring imot den ytre verden. Når vi anvender samme prinsipp på lyriske tekster, befinner vi oss også i et disperst, oppløst rom, men det kan ofte kartlegges ved hjelp av spesifikke språklige, oftest deiktiske, uttrykk. I tillegg understreker Ryan at innlevelsen ikke gjelder kun de ytre koordinatene, men vi snakker også om en slags «sense of place».²⁷³ Romfølelsen er da nettopp avhengig av følelsesmessige beskrivelser og forhold mellom tekstens entiteter, altså noe som heller ikke høres fremmed ut for lyriske tekster.

Videre påpeker Ryan særlig betydningen av litteraturens spenning («suspense»), som er en av de viktigste egenskapene ved litterære tekster og en grunningsrediens for både den tidsmessige og den emosjonelle innlevelsen. Spenningen henger sammen med handlingens eskalering og intensivering og gjenspeiles best i tekstens dramatiske hendelser, men det må legges til at spenningen også oppstår ved relasjonelle forhold i lyriske tekster og kan generelt knyttes til relasjoner som sådan. Vi som lesere nærmer oss tekstene med visse forutsetninger og forventninger til handlingens utvikling. Gjennom disse aspektene får leseren oppleve tekstens tidsmessige dimensjon. Vår innlevelse i teksten kan oppleves nærmest fysisk – som en form for stress, bekymring eller angst. Ved å leve oss inn i en forventning om tekstens utvikling, blir vi også emosjonelt engasjert i handlingen og særlig i karakterenes skjebne.²⁷⁴ I dag er en emosjonell opplevelse av fiksjon et velkjent og utforsket fenomen innenfor kognitive tilnæringsmåter, men for Ryan spiller den en viktig rolle for innlevelsen i tekstens fiktive verden fordi leseren går over den ontologiske grensen mellom det aktuelle og det fiktive. En både tidsmessig og emosjonell innlevelse er mulig bare når teksten former en troverdig, tilsynelatende autonom og språklig sett uavhengig virkelighet, uansett hvilken representasjonsmodus den konstrueres i.²⁷⁵ Skjønt Ryan trolig sikter til visuell kunst og nye medier med dette utsagnet, kan vi anvende mye av dette på lyriske tekster, og særlig på slike lyriske tekster som Einan produserer.

²⁷² Ryan, *Narrative as Virtual Reality 2*, 152–53.

²⁷³ *Ibid.*, 86–87.

²⁷⁴ *Ibid.*, 99–106.

²⁷⁵ Ryan tolker denne illusjonære uttrykksmåten som «realisme». Videre i boka går hun enda dypere i etableringen av en «virtuell modus» som en spesifikk lesetilstand, innlevelsens topp, men her skal jeg ikke gå videre med dette.

1.4.2.1 Den estetiske illusjonen i lyrikken

La meg utdype noen av Ryans påstander om omplassering og innlevelse. Spørsmålet om immersjonen og estetikken møtes i selve resepsjonsopplevelsen, som betegnes som «estetisk illusjon».²⁷⁶ Det er en sinnstilstand hvor man reagerer emosjonelt på kunstartefakter. Det som Ryan kaller for «immersjon» (eller innlevelse), er en prosess som hører hjemme under et større forskningsfelt som innlemmer flere kunstarter og teoretiske tilnæringsmåter (ikke sjelden med betoning av det kognitive) med fokus på kunstverkets virkning på betrakteren. Opplevelsen av estetiske artefakter (kunstverk) er påvirket av både artefakten selv og betrakterens respons. Fiksjonsproduserte verdener i narrative tekster og film, og leserens eller tilskuerens opplevelse av dem er det så å si mest trivielle tilfellet. De representerte verdenene er ofte så gjennomtenkte at resentreringen og immersjonen foregår veldig enkelt i vår imaginasjon – vi lever oss inn i en velstrukturert og detaljert konstruert verden. Ved siden av at vi identifiserer oss med verdenen (enten som en av karakterene eller som en iaktaker), er vi også i stand til å gjenkjenne vår egentlige posisjon og skille mellom virkeligheten og dens representasjon (den aktuelle og den fiktive verden).²⁷⁷ Lyrisk illusjon, eller forholdet mellom lyrikken og den estetiske illusjonen, unnviker de vanlige reglene for innlevelsen, men den har likevel blitt et tema for forskningen – som for eksempel i Werner Wolfs tilfelle.²⁷⁸ Han spør seg selv om lyrikken ikke er motstandsdyktig mot virkningen av den estetiske illusjonen, men konkluderer med at denne virkningen også finnes her, riktignok i mye mindre grad. I introduksjonen til boka *Immersion and Distance* beskriver han illusjonen på lignende måte:

Yet regardless of scale, illusionist represented worlds or world elements from imaginary spaces which do not (only), in the mode of aesthetic appreciation, induce us to view them, as it were, from a distance, that is, from the distance of our point of view; they also, and primarily, invite us to bracket off the constant awareness of our centre of perspective, our *hic et nunc* situation, and thus induce us to become ‘recentered’ in them in our imagination.²⁷⁹

²⁷⁶ Jf. Wolfs avgrensning av begrepet i innledning til Andreas Mahler, Werner Wolf, og Walter Bernhart, *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media* (Amsterdam: Rodopi, 2013), 6–10.

²⁷⁷ Se f.eks. Victor Nell, *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure* (New Haven: Yale University Press, 1988).

²⁷⁸ Wolf, «Aesthetic Illusion as an Effect of Lyric Poetry?»,».

²⁷⁹ Mahler, Wolf, og Bernhart, *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, 11.

Forestilte representasjoner får oss til å erfare de beskrevne verdener som om vi befinner oss inne i verket og deltar i handlingen. Ut fra denne definisjonen er det klart at lyrikken ligger ganske fjernt fra idealtypen. I lyrikken har vi kun tilgang til et veldig lite utsnitt av fortellerens (altså jegets) indre verden. Vi får kun oppleve en enkel og vag situasjon, vanligvis med en talende stemme og muligens en tenkt lytter, og en mangel på referanser som Wolf betegner som «lyrikkens absolutthet».²⁸⁰

Det er i hovedsak i «speaker»-rollen, i det lyriske jeget (persona), at Wolf finner mulighet til innlevelse i diktet. Jeg har allerede nevnt at det lyriske jeget, som den kanoniske dikteriske bevisstheten, er et grunnleggende tegn på den lyriske diktingen. Det kan nesten betraktes som selve lyrikkens essens, en selvforklarende betingelse og identifikator. Derfor er det utvilsomt en kjerne av den estetiske illusjonen i lyrikken. Wolf bekrefter dette med sin teori, og samtidig undersøker han det lyriske jegets diversifiserte karakter.²⁸¹ I lyrikken er jegets (og eventuelt duets) rolle forskjellig fra andre storsjangrer – jeg og du utgjør en slags udefinert «åpen deiksis» – og derfor identifiserer Wolf persona som en posisjon.²⁸² Det er et utløsningspunkt, en spesifikk synsvinkel, kunne vi også si. Det er både det tiltalende og det representative som flettes sammen i ‘personas’ stilling. Den er på den ene siden et slags imaginært antropomorf vesen som taler i en viss situasjon (og på den måten kan representere en litterær karakter) og på den andre siden kan det orale og performative tolkes som en innramming for det situasjonsmessige. Selv om hendelsen ofte mangler i lyrikken, og potensialet for verdenskonstruering er minimalt, skaper personas ytringer en situasjonsramme for etableringen av den estetiske illusjonen. Wolf framhever også lyrikkens umiddelbarhet og nærvær og den dialogisk-monologiske vekslingen som mulige stimuli for den estetiske illusjonens tilblivelse. Leseren kan ikke bare bli resentret til subjektets bevissthet, men Wolf mener at i noen tilfeller kan leseren identifisere seg med objektet.

Faktisk peker Wolf på det motsatte – lyrikken går altfor tett på oss og egger oss til å overta subjektets posisjon – vi er ikke gitt en rolle, men vi anerkjenner talerens posisjon og synsvinkel.²⁸³ Det som er den største faren ved en identifisering med

²⁸⁰ Han snakker presist om «situated in temporal and local void». Wolf, «Aesthetic Illusion as an Effect of Lyric Poetry?», 198.

²⁸¹ Han bruker betegnelser «overt lyric persona» og «covert lyric persona» for å skille mellom det uttrykte og det implisitte lyriske jeget, som begge åpner for ulike innlevelsmodus. Wolf, «Aesthetic Illusion as an Effect of Lyric Poetry?», 206–216.

²⁸² Ibid., 207.

²⁸³ Ibid., 212.

persona, er at den er altfor vag og udefinert, et «empty sign», skriver han. Men uansett kan innlevelsen i lyrikken virke berikende på leseren:

As a consequence, the illusionist reception of poetry centered on the lyric persona can thus be conceived of as an imaginative experience of a problematic identity either ‘from within’ or ‘from close by’, an experience which offers to an especially high degree what basically all of literature does: it allows us not only to explore our own identity [...] but also to gain a better understanding of the (precarious) identities of others [...].²⁸⁴

Den lyriske illusjonen minner da om en slags dannelsesprosess. Å oppfatte det som er skildret i diktene, som en måte å forstå den andre på, er en tese som opptar flere litteraturvitere og kan virke tankevekkende i forbindelse med det multiple jeget i Einans lyrikk, et jeg som har flere inkarnasjoner og snakker med flere tunger og stemmer.

Diktene som mangler det deiktiske senteret (jeg), er en enda større utfordring for at det antropomorfe denne gangen er utelatt og ikke-uttrykt. Men tross alt utfordrer også slike dikt vår forestillingsevne, og den estetiske illusjonen kan skapes på samme måte som vår tilstedeværelse ved de andres opplevelser. Da får vi en litt annen synsvinkel å betrakte diktets illusjon fra. Og det siste punktet jeg vil stoppe ved, er Wolfs reflektering over fokaliseringspunkter i lyrikken. Wolf, som en narratologisk basert forsker, betrakter mye av lyrikken gjennom den narratologiske optikken. Og der står omtalen av det punktet vi betrakter handlingen fra, helt sentralt. I lyrikken finnes ikke et slikt punkt: «In fact, a curious oscillation frequently characterizes the reception of a lyric textual world: an oscillation between looking at this world with the ‘focalizer(s)’ and looking at the focalizer(s) looking.»²⁸⁵ Det vil si at to synsvinkler sammenfaller og det lyriske jeg blir til en slags paratekst: «The lyric persona thereby becomes comparable to a headlight that reveals itself by being switched on, but whose beam also reveals aspects of the world.»²⁸⁶ Denne dobbeltheten er en problemstilling som opptar de fleste teoretikere som prøver å se på diktenes indre verden og leserens stilling i den. Mens Wolf kun nevner dette i forbigarten, har både Felix Martinez-Bonati og Miroslav

²⁸⁴ Wolf, «Aesthetic Illusion as an Effect of Lyric Poetry?», 215–16.

²⁸⁵ Ibid., 219.

²⁸⁶ Ibid.

Červenka dypt gjennomtenkte løsninger på dette spørsmålet i sine teorier, noe som jeg skal drøfte videre i avhandlingen.²⁸⁷

I mangt er ikke Wolf tydelig nok. Han oscillerer mellom to posisjoner – den illusjonskonstituerende lyrikken og underminering av det illusjonskonstituerende – men han innrømmer at til en viss grad kan lyrikken skape innlevelse og estetisk illusjon. Det som virker spennende og tankevekkende, og som Wolf kun oppgir i en kort fotnote, er lyrikkens egen engasjeringssevne. Den kan stå bak at vi føler oss mer truffet av korte lyriske tekster enn lange narrative fortellinger. Det er han som framhever begrepet «experientiality» (erfaringsmessighet) som et viktig lyrikkelement.²⁸⁸ Her viser han også til Zettelmanns påvisning av lyrikkens «trance-like effect» – altså at lyrikkens emosjonalisering kan redusere avstanden og forsterke innlevelsen og vårt engasjement.²⁸⁹

Zettelmann påpeker også forbindelsen mellom teorien om estetisk innlevelse og fiktiv lesning av lyrikken. Hun lar seg inspirere av Ryan og framhever nettopp det erfaringsnære og sensuelle. Først definerer hun «estetisk illusjon» som en tilstand hvor sanselige stimuli – både visuelle inntrykk, hørselsinntrykk, empati, aversjon, eller fysiske reaksjoner – kan oppleves. «In its combination of external, linguistic stimuli with cognitive modelling lies the mind-expanding, explorative potential of literature: immersive texts can transcend the boundaries of human perception and make us experience what cannot be known.»²⁹⁰ Zettelmanns tekst er en anmeldelse av Jonathan Cullers *Theory of Lyric*, og hun presenterer her den fiktive lesningen av lyrikken som en motpol til Culler. Zettelmann stiller seg ikke helt avvisende til Cullers retoriske framstilling av lyrikken og støtter noen av hans synspunkter, men hun posisjonerer seg klart i opposisjon til ham når det gjelder lyrikkens narratologiske potensial. Den fiktive lesningen er etter hennes mening bedre egnet til lyriske tekster, er mer inkluderende, og akkurat der trekker hun fram innlevelsen som en viktig egenskap ved lyrikklesningen.

I det øyeblikket vi innrømmer at lyrikken kan tjene som en ressurs eller en kilde til en forestilling om en spesifikk fiktiv verden, må vi samtidig spørre oss hva slags verden dette blir. Müller-Zettelmann hevder at når diktenes kortfattethet gjør dem mindre informasjonstette («less textual material means less information»), betyr dette

²⁸⁷ Martínez-Bonati forklarer dette gjennom leserens kontemplasjonstilstand (se kap. 1.4.5), og Červenka utarbeider denne polariteten i to ulike subjekter (se kap. 1.4.6 og særlig 1.4.6.3).

²⁸⁸ «Exeperientiality», et begrep introdusert av Monika Fludernik som «the quasi-mimetic evocation of real-life experience». Se Monika Fludernik, *Towards a "natural" narratology* (London: Routledge, 1996).

²⁸⁹ Wolf, «Aesthetic Illusion as an Effect of Lyric Poetry?», 202–203.

²⁹⁰ Zettelmann, «Apostrophe, Speaker Projection, and Lyric World Building», 195.

færre ingredienser i den fiktive verdenen, men samtidig demonstrerer hun at poesien har makt til å framkalle en illusjon om fiktive verdener, og at utformingen av kunstens illusoriske verden er en del av vår opplevelse av å lese:

Even if the possible worlds evoked by poetry tend to be brittle and lacking in depth, however, there is one type of lyric illusion which is singularly strong and persuasive: while we might not be consistently drawn in by a poem's trompe l'oeil, that is, its projection of a three dimensional environment, we never doubt the presence of a persona responsible for producing the poem's (spoken, written, or mental) discourse.²⁹¹

I debatten om lyrikkens mulige verdener innfører Zettelmann begrepet «legemliggjørelse» («embodiment»): Siden det finnes en talende stemme i diktet, forestiller vi oss automatisk en kropp som denne stemmen hører til. Og videre projiserer vi en snakkende, tenkende, følende og uttrykkende agent – en karakter. Denne oppfatningen av det lyriske jeget regner med at vår forventning og forestilling om den talende stemmen har en nærmest antropomorfisert karakter som vi delvis overtar og gjør til vår egen. Men om vi betrakter diktetekunst som tiltalende eller fortellende, har vi alltid i bakhodet denne romslige og kroppslige forankringen av stemmen.

Denne legemliggjørelsen er ikke forankret i visuelle beskrivelser, men snarere i ord: «In poetry, the sense of a body tends to be installed acoustically – and highly economically – by drawing on a physicality that is already here.»²⁹² I dette punktet berører hun faktisk også lyrikkens retoriske side, som hun slik knytter til vår innlevelse i diktet. Til sist presenterer hun en mer omfattende definisjon av det lyriske jeget med forankring i teorien om mulige verdener:

In the case of lyric speaker, it might well be an amalgamation consisting of (a) the projected speaker positioned in a possible world, (b) a paper character eclipsed by the language material which produces it, and (c) an author figure disclosing his or her interiority in a gracefully veiled form.²⁹³

²⁹¹ Hun sammenligner denne illusjonen med intern fokalisasjon. Zettelmann, «Apostrophe, Speaker Projection, and Lyric World Building», 197.

²⁹² Ibid., 198.

²⁹³ Ibid., 199.

Zettelmann innrømmer at det er flere dimensjoner som møtes i det lyriske subjektet og danner en kompleks struktur. Om vi godtar hennes sammenslåing av ulike subjektaspekter, kan vi tolke subjektet som summen av både det fiktive, det retoriske og det biografiske. Zettelmanns subjektteori viser ikke bare at innlevelsen i lyrikken er noe som kan berike vår lesning, men også at denne muligheten og tvetydigheten i lyrikken, idet den er både narrativ og ritualistisk, tilhører sjangerens egen logikk. Dessuten utvikler hun det lyriske jeget som en kompleks idé innenfor teorien om mulige verdener.

1.4.3 Elena Seminos poetiske verdener

I motsetning til Ryan er andre mulige-verdener-teoretikere mer åpne for tanken om at lyrikken kan skape mulige og fiktive verdener, skjønt det er svært krevende å identifisere og etablere dem. Innlevelsen i lyriske tekster samt verdensskapelsen knyttet til vår lesning danner også grunntanken for Elena Seminos omfattende skjema-teori. Semino forsker på mulige verdener i dikt ved hjelp av flere modale uttrykk og baserer sin egen typologi på Ryans teksttypologi. I sin bok *Language and World Creation in Poems and Other Texts* ser hun på hvordan diskurs- og skjemaanalysen kan hjelpe oss med å avdekke verdenskonstruering i lyrisk diktning.²⁹⁴ Dessuten ser hun på deiksis og dens betydning for de mentale skjemaene vi skaper mens vi leser. Semino er først og fremst opptatt av lingvistiske og kognitive prosesser som settes i gang ved vår mentale projisering av tekstkonteksten. Seminos arbeid får en veldig spesifikk og for meg fjerntliggende vinkling på grunn av det kognitive fundamentet, men det er likevel verdt å stoppe ved noen av hennes tanker. Hennes studie er et godt eksempel på en eklektisk tilnæringsmåte til det lyriske diktet, hvor også teorien om mulige verdener får sin plass. Derfor vil jeg ikke gå dypt inn i Seminos kognitive praksis, men jeg skal presentere de første delene av hennes arbeid, som bærer titlene «Poetic text worlds as discourse situations» og «Poetic Text Worlds as Possible Worlds». Jeg vil ikke gå dypt inn i den kognitive praksisen, men belyse noen hovedpunkter som karakteriserer Seminos forståelse av lyrikkens fiksjonalitet og mulige verdener. Og til tross for at Semino ofte snakker om «tekstens verden» eller «tekstuell verden», er mitt blikk på hennes teori fremdeles plassert innenfor fiktive-verdener-diskursen.

²⁹⁴ Elena Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, (Oxfordshire, England; New York, New York: Routledge, 2014).

Når det gjelder begrepsbruk, skiller Semino også mellom «poesi» og «lyrisk poesi» som poesiens mest reflekterende og stemningspregede del, men denne avgrensningen av begrepene er ikke klar og konsekvent i hele teksten. For det meste snakker hun særlig om poesien som en overordnet kategori og legger ekstra vekt på lyrisk poesi i noen veldig spesifikke sammenhenger, hvor hun understreker hvor rigide de narratologiske teoretikerne er i forhold til lyrikken.²⁹⁵ I teksten som følger, kjemper hun for å inkorporere poesien i fiktive-verdener-systemet, men hun bryr seg ikke lenger om noen presisering av lyrisk poesi eller lyriske dikt innenfor dette systemet, så man kan bare anta, på grunnlag av dikteksempler, at hun for det meste snakker om lyrisk diktning. For å forsvare poesiens stilling som fiksjonskonstituerende argumenterer hun med at poesien også inneholder mange faktorer som forsterker den fiktive virkningen: «More positively, it is difficult to see why poetry, like novelistic prose, cannot be regarded as displaying a wide range of relationships between text worlds and actuality, from a high to a low degree of overlap.» Hun påpeker imidlertid også at man må filtrere bort det som refererer til biografiske eller historiske handlinger, men hun sier ikke direkte hvorfor det historiske nødvendigvis må være ikke-fiktivt, eller om det finnes flere lese måter av historiske handlinger.

Til forskjell fra de andre teoretikerne velger Semino helt fra starten et begrep, «text worlds», for å betegne «the context, scenario or type of reality that is evoked in our minds during reading and that (we conclude) is referred to by the text».²⁹⁶ Tekstverdener forstår hun som en spesifikk type fiktive verdener som er relevante for litterære tekster.²⁹⁷ Denne definisjonen er ikke kun forankret i teorien om mulige verdener, men Semino henter mange av sine påstander og slutninger fra kognitiv psykologi med vekt på utvikling av metaforforståelsen. En annen viktig kilde for hennes teori er lingvistikk og særlig spørsmålet om hvordan bestemte og ubestemte artikler bidrar til kontekstdannelsen og dermed konstrueringen av verdener i litteratur.²⁹⁸ Som hun riktig påpeker, er bruken av bestemte artikler i poetiske (lyriske) tekster annerledes

²⁹⁵ Semino henviser her til Ryan: «In fact, some possible-world theorists have gone as far as arguing that, unlike prose fiction and drama, poetry does not involve the projection of fictional worlds, but rather the expression of moods, themes and atmospheres, which are not amenable to possible-world analysis. In such cases it is lyric poetry in particular that is singled out as the mode of literary discourse that falls outside the boundaries of fictionality (Ryan 1991a: 83-7).» Ibid., 86.

²⁹⁶ Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, 1.

²⁹⁷ Ibid., 70.

²⁹⁸ Hennes påstander er relevante særlig for engelsk, men kan delvis transformeres til norsk siden begge språkene markerer bestemthet i språket. Se *ibid.*, kap. 2, mer detaljert s. 19–30.

enn i hverdagspråket. Det finnes flere forskjeller og regler som skiller den poetiske talen fra den hverdagslige, men også fra talen i andre litterære tekster.

De to viktigste avvikene fra den etablerte talemåten er bruk av underforståtte forutsetninger og ikke-forankret bestemthet («unanchored definite references»). Begge avvikene forårsaker poesiens «in medias res-effekt» hvor leseren blir møtt med en allerede påbegynt tekstuell situasjon, og hvor bestemthet ikke markerer et møte med det kjente: «In those cases where the attribution of definiteness does not seem to take into account the reader's actual familiarity with the referents, definite reference can be interpreted as either addresser-orientated or addressee-orientated.»²⁹⁹ I stedet for dette retter Semino fokus mot en «status»-karakteristikk.³⁰⁰ Bestemte elementer og enheter i teksten skaper et inntrykk av en kjent fiktiv verden, en verden som det lyriske jeget gjenkjenner og beskriver ut ifra sin tidligere kunnskap, mens de ubestemte elementene skaper et inntrykk av noe nytt, ukjent og overraskende. For å utvikle Seminos poeng videre vil jeg tilføye at ubestemthet på en måte indikerer tidsmarkering i dikt, for gjennom å påvise nye elementer på scenen fører de ubestemte elementene handlingen videre.

Noe lignende skjer når Semino ser på deiksis. Dette er en viktig del av det poetiske språket og kjennetegnes av en avvikende disposisjon i teksten. Deiksis brukes altså utenfor kontekst, og enkelte referansemarkører peker på ting som ikke har blitt nevnt før. Derimot påpeker de noe som er fraværende eller imaginært.³⁰¹ Men samtidig gjør Semino oppmerksom på at deiksis i poesi kan ha en annen virkning. Den er en del av det fiktive rommet hvor jeget befinner seg, og den viser til elementer innenfra den tekstuelle verdenen. Videre skriver hun om hvordan poetiske stemmer bidrar til kontekstualisering:

As a result of the egocentric nature of deictic reference, the interpretation of deixis in poetry requires that readers construct an image of a speaking subject

²⁹⁹ Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, 23.

³⁰⁰ Som hun overbevisende demonstrerer med flere eksempler, motsier bruken av bestemte og ubestemte artikler i poetiske tekster de vanlige reglene i engelsk språk: «Definite reference is used to introduce unmarked and relatively unimportant entities, forming the background of the scene. The indefinite article, on the other hand, is reserved for the main topic of the poem and the focus of the metaphoric profusion [...]» Selv om Semino påviser denne paradoksale bruken av ubestemthet på konkrete dikt, «Jaguar» av Ted Hughes og «Meeting at Night» av Robert Browning, virker hennes påstand generelt gyldig i engelskspråklige dikt. Det er et annet spørsmål om vi kan relatere Seminos tanker om bestemmelsesmarkering til norskspråklige dikt, men vi kan iallfall tenke oss at dette er mulig. *Ibid.*, 26. Jf. også *Ecos litterære ensyklopedia* (del 1.2.2).

³⁰¹ *Ibid.*, 36–37.

functioning as deictic centre, whether or not this presence is made explicit by the occurrence of first-person pronouns inside the text. Such poetic *personae* cannot be straightforwardly conflated with real-life authors, but are to be regarded as poetic constructs, that result from the readers' interpretative engagement with language of texts.³⁰²

Jeg synes at denne påstanden fortjener oppmerksomhet fordi Semino bruker subjektets fiktive omverden som bakgrunn for å etablere 'persona' (og ikke bygger opp argumentet sitt motsatt vei). Semino konstituerer 'persona's, vi ville si *det lyriske jegets*, autonome stilling nettopp gjennom optikken fra den fiktive verdenen i teksten. Slik argumenterer hun også imot ideen om at forfatteren er identisk med diktets subjekt. *Persona* forholder seg alltid først og fremst til sine oppdiktede omgivelser. Semino vrir på den vanlige måten å konstituere fiktive verdener på (altså gjennom jegets blikk), og hun gjør det også med henvisning til leseren og hans eller hennes forestillings- og tolkningsevne. Samtidig understreker Semino at leserens identifisering av det lyriske subjektet bygger både på det tekstuelle og på det som ligger utenfor teksten.

Det siste, og kanskje mest anvendelige punktet hun framhever ved den poetiske deiksisen, er muligheten for veksling mellom stemmene i poesien. Poesiens monologiske karakter har for lenge siden blitt stadfestet av Mikhail Bakhtin, noe som Semino er fundamentalt imot.³⁰³ Isteden peker hun på det som ofte blir oversett, nemlig at det kan være flere subjekter eller personer som får snakke i poetiske tekster. En slik stemmeveksling kan etter hennes mening markeres ved hjelp av «variation in deictic centre». Med dette begrepet forstår hun endringen av utgangspunktet for enkelte vers eller ytringer i diktet. Denne vekslingen er ofte en kilde til forvirring hos leseren og føles som en intern inkonsistens. Dette oppstår når den monologiske strukturen blir brutt og subjektets synsvinkel brått blir endret. Semino anskueliggjør dette med diktene hvor tidsforløpet er brutt ved hjelp av forskyvning fra fortid til nåtid eller omvendt, eller hvor subjektets stilling plutselig er annerledes og vridd. Hun peker på forskjellige språklige og innholdsmessige elementer som «aktiverer» endringen av perspektivet og gjør plass for den andre stemmen. Slike elementer betrakter Semino som «kodet» i språket.³⁰⁴

³⁰² Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, 38. Her henviser Semino også til eldre lyrikkteorier, men det mest aktualiserende er hennes forbindelse til poetiske tekstverdener.

³⁰³ Se særlig: *Ibid.*, 43 og 49.

³⁰⁴ *Ibid.*, 48.

Denne vekslingen muliggjør utvidelser i diskursanalysen og beriker forståelsen av diktets verden eller eventuelt multiple fiktive verdener.

I den neste delen av boka presenterer Semino sitt syn på teorien om mulige verdener i fiksjon, som i hovedsak er basert på Marie-Laure Ryans premisser. Kort sagt kan man konkludere med at Semino følger reglene som Ryan har foreslått, og det gjør hun dessuten i situasjoner hvor Ryan benekter lyrikkens fiksjonalitet. Semino setter også et skille mellom fiktive verdener (eller tekst-verdener) og mulige verdener (i logisk-filosofisk forstand). I motsetning til logikken muliggjør litteraturen umulige fiktive verdener, og her er hun enig med Thomas Pavels estetisering av det umulige og kontradiktoriske.³⁰⁵ Seminos tilnæringsmåte til tanken om lyrikkens fiktive verdener kan derfor tolkes som tvetydig – hun balanserer på grensen mellom lyrikkens fiksjonalitet og faktualitet (eventuelt abstrahering).

Et annet påfallende trekk ved Seminos fiksjonsteori er hennes forståelse av fiktive delverdener («subworlds») som meningsbærende enheter i tekst. Disse verdenene er en del av det fiktive universet, og Semino betegner dem som «non-actual alternatives».³⁰⁶ Seminos delverdener er delvis variasjoner over Doležels narrative modaliteter. Tanken om delverdener springer også ut av gjensidige forhold mellom alle objektene og identitetene i diktene – såkalte «accessibility relations», et begrep overtatt fra Ryan.³⁰⁷ Enkelt sagt er dette ulike egenskaper ved alt som er nevnt i en tekst, og hvis identiteter og kompatibiliteter leseren må være i stand til å gjenkjenne for å kunne rekonstruere en

³⁰⁵ Se seksjonen om Pavel: Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, 65.

³⁰⁶ På dette punktet baserer hun seg på de to typene inndelinger som Ryan presenterer i sine tidlige tekster. Der formulerer Ryan en slags katalog over «private verdener» som ikke helt er i samsvar med eller står i motsetning til tekstens aktuelle verden. Spenninger eller konflikter mellom slike delverdener (som for eksempel mellom karakterens ønskeverden eller intensjonsverden versus tilstanden til tekstens aktuelle verden) driver handlingen videre og danner grunnlaget for de fleste forholdene i teksten. Jeg skal ikke selv følge denne tråden i avhandlingen siden den faktisk er en helt annen type tilnærming til identifisering av fiktive verdener enn den jeg baserer meg på. Jf. Marie-Laure Ryan, «The Modal Structure of Narrative Universes,» *Poetics today* 6, no. 4 (1985). og «Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction,» I Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, 72–74.

³⁰⁷ Ryan skiller mellom ni typer tilgangsrelasjoner og viser forskjellige grader av tekstens tilhørighet til ulike sjangrer. Ryan beregner flere variabler som viser til måter og muligheter å få tilgang til tekstens verden på. Her lister hun opp ulike typer identitet og kompatibilitet som danner grunnlaget for typologien hennes: Det er identiteten til egenskaper og objekter, identiteten til objektets inventar, inventarets kompatibilitet, kronologisk kompatibilitet, fysisk kompatibilitet, taksonomisk kompatibilitet, logisk kompatibilitet, analytisk kompatibilitet og lingvistisk kompatibilitet. Se i: Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, særlig 81–82 og analysene.

fiktiv verden – de sier noe om hvor tilgjengelig en forestilling av en fiktiv verden er for leseren.

Her er det spennende å se på hvordan Semino på bakgrunn av dette klarer å skille mellom lyriske tekster med og uten fiktive verdener. Gjennom ulike typer av kompatibilitet setter Semino grenser for ulike ontologiske plan i diktet, og slik atskiller hun poetiske tekster som skaper fiktive verdener for leseren, fra poetiske tekster som ikke har denne egenskapen.³⁰⁸ I lyrikken snakker vi ikke så mye om objekter, men snarere om følelsesmessige og erfaringsmessige beskrivelser som kan skape en slags gjenkjennelse hos leseren. Dessuten møter vi ikke bare ting som utfordrer vår imaginasjon, men også metaforiske ytringer eller brudd på koherensen. Derfor stadfester Semino at det må finnes tre typer kompatibilitet for at en poetisk verden skal være mulig og tenkelig: Det er logisk, analytisk og lingvistisk kompatibilitet som gjør lyriske tekster fiksjonskonstituerende og verdenskonstruerende.³⁰⁹ Hun forutsetter etablerte logiske regler, ting og entiteter som ikke vil bryte med vår forestillingsevne (altså tenkelige ting), og muligheten til å konstruere en verden basert på språket. Hvis det fiktive inventaret i diktet ellers sammenfaller med vårt syn på verden, altså hvis resentreringen er mulig og leseren kan gjenkjenne enkelte entiteter og objekter, er diktet fiksjonskonstituerende og verdenskonstruerende. Seminos typologi har derimot noen uklarheter, og særlig den analytiske kompatibiliteten er definert nokså tvilsomt – den er basert på leserens imaginasjonsevne. Generelt kan vi likevel konstatere at Seminos hovedpremiss for verdenskonstruering – i samsvar med Meinongs påstander om objekter – er at det som er tenkelig, kan konstruere fiktive verdener. Det vil si at vi klarer å gjenkjenne enkelte gjenstander og elementer og deres forhold til hverandre, skjønt de ikke ligner på noe som helst virkelig.

Dikt som ikke representerer noen slags virkelighet, men kun er ordleker eller en annen slags lydpoesi, kan definitivt ikke skape fiktive verdener. De mest avvikende diktene mangler enten analytisk eller lingvistisk kompatibilitet, så vi klarer her ikke å forestille oss logisk umulige vesener og situasjoner, eller å konstruere en sammenhengende tekstverden i det hele tatt (som for eksempel i lydpoesi).³¹⁰ En annen ting er at ifølge definisjonen som jeg presenterte i delen om «Lyrikken som sjanger og modus», kan ikke poetiske eksperimenter med lyd og stemme (altså ikke lyriske dikt) oppfattes som lyrikk i min forståelse av begrepet.

³⁰⁸ Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, 95–103.

³⁰⁹ *Ibid.*, 101–103.

³¹⁰ *Ibid.*, 102.

Seminos slutning er både smart og problematisk fordi den også kompliserer etableringen av hennes egne regler. Når hun videre analyserer flere dikt, gjentar hun veldig mange av Ryans tanker og anvender hennes teori på diktene uten å komme med noen nye slutninger, selv om hennes analyse av postmoderne dikt er spennende, og særlig den delen hvor Semino låner begrepet «ontologisk usikkerhet» av Brian McHale.³¹¹ Denne tilstanden oppstår når man mister grepet om hvor metaforen slutter og den bokstavelige talen begynner. I noen postmoderne tekster kan vi havne i den situasjonen at det som virker som en metaforisk beskrivelse, også kan forstås som en virkelighetsbeskrivelse, skjønt vi snakker om en annen, ukjent og kanskje kontrafaktisk virkelighet.³¹² Entiteter og objekter havner da i en ontologisk usikkerhet og et tolkningskaos. Med henvisning til Ryans «fictional universe with an ‘empty centre’» konkluderer hun med at teorien om fiktive verdener ikke gir svar på dette og dermed viser seg som utilfredsstillende.³¹³

Etter min mening vrir Semino litt på ideen om litterære fiktive verdener når hun etablerer Ryans system – eller snarere går hun til en slags «identifikasjonssplittelse» istedenfor etableringen av den fiktive helheten. Tanken om mulige verdener forkaster hun fullstendig og erstatter den med fiktive delverdener. Hennes anvendelse av begrepet er da mer formalistisk enn filosofisk og svarer ikke til Doležels konsept, som ligger til grunn for min egen analysemetode. I tillegg finner Semino bare på en nokså problematisk og tåkete definisjon av fiktive dikt og biografiske dikt når hun påstår at forskjellen strengt tatt ligger på leserens side. Leseren bestemmer selv, kanskje på bakgrunn av sin kunnskap og sine evner, om diktet skal betraktes som en fiktiv framstilling av en situasjon med det dikteriske jeg som taleren, eller om det er selve forfatteren som «snakker».³¹⁴ Dette er i seg selv greit, men det er litt skuffende at Semino faktisk ikke kommer med en mer tilpasset lyrikkteori som ville omfavne flere av de spesifikke egenskapene til den poetiske formen. Det hun gjør, er å skape analogier til Ryans narrative konsept og vise hvor Ryans prinsipper kan fungere og ikke. I den konkrete analysen anvender Semino Ryans typologi på enkelte domener og private sfærer i det lyriske jegets tale. Men som hun framhever, «Ryan’s typology should not be applied simply as a set of abstract categories, but rather needs to be related to the readers’ activities during text processing».³¹⁵ Og det er nettopp her man kan finne det

³¹¹ Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, 106–8.

³¹² Dette må ikke bare være gyldig for postmodernistiske tekster, men det er de Semino nevner eksplisitt.

³¹³ Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, 108.

³¹⁴ *Ibid.*, 98.

³¹⁵ *Ibid.*, 103.

største og mest unike bidraget til Semino – i påpekningen av det kognitive. Dette er samtidig en milepæl hvor hun kvitter seg med teorien om fiktive verdener og lar den kognitive lingvistikken overta.³¹⁶

Til sist vil jeg si at selv om verken Seminos teoretiske perspektiv eller analysemetode synes å bli hundre prosent relevante for min forskning, er det noen enkeltdeler som kan virke produktivt i den videre drøftingen. Her sikter jeg særlig til hennes påvisning og bearbeidelse av uoverensstemmelser i teksten, synspunkter om undersøkelsen av den poetiske deiksisen, forholdet mellom bestemthet og ubestemthet, samt stemmeveksling. Disse kategoriene kan vise seg å være hjelpsomme i analysen av Einans uoversiktlige dikt. Semino reiser også viktige spørsmål om den metaforiske kraften i diktene og det vanskelige forholdet mellom metaforen og fiksjonaliteten.³¹⁷ Men la oss nå se på en annen forsker hvis bidrag vel er lite, men ikke desto mindre mye bedre tilpasset det lyriske diktets unike natur. Paulo Meneses har levert en studie som vever inn tanker om både fiktive verdener, diktstruktur, metaforikk og prosodi.

1.4.4 Paulo Meneses og middelalderens lyriske verdener

Det har ikke bare vært Marie-Laure Ryan som har påvirket nyere eller mer nyanserte teorier om fiktive verdener. Også Lubomír Doležels konsepter har inspirert flere litteraturforskere over hele kloden. Den portugisiske Paulo Meneses har funnet bånd mellom Doležels syn på fiktive verdener semantikk og verket til den galiske trubaduren Martin Codax, antakeligvis fra 1200-tallet. Men mens Doležel, Pavel og Martínéz-Bonati – alle sammen kilder til Meneses' egen tilnæringsmåte – har forsket på narrative tekster, vil han rette fokuset mot lyriske dikt. Det viktigste begrepet for Meneses er Doležels «litterær tekst», som Meneses forstår som den epistemologiske

³¹⁶ I den siste delen av boka komplementerer Semino teorien om mulige verdener med teorien om hvordan menneskelig kunnskap organiseres, og hvordan vår forståelse formes. Hun drøfter særlig hvordan leserens kunnskap anvendes i enkelte tekster. Dette gjør hun gjennom skjema-teori-analyse, som sporer hvordan enkelte skjematisk moduser for vår forståelsesramme aktiveres. Analysen av fiktive verdener presenterer snarere et uferdig stadium av en kognitiv-lingvistisk lyrikkanalyse. Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts.*, Part III 117–224.

³¹⁷ En annen ting som gjør Seminos framgangsmåte veldig oversiktlig, er hennes hyppige bruk av dikteksempler og diktanalyser som følger etter den teoretiske teksten. I Martínéz-Bonatis og Červenkas tekster mangler dette. Det er også interessant å sammenligne Seminos og Červenkas framgangsmåte og deres anvendelse av teorien om fiktive verdener.

konstitusjonsmekanisme.³¹⁸ Videre baserer Meneses sitt syn på José Guilherme Merquiors idé om én viktig felles egenskap for alle litterære tekster: «the quality of being a fictional representation of human situations endowed with permanent interest».³¹⁹ Meneses påpeker samtidig at selv om Merquiors tanker er påvirket av Aristoteles og det mimetiske prinsippet, er den poetiske verdenen som teksten aktualiserer, helt autonom og dermed ikke avhengig av vår aktuelle verden. Mimesis er da forstått som en slags gnist som vekker til live et mye mer selvstendig fiktiv-verden-konsept. Her skal jeg forsøke å gjengi hovedtanker i Meneses' egen poetiske-verdeners-karakteristikk.

Meneses anser den lyriske verdens makro- og mikrostruktur som en høyst spesifikk form som skiller seg fra de vanlige narrative forestillingene om fiktive verdener. Han skriver videre med henvisning til Doležel og Merquiors:

Lyric poems tend to build up worlds of feelings, attitudes, and beliefs rather than worlds of individuals, objects, properties, events, and actions. Primacy goes to the textual actualization of the states of soul (“estados de ânimo”) and to universal knowledge of the human condition (Merquior, *Astúcia* 14), as well as to the representation of specific discourse structures.³²⁰

Med denne konstateringen innlemmer han også Ryan og hennes forestilling om lyriske tekster som «fabrikasjoner» hvor den fiktive fortelleren («the fictive speaker») ikke formidler et bilde «as a perception of an external reality», men dette er bare «a pure creation of mind».³²¹ Meneses prøver ikke å motsette seg Ryans påstander og konklusjoner. Derimot inkorporerer han dem i sin egen forståelse av en poetisk verden som ikke er lik narrative og dramatiske fiktive verdener. Lyrikkens utforming har direkte påvirkning på den poetiske verdenen den skaper, og tjener for det meste som et sted hvor denne visjonen inderliggjøres. Steds- og romkoordinater låser den poetiske verdenen i det statiske øyeblikket, som en bakgrunn for stemningspregede og følelsesmessige utsagn som danner kjernen i lyrikken. Den diegetiske (fortellende) rammen er da svært begrenset og forminsket takket være det lyriske jegets dominerende ytringer. Jegets indre tilstander er også framhevet gjennom unike språklige egenskaper hos den lyriske

³¹⁸ Paulo Meneses, «Poetic Worlds: Martin Codax,» *Style* 25, no. 2 (1991): 291.

³¹⁹ *Ibid.*, 292.

³²⁰ *Ibid.*, 293.

³²¹ Meneses siterer her fra en av Ryans tidlige artikler: Marie-Laure Ryan, «Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue,» *Style* 18(1984): 133.

teksten. Meneses understreker særlig ordøkonomien og allusjonspotensialet som viktige meningsproduserende mekanismer.

Når han senere i teksten anvender denne modellen på «cantigas d'amigo», middelalderske lyriske sanger fra Galicia, legger han særlig vekt på hvordan disse sangene markerer hendelsesforløp. Etter hans mening skaper de en felles poetisk verden og er forbundet av en kjærlighetshistorie som ender uforløst for hovedkarakteren (denne uoppnåeligheten viser seg som det ledende og resulterende motivet, ganske typisk for sjangeren). Meneses bruker også begrepene «tekstur», «navngiving», «autentifikasjon» og «eksplisitte og implisitte intensjonale funksjoner» fra Lubomír Doležel. Selv om ikke alle funksjonene virker like viktige eller relevante i lyriske tekster som i narrative, betyr dette likevel ikke at vi burde avvise tanken om en fiktiv verden i lyrikken.³²² En vesentlig rolle spiller derimot analysen av den eksplisitte tekturen og dens implisitte mening. Det ligger mye nettopp i det lyriske diktets struktur og sekvensinndeling. Meneses framhever særlig parallellisme som en fiksjonskonstituerende makrostruktur: Den formidler det lyriske jegets indre sinnstilstander, og med sin repetitivitet intensiverer den meningsproduksjonen.³²³ Her dreier det seg særlig om et slags katarsisprinsipp, en bevisstgjøring eller åpenbaring som jeget innser gjennom gjentakelsene.

Selv om Meneses' artikkel er basert på tolkningen av fem utvalgte dikt, er slutningene han trekker, generelt anvendelige. Men siden artikkelen er veldig kort og konsentrert, og dessuten fokusert på en veldig spesifikk type historisk lyrikk, får man ikke et fullstendig analyseverktøy ut av det. Uansett formulerer Meneses en mer helhetlig forståelse av lyrikkens mulige verdener helt på slutten, som jeg gjengir her:

The world constructed by lyric texts are fictional in nature. The speaker of the lyric text is also a fictional persona, whatever may be his/her relation to the empirical author (explicit or implicit, near or distant, and so forth). The unique texture of poetry necessarily dissolves the virtual narrative constituents and strengthens their tendency to stasis. Finally, poetic worlds are generated by the lyric «I's» imaginary soliloquy, a communicative strategy that privileges the implicit and expressive intensional functions. The lyrics «I's» inner states are manifested without being spoken, and the resolution of his/her inner tension(s) is always tentative.³²⁴

³²² Meneses, «Poetic Worlds: Martin Codax,» 297.

³²³ Ibid., 298.

³²⁴ Ibid., 299.

Meneses betrakter da den fiktive verdenen i lyrisk dikning som en selvfølge, som en projisering av det lyriske jeget. Den er annerledes enn den narrative fiktive verdenen, men den er likeverdig. Den er styrt av det talende, lyriske jeget og konstitueres og konstrueres gjennom jegets ytringer. Denne påstanden har også satt sitt preg på Miroslav Červenkas formulering av den fiktive-verdener-i-lyrikken-teorien, som jeg nå tar for meg til slutt i dette kapitlet.

1.4.5 Felix Martínez-Bonati og lyrisk kontemplasjon

For den lyriske teorien jeg vil støtte meg til, er det viktig å nevne den chilenske litteraturforskeren Felix Martínez-Bonati, som forsker på fiktive diskurser på tvers av de tre litterære sjangrene. Dette er også hans utgangspunkt i boka *Fictive Discourse and the Structure of Literature*.³²⁵ Her sikter han ikke bare til å identifisere fiksjonaliteten i litteratur, men også til å undersøke hvordan den oppstår, og hvordan den er kommunisert.

En spesiell del av boka er viet lyrikkens enestående plass i den fiktive diskursen. Martínez-Bonati ser på lyrikken fra flere perspektiver, og han diskuterer både det språklige og det innholdsmessige. Han reiser det store spørsmålet om forskjellen mellom det vanlige og det poetiske språket, og om hvorvidt det poetiske språket i det hele tatt finnes. Litteraturen er etter hans mening et uttrykk for et imaginativt, poetisk språk, og han konkluderer videre med at det som gjør det poetiske språket unikt, er dets «potensialitet» (men ikke nødvendighet) til å unnvike, avvike og underminere den ikke-poetiske diskursen. Denne potensialiteten trenger altså ikke være utnyttet, den er mulig og åpen. Han oppfatter den poetiske diskursen som fiktiv og uvirkelig: «The foundation of this exclusive potentiality is the ontic nature of literary-poetic speech. Because poetic discourse is *fictitious*, it can be now similar to ordinary discourse, now entirely dissimilar from any other real utterance.»³²⁶ Den poetiske diskursen er etter hans ord kun fantasien, og dermed kan den bli både realistisk og fantastisk: «The distinctive potentialities of poetic discourse reside in the freedom of imagination», tilføyer han.³²⁷

Martínez-Bonati er videre opptatt av kommunikative situasjoner som oppstår mens vi leser. Disse situasjonene blir enda tydeligere i diktlesningen. Diktet anser han

³²⁵ Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*.

³²⁶ *Ibid.*, 77, kursiv i orig.

³²⁷ *Ibid.*, 78.

som et slags åndens rike som består av forestilte («imaginary») setninger som disponerer over et forestilt («imaginary») språk. Å lese et dikt er da ikke å formidle forfatterens budskap, men å utfolde situasjonen som er iboende i setningen. Dette kaller han for en «imaginary linguistic communicative situation».³²⁸ Den forestilte situasjonen preges av det forestilte språket og kan bestå av både tiltale, ekspresjon og representasjon-indikasjon, men ingen av delene har sin vanlige lingvistiske funksjon. Tvert imot konstituerer de sammen et objekt for leserens (og forfatterens) kontemplasjon.³²⁹ Det finnes heller ikke noen slags poetisk diskurs eller poetisk bruk av diskurs («parole»). Det poetiske språket sikter ut over diskursens rammer, og selve poesien er både (imaginær) diskurs, teori er visjon.³³⁰ Samtidig hevder Martínez-Bonati at det poetiske språket i større eller mindre grad er en slags replikk til det virkelige språket, og leserens kontemplasjon over diktet, over den immanente siden av språket, slutter ofte i gjenkalling av den virkelige situasjonen.³³¹ Martínez-Bonati er da opptatt av ytringenes poetisitet, men den er ikke en motpol til fiksjonen – fiksjon finnes nettopp i den. I samsvar med dette er også det talende jeget en forestilt/imaginær entitet som bebor verkets fiktive verden. Litteraturens fiksjonalitet definerer Martínez-Bonati som den poetiske kommunikasjonens fiksjon, hvor både verkets fiktive verden, den fiktive fortelleren og leserens forestillingsevne tas i betraktning. Martínez-Bonatis teori virker som en videreutvikling av den strukturalistiske tanken om den estetiske funksjonen (som jeg skal behandle nærmere i neste del). Han finner videre inspirasjon i Wayne Booths begrep «implisert forfatter», som han kaller for den ideelle forfatteren, men denne kommer ikke tydelig i uttrykk i den forestilte kommunikative situasjonen.

Mens jeg hittil har presentert Martínez-Bonatis teori om fiksjonen og det poetiske språket, vil jeg nå se litt nærmere på hans oppfatning av lyrikken. Martínez-Bonati erkjenner tanken om den fiktive fortelleren («speaker»), også i forbindelse med lyrikken, siden lyrikken kan bli sett på som den ekspressive dimensjonen av den forestilte kommunikasjonen. Han snakker om en lyrisk modus hvor fortellerens ekspressivitet overskygger det som er sagt og indusert, med det som er manifestert i affekten. Denne intensivering av det uttalte og påpekningen av det uuttalte indikerer lyrikkens evne til å uttrykke noe uten et representativt språk, altså å kommunisere noe som ellers er uutsigelig: «We can state – giving new meaning to the rhetorical topos of ineffability –

³²⁸ Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, 81.

³²⁹ «But as imaginary functions of the communicated language, all three constitute an object of contemplation for the reader – and for the author as reader.» Ibid., 82.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ibid., 83.

that lyric poetry is the mode of communicating something that is in essence unsayable.»³³² Dette anser han som den grunnleggende motsetningen mellom epikken og filosofien på den ene siden, og lyrikken på den andre. Som han sier på en meget poetiserende måte, «to understand lyric poetry is to attune oneself to the tonalities of what is represented».³³³ Men det er fremdeles forutsatt at vi forstår logikken bak det som er representert.

Selv om Martínez-Bonatis definisjon delvis kan svekke lyrikkens narrativitet, viser han samtidig til andre måter vi kan oppfatte lyrikkens fiksjonskonstituerende kraft på – nemlig til den fiksjonaliteten som ligger i det imaginære språket. I motsetning til Culler og hele den retoriske grenen av lyrikkforskningen anser ikke Martínez-Bonati lyrikken som en tiltalens sjanger. Tvert imot snakker han om selvekspressivitet som den grunnleggende egenskapen.³³⁴ Men siden vi fremdeles snakker om en kommunikativ situasjon, beholder den sin fiktive kjerne. Lyrikken er i dette perspektivet et slags dypdykk i seg selv:

Lyric would be the communicate situation of speaking to oneself, in solitude. In this situation, what is said, the representative dimension of language, cannot be the dominant sphere, since the listener is himself the speaker, and the fundamental meaning of the communication cannot be to make known to someone what he already knows (to reveal to oneself what one already knows).³³⁵

Etter hans mening er det nettopp i lyrikken det appellative bare inntar liten plass og er forskjøvet i bakgrunnen – fordi det talende jeget bare avslører ting for seg selv. Det forklarer han med følgende ord:

I essentially speak to myself if I want to *express* my state of being and to modify it through its expression. A saying in solitude makes sense mainly as the resolution of inner tension, as an act of *attuning* oneself to a particular tonality (this is indeed akin to appellative action), or as the objectification (always more or less indirect) of a disturbing or incomprehensible state of mind. What is done through speech in this situation is a reordering of one's inner being through a

³³² Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, 88.

³³³ *Ibid.*, 89.

³³⁴ Slik nærmer Martínez-Bonati seg den romantiske tradisjonen selv om han er mer opptatt av leserens rolle enn forfatterens.

³³⁵ Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, 90.

coming to know one's own state, which, made manifest in the communicative act, becomes objectified. Lyric poetry is imaginary soliloquy.³³⁶

Ved å kalle lyrikken en slags imaginær eller fiktiv høyttenkning skyver Martínez-Bonati det lyriske jeget i forgrunnen og utpeker refleksjoner over dets indre verden som grunnleggende og fiksjonskonstruerende. Mens dramaet og epikken framstiller fiktive narrative og dialogiske handlinger, sikter lyrikken mot å framstille menneskets indre som et fiktivt fenomen. Jeg tolker hans påstander slik at man ikke bare burde snakke om fiktive eller forestilte verdener i den forstand at de er representasjoner av den materielle virkeligheten, men at den fiktive diskursen også finnes i det uttalte som er kommunisert på andre, mer metaforiske måter – for det meste i lyrikken gjennom det poetiske språket.

Jeg kan ikke forlate Martínez-Bonati uten å se nærmere på hans tanker om leseren.³³⁷ I hans skrifter er «verdenen», «fortelleren» («narrator») og «leseren» tre «strata», eller lag, i teksten. De danner en spesifikk struktur, tre nivåer av utdypning og estetisk kontemplasjon.³³⁸ Kontemplasjon er en fenomenologisk opplevelse av teksten som unnviker en ren rekonstruering av teksten, men innebærer andre typer opplevelser. Vår opplevelse av tekstens verden er ofte basert på gjenkjenning av de mimetiske spesifikka (setninger, ytringer, dialoger og ikke minst også det som er immanent i ytringene) av den forestilte verden-representasjonen. Mens fortelleren gir stemme til den ekspressive dimensjonen av teksten, danner verdenen en slags ramme for fortellerens kommunikasjon: Det som er sagt, er også påvirket av situasjonsrammen som verdenen utgjør, og verdenen og fortelleren skaper slik den imaginære kommunikative situasjonen sammen. Verdenen er etter Martínez-Bonatis syn «the sphere of imaginary representation» og er avhengig av vår projisering av det sagte og uttrykte i vår imaginasjon.³³⁹ Det er viktig å merke seg at Martínez-Bonati setter likhetstegn mellom det fiktive og det imaginære – eller la oss si at det ene automatisk forutsetter det andre. Fortelleren er også et imaginært vesen, og Martínez-Bonati, liksom Eva Zettelmann,

³³⁶ Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, 90.

³³⁷ I en annen artikkel fra hans senere forfatterskap uttaler Martínez-Bonati seg på vegne av forfatteren og hans rolle ved den fiktive diskursen. I artikkelen påstår han at «fictional discourse is not a merely pretended, unfulfilled speech of the author, but a fully performed and authentic fictitious speech of *someone else*». Martínez-Bonati, Felix. "The Act of Writing Fiction." *New Literary History* 11, no. 3 (1980): 425–34, spesifikt 431. <https://doi.org/10.2307/468936>.

³³⁸ Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literatur*, 92.

³³⁹ Ibid.

påviser eksistensen av en fiktiv kropp som markeres i fortellerens utsagn: «This stratum also includes as part of its fundamental substance the (imaginary) perceptible material body of the sentence. The perceptible sign is there, aesthetically, as part of the bearer of his rhythm, melody, and tone.»³⁴⁰ Leseren, ofte framstilt som den fiktive lytteren, deltar i den forestilte kommunikative situasjonen sammen med fortelleren som fortellerens motpart – og slik oppstår det en kontemplativ situasjon.

I selve teksten må den fiktive lytteren ikke være nevnt eller tilstedeværende, men fortellerens høyttenkning gir lytteren en begrunnelse for å finnes likevel. Men som Martínez-Bonati samtidig gjør oppmerksom på, kan vi ikke erstatte denne utvekslingen mellom fortelleren/det talende jeget³⁴¹ og den fiktive lytteren med forfatteren og leseren. Disse to strata forekommer bare på det kontemplative planet. En spesiell situasjon kan uansett oppstå, nemlig hvis den fiktive lytteren kan identifisere seg med fortelleren, men «[t]he real reader comprehends and actualizes the poem as fiction».³⁴² Denne forskjellen er viktig å merke seg fordi den forklarer mye av den kontemplative prosessen og særlig hva man mener med dette uttrykket. Mens leseren blir forenet med den fiktive lytteren, blir han eller hun automatisk tildelt en rolle innenfor diktverdenen og må innta en viss holdning. Men Martínez-Bonati mener ikke at dette stemmer med virkeligheten – for leseren betrakter ikke kun det som er sagt, men også hele den kommunikative situasjonen, sammenvirkningen mellom den beskrevne verdenen, det talende jegets intensjoner og lytterens stumme absorbering av det sagte. I lyrikken kan leseren være både fortelleren og lytteren samtidig, og nettopp der ligger anledningen til kontemplasjon.³⁴³

Martínez-Bonatis slutninger skiller seg fra den øvrige fiktive-verdener-teorien og vrir litt på tanken om lyrikkens fiksjonalitet. I stedet for å påpeke muligheten for å samtale, framhever han den interne monologen og introspeksjonen. Samtidig oppfatter han dem ikke som tiltale, men som et forsøk på å rekonstruere en fiktiv indre verden, gjort av en fiktiv forteller. Martínez-Bonatis unike forståelse av de fiktive elementene

³⁴⁰ I tillegg kan fortelleren ha en representativ funksjon hvis han eller hun snakker om seg selv. Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, 93–94.

³⁴¹ «The narrator»/«the speaker» – jeg bruker «det talende jeg» her for å framheve at Martínez-Bonati ikke refererer til det etablerte konseptet om det lyriske jeg, men snarere til den engelsk-språklige tradisjonen, selv om dette kan være grunnet oversettelsen fra spansk (boka er en engelsk oversettelse av ulike sammensatte spanske essays).

³⁴² Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, 96.

³⁴³ Jf. følgende sitat: «Similarly, the reader of, or the listener to, lyric poetry is able to inhabit unreservedly the poem's expressive dimension or solely as imaginary listener, but also, and essentially, as speaker (the predominant dimension of lyric poetry) – because of the poem's imaginary existence, because it is not real discourse by the poet.» Ibid.

i lyrikken vil videre spille en viktig rolle for Miroslav Červenkas lekekonsept, og det er særlig denne setningen som utpeker seg: «The reader does not actually engage in these forms of life, but ‘plays’ them contemplatively.»³⁴⁴ Innlevelse er erstattet med deltakelse i den kontemplative leken i Martínez-Bonatis tilfelle.³⁴⁵ Å leke diktet for seg selv er noe annet enn å leve seg inn i diktet. Ved hjelp av den kontemplative refleksjonen overvinner man også de gitte rammene for den estetiske illusjonens utforming; lyrikkens format og kortfattetet ikke strekker til og ikke kan omfatte fortellingens kompleksitet. Leken er forestilt, fantastisk, setter ingen grenser for sin (gjen)skaper – og den som leker, er med på å (gjen)skape. I tillegg regner kontemplasjonen også med vår egen refleksjon over diktet og dets innhold, de potensielle autobiografiske trekk og møtet med teksten på et altfor nært hold. Det er som å leve seg inn i og samtidig holde avstand og betrakte utenfra. I min tolkning og videre bruk av teorien om fiktive verdener er Martínez-Bonatis framheving av den kontemplative leken og det uuttalte, som uttrykk for det uutsigelige, et utslagsgivende poeng for rekonstruering av diktenes fiktive verdener. Om hvordan den forestilte kommunikasjonen, fiktive verdener, dikotomien form–innhold og en slags kontemplativ lek sammenfaller, får vi vite i det neste underkapitlet.

1.4.6 Miroslav Červenkas teori om lyrisk kommunikasjon og fiktive verdener

I denne siste delen av kapitlet om lyrikkens fiktive verdener vil jeg sette søkelyset på en litt annerledes framstilling av fiksjonskonstruerende elementer i lyrikken. Jeg vil introdusere en teoretisk tilnærming som virker ganske fremmed i forhold til den norske lyrikkteorien, og derfor velger jeg en mye mer drøftende og detaljert presentasjonsmåte. Denne teorien kan brukes som en oppsummering av alle de ovennevnte synspunktene, en slags krysning mellom den sjangerspesifikke lyrikkteorien og den øvrige fiktive-verdener-teorien, men den byr fremdeles på nyskapende koblinger og utfordrer de etablerte teoretiske modellene. Vi har lest at Elena Semino har lagt fram et forsøk på å anvende den eksisterende narratologiske teorien på lyriske tekster, men uten å formulere et autonomt regelsett tilpasset lyrikken. Lyrikken skaper andre utfordringer enn epikken, og man må alltid ta i betraktning dens enestående egenskaper og dens påvirkning på

³⁴⁴ Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, 92.

³⁴⁵ Vi kan anta at Martínez-Bonatis framstilling av kontemplasjon og lek er inspirert av den estetiske leken i Schillers forstand. Etter Schillers syn er «estetisk aktivitet» en utvidelse av leken, og slik skiller den seg fra f.eks. arbeid. Schillers konsept har blitt videreutviklet av mange andre filosofer. Se Hilde Hein, «Play as an Aesthetic Concept,» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27, no. 1 (1968).

fiksjonskonstitueringen. Červenkas teori representerer derimot en unik måte å tenke lyrisk kommunikasjon på, inspirert til en viss grad av Martínez-Bonatis syn på kommunikasjon.

Miroslav Červenka var en av de ledende figurene innenfor den tsjekkiske lyrikkforskningen og var også en publiserende dikter selv. Med sine intellektuelle røtter i tsjekkisk strukturalisme har han utvidet et paradigme med nye synspunkter på metrikk, fonologi, tekstkritikk, lyrisk mening og stilistikk. En spesiell plass i Červenkas tenkning har begrepet «lyrisk kommunikasjon». Det står i sentrum av hans både tidlige og sene forskerarbeid, men definisjonen har forandret seg med tiden. Først var Červenka mest opptatt av det utenom-innholdsmessige, det vil si komposisjon, rytme og den sanselige siden av diktspråket. Han påviste betydningen av en spesifikk grammatikk og av en løs tids- og romforankring i måten lyrikken taler til leseren på. En spesiell oppmerksomhet var viet selvtiltale og tiltale til leseren eller andre, fiktive stemmer i lyriske dikt.³⁴⁶ I sin sene forskning innførte Červenka en teori om fiktive verdener innenfor denne rammen.

Červenka presenterer en teori som i motsetning til de fleste fiktive-verdener-teoriene er mindre skjematiske, og den inneholder ikke en rekke spesifikke verdens kategorier. Istedenfor å fokusere på ulike fiktive verdenssituasjoner og hvordan disse kolliderer, ser han på det lyriske diktet som en innholdsmessig og formell helhet. I likhet med Semino bruker han teorien om fiktive verdener eklektisk – i samspill med den kommunikasjonsorienterte grenen av den tsjekkiske strukturalismen. Han betrakter fiktive verdener som en del av verkets definitive mening og erstatter ikke diktets mening med verkets fiktive verden, noe som er et mål for de fleste fiktive-verdener-teoretikerne. Det er ikke bare forholdet *fiktivt versus aktuelt* han gransker, men også hvordan budskapet er gitt videre, og hvilken formell oppbygging det har. Denne teorien er særlig viktig ved at den understreker rollen til det lyriske jeget (hvis funksjon i Einans diktning er helt sentral) og ved at den ikke følger noen skjematiske mønstre tatt fra andre typer diktning. Červenkas interesse er tvert imot forankret i de typiske lyriske egenskapene som subjektivitet, rytme og språklige virkemidler, og hans teori gjør det også mulig for oss å drøfte eksperimentelle dikt med henblikk på fiksjon. Červenka bygger også sin teori på Lubomír Doležels modell for fiktive verdener og avgrensner dem som spesifikke virkeligheter tilknyttet teksten og tekstens univers. I neste avsnitt vil jeg sette søkelyset på hvordan Doležels tanker om narrative fiktive verdener kan bli utvidet ved hjelp av

³⁴⁶ Det viktigste verket er *Významová výstavba literárního díla* (1992), utgitt opprinnelig på tysk i 1978 som *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. Miroslav Červenka, *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Univerzita Karlova, 1992).

teorien til Kendall Walton og tsjekkisk strukturalisme, og hvordan disse veves inn i hverandre i Červenkas optikk. I tillegg preges Červenkas perspektiv av framhevingen av lyrikkens spesifikke stilling i forhold til alle de ovennevnte teoriene.

1.4.6.1 Praha-strukturalistenes påvirkning

Vi kan anskueliggjøre Červenkas interesse for litterær kommunikasjon ved å se på Praha-skolens teoretiske grunnlag. Hovedkilden for Červenkas lyrikkforskning er strukturalismen og dens tsjekkiske gren. Praha-strukturalistene har stilt seg spørsmål om kunstverkets verdi og intensjonalitet – som en del av sin debatt om kunstens funksjoner. Begge disse aspektene tydeliggjør at kunstverkene ikke eksisterer autonomt, og at de ikke får sin kunstneriske verdi av seg selv. Derfor er Praha-skolens og Červenkas tilnæringsmåte bevisste på kunstens samspill med både forfatteren og leseren. Men fremst av alt drøfter Červenka tanken om verkets individuelle, autonome verden. Denne tanken dukket opp allerede i tekster til noen av Praha-kretsens medlemmer på 30-tallet, men på det tidspunktet lå fokus hovedsakelig andre steder. Praha-strukturalistene var mye opptatt av tekstens og dermed språkets funksjonalisme.³⁴⁷ Deres semiotiske teori er basert på tanken om at det finnes et poetisk språk som sammen med et vanlig, dagligdags språk skaper en slags byttestruktur hvor to språkstrategier veksler seg imellom: det tradisjonelle og velkjente sammen med det innovative. Disse to enhetene kan manifesteres på forskjellige og spesifikke måter, og slik fanger de leserens oppmerksomhet.³⁴⁸ Disse egenskapene kunne bli gransket innenfor såkalte narrative modi, et begrep som særlig spilte en viktig rolle i Jan Mukařovskýs forskning.³⁴⁹

Ved siden av tanken om narrativitet er Praha-strukturalistene også opptatt av kategoriene subjekt, kunstverk, og verkets sosiale omgivelser og mottakelse. Det litterære subjektet blir forstått som en semiotisk enhet, som er i korrelasjon med forfatterpersonligheten; subjektet som tegn står i et forhold til forfatterens private liv og skriving, men dette forholdet er ikke deterministisk. Subjektet er samtidig et ledd mellom verket og samfunnet, det interagerer med samfunnet gjennom sitt publikum og endres i tid og under påvirkning av flere sosiale faktorer.³⁵⁰ Om vi deler kunstverket i to

³⁴⁷ Lubomír Doležel, *Occidental Poetics: Tradition and Progress* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1990), 150–51.

³⁴⁸ Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 96.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Doležel, *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, 161–162.

motstykker, så kan vi snakke om en lingvistisk norm og en estetisk norm. Mens den lingvistiske normen ligger mest i teksten og tekstens koder, kommer den estetiske mest til uttrykk gjennom den litterære kommunikasjonen med leseren («mottakeren») og samfunnet. Dette er også det punktet hvor den tsjekkiske strukturalismen skiller seg fra den Saussurske strukturalismen. I kommunikasjonen med publikum er det også den fiktive siden av verket som har virkning, selv om denne tanken ikke ble fullt utviklet på det tidspunktet.

Grunnlaget for det fiktive kan finnes i Mukařovskýs teori om tegn. Han betrakter kunstverket som et eksepsjonelt tegn som utgjør en egen helhet og et eget system.³⁵¹ Kunstverkets indre organisering er i hans oppfatning nærmest sammenlignet med en slags indre verden. Verket har både sitt eget verdisystem og en bestemt strukturhelhet. Kunstverket er i tillegg selvrefleksivt og selvrefererende. Anders Heldal og Arild Linneberg skriver om Mukařovskýs estetiske teori: «Ut fra den ovennevnte bestemmelsen av kunstverket som artefakt, estetisk objekt og referanse til virkeligheten, må det immanente verdisystemet da befinne seg i artefakten, på ‘uttrykksplanet’.»³⁵² Kunstverket har da sin egen, veldig avgrensede eksistens og informative verdi. Mads Claudi parafraserer dette slik at enkeltdeler av kunstverket ikke står i forhold til den utenomtekstlige virkeligheten, men dette verket er et system i seg selv: «Mens teksten som helhet får sin betydning gjennom sin plass i det litterære systemet, får tekstens enkeltdeler sin mening i kraft av sin plass i det systemet som utgjøres av teksten.»³⁵³

Men Mukařovský går enda videre i teorien når han ser på sammenhengen mellom leseren, leserens kunnskaper og verkets (for det meste romanens) egen virkelighet – kunstverkets virkning kan etter hans mening nesten sammenlignes med et fengsel. Mottakeren (leseren) som blir fanget av verket, kan tilegne seg en mye større del av teksten og oppdage saksreferanser i tekstens betydning som han eller hun tolker i lys av sin egen virkelighet:

Som tegn får kunstverket altså endret saksreferansen, idet den samtidig svekkes og forsterkes. Svekket er forholdet til virkeligheten i den forstand at verket ikke viser til den virkeligheten det direkte framstiller, forsterket er forholdet til

³⁵¹ Oppsummerende om dette: Arild Linneberg, «Formalisme og strukturalisme,» i *Moderne litteraturteori*, red. Hans H. Skei, et al. (Oslo: Universitetsforl., 1993), 14–16. og Mads Breckan Claudi, *Litteraturteori*, vol. 192, Skriftserie (Landslaget for norskundervisning : trykt utg.) (Bergen: Fagbokforl., 2013), 48–51.

³⁵² Anders Heldal, Arild Linneberg, og P. G. Bogatyrev, *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, vol. 411, Fakkeltbok (Oslo: Gyldendal, 1978), 26.

³⁵³ Claudi, *Litteraturteori*, 192, 48.

virkeligheten ved at kunstverket som tegn får umiddelbar (figurlig, forestillende) tilknytning til de virkeligheter som er tilgjengelig for mottageren og derved til hele hans univers – forstått som et kompleks av verdier. På den måten får kunstverket evnen til å referere til helt andre virkeligheter enn den det selv umiddelbart framstiller og til andre verdisystemer enn det det selv er sprunget ut av og bygget opp på.³⁵⁴

Verkets virkelighet er bare et steg til tekstforståelsen fordi den alltid vil ha sin motpol i det aktuelle. Samtidig understreker han flere steder at kunstverkets estetiske verdi ikke finnes i en enhetlig form, men er tvert imot delt opp blant andre ikke-estetiske verdier. På den måten nekter han å skille mellom form og innhold i kunstanalyser, men vi må snakke om kunstverkets «totale oppbygning». Denne ideen kan knyttes til Mukařovskýs betraktning av kunstverket som «et kompleks av motsetninger». Antinomien mellom form og innhold viser seg også i at man finner en del innholdsmessige elementer i verkets form og struktur, mens innholdet også er med på å bygge verkets ytre form.³⁵⁵ Eller som Mukařovský hevder: «Hver komponent er samtidig seg selv og ikke seg selv, og tilsvarende står verket som helhet i et motsetningsforhold til det som befinner seg utenfor verket».³⁵⁶ Disse verdiene er foranderlige, kan alltid omgrupperes og slik blir verket, tross all sin autonomi, alltid stående i forbindelse med de samfunnsmessige faktorene. Vi kan si at kunstverket alltid aktualiseres hos mottakeren – hver gang på nytt – og denne aktualiseringen produserer en ny, aktuell verdi som overviner de andre potensielle estetiske verdiene.

Kunstverkets form og innhold sammenfaller i en total betydningsorganisering; de er ikke lenger motsetninger, men snarere en enhet som utgjør den estetiske verdien, og som har en spesiell virkelighetsreferanse. Heldal og Linneberg tolker det slik at kunstverket «i kraft av sitt eget immanente verdisystem viser [...] til ‘de sosiale fenomenenes totale kontekst’, kunstverkets eget verdisystem settes opp mot

³⁵⁴ Jan Mukařovský, «Estetisk verdi som sosialt faktum,» i *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, red. Anders Heldal, Arild Linneberg, og P. G. Bogatyrev (Oslo: Gyldendal, 1978), 81.

³⁵⁵ Motsetningene og den dialektiske spenningen dem imellom får enda større betydning i moderne kunst. Leseren/mottakeren betrakter verket hovedsakelig på bakgrunn av motsetninger og uoverensstemmelser i et helt betydningskompleks. Hvis denne dynamikken er svak, blir verket automatisert og har ikke nok å tilby leseren. Hvis det tvert imot står altfor mange uoverensstemmelser i teksten, blir verket altfor utilgjengelig. Det er altså motsetninger som definerer kunstverket og dets kvalitet. Mer om hvordan motsetningene bidrar til vår forståelse av verket, i Mukařovský «Dialektiske motsetninger i den moderne kunsten,» i *ibid.*, 213–232.

³⁵⁶ *Ibid.*, 218.

kollektivets.»³⁵⁷ Her kommer Mukařovský veldig nær resepsjonestetikken og etablerer noen vesentlige regler for mottakerens betraktning av kunstverket. Imidlertid påpeker han at kunstverkets estetiske verdi «befinner seg aldri i en hviletilstand» og følger samfunnsdebattens dynamikk.³⁵⁸ Verkets konfrontering med mottakeren og aktualiseringen av dets estetiske potensial er grunnsteinen i Mukařovskýs egen resepsjonestetikk. Siden den sosiale konteksten bestandig endrer seg, kommer det alltid en ny tilegnelse og omvurdering av kunstverket, men samtidig forblir dets indre helhet stabil og uforanderlig. Denne tosidige lesningen av kunst som tegn fører videre til noe som Heldal og Linneberg kaller for «en aktivt medskapende funksjon; kunsten blir et dialogisk fenomen og kunsterfaringen en prosess».³⁵⁹ Mukařovský gir slik et teoretisk utgangspunkt til Červenkas oppfatning av subjektets prosessualitet og dobbeltvirkning.

Selv om Bohumil Fořt også framhever Mukařovskýs rolle for utviklingen av den strukturalistiske teorien i retning av fiksjonalitet, gjør han samtidig oppmerksom på at det ikke var Mukařovský som så på «a literary-artwork-created world» som «a highly structured entity which is dependent on the structure of the work as a whole, and thus necessarily bound to other narrative levels and entities».³⁶⁰ Det var Felix Vodička, et annet medlem av gruppa, som begynte å snakke om «unike verdener» som kjennetegner litterære tekster. Han har dessuten innført begrepet «fiktiv/oppdiktet verden» for å betegne verkets autonome verden.³⁶¹ Vodička oppfatter den fiktive verdenen som en slags autonom litterær virkelighet, eller verkets egen ytre verden. Han opererer også med to forestillinger om virkeligheten – det finnes en unik litterær virkelighet i teksten som man må se på bakgrunn av vår virkelighet. Hans idé om en ytre verden karakteristisk for ett enkelt verk kan betraktes som en klar forløper for den tsjekkiske mulige-verdener-teorien. Fořt gjengir noen vesentlige sider av Vodičkas tanker i sin egen oversettelse:

Under the term outer world we do not understand only a material environment but also the whole social, mental and ideological atmosphere in which literary characters and also plots take place. [...] Both the plot as well characters are

³⁵⁷ Heldal, Linneberg, og Bogatyrev, *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, 26.

³⁵⁸ Mukařovský, «Estetisk verdi som sosialt faktum,» 72.

³⁵⁹ Heldal, Linneberg, og Bogatyrev, *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, 28.

³⁶⁰ Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 97.

³⁶¹ Tsjekkisk skiller i likhet med engelsk mellom to uttrykk som begge kan oversettes med «fiktiv» på norsk, men ikke er det samme. Her vil jeg bare markere at han ikke sier eksplisitt «en fiktiv verden» på samme måte som nåtidig teori.

involved in a world alongside their space and time aspects; therefore, in a literary artwork motifs exist that refer to the outer world. These motifs in fact create a specific continuous context, which serves as a base for fictional characters during the whole story.³⁶²

Jeg mener at det er viktig å påvise denne tidlige definisjonen av verkets unike verden, som trolig har forutbestemt den videre begrepsutviklingen. Vodičkas verk har ikke fått like stor innflytelse som arbeidet til de fremste medlemmene av Praha-kretsen, og derfor kan vi anta at hans verk kun kunne påvirket de tsjekkiskspråklige forfatterne. Hans betraktninger er også ganske enestående i sin samtid. Som Fořt påpeker, var den dominerende tanken om fiktive verdener på det tidspunktet begrenset til bilder som er avledet fra og kopierer vår virkelighet. Av den grunn høres Vodičkas resonnementer om verkets autonome verden veldig nytenkende ut. Gjennom sitt syn på fiktive verdener mestret han å gjenskape narrative mønstre i teksten og bygget spesifikke konstellasjoner ut fra dem.³⁶³ Mange av disse tankene kan finne gjenklang i Doležels teori om fiktive verdener i narrative tekster, men de kan også anvendes på primært ikke-narrative tekster og har også relevans for analysen av Einans forfatterskap.

1.4.6.2 Fiktive verdener og leken «som om»

Etter et kort tilbakeblikk på de tidlige strukturalistiske ideene om subjekt, litterær kommunikasjon og verkets fiktive verden vil jeg rette oppmerksomheten mot Miroslav Červenkas egen lyrikkteori. I denne sammenhengen kan han betraktes som en representant for den tsjekkiske strukturalistiske arven. Han samler tanker fra både strukturalismen og teorien om fiktive verdener i sitt eget arbeid. Som akademiker skolert i Tsjekkoslovakia under den sterke påvirkningen fra Praha-kretsen på 60-tallet, etablerte han seg først som en dyktig popularisator av nettopp Praha-kretsens tenkning. I denne ånd publiserte han flere artikler og bøker om mening i lyrikk, og i dette arbeidet fulgte han særlig Jan Mukařovskýs tanker om den estetiske funksjonen og hvordan den manifesterer seg i verket gjennom måten verket kommuniserer på. Kort før sin død i 2005 utarbeidet Červenka en oppsiktsvekkende teori om lyrisk kommunikasjon som

³⁶² Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 98.

³⁶³ Ibid.

innlemmer lyrikkens fiktive verden som en av delene.³⁶⁴ Likesom Praha-strukturalistene baserte sin teori om poetikk på ideen om «litterær kommunikasjon», er også Červenka høyst opptatt av kommunikasjonsbegrepet, men på et annet nivå. Praha-strukturalistene så på en tekst som et semiotisk tegn som kommuniserer. Kommunikasjonen forutsetter også flere enheter som deltar i en slags utvekslingsprosess. Her er det ikke lenger kun snakk om innlevelse, men denne utvides til en mer innviklet og flerstemmig samtale mellom de enkelte deler av diktet.

Men det er ikke kun Praha-kretsens framskrittvennlige forhold til fiksjonaliteten som har satt sitt preg på Červenkas forskning. Også Mukařovskýs sene subjektteori viser seg som en innflytelsesrik kilde. Først og fremst betraktet Mukařovský lyrikkens subjektivitet som avhengig av diktets tema.³⁶⁵ Den utvikler seg ikke i samsvar med tekstens temporalitet, for temporaliteten er betydelig redusert og skjøvet i bakgrunnen. Her er Červenka enig med sin tsjekkiske kollega, men ikke uten forbehold. Mukařovský var i sin strukturalistiske forskning en tilhenger av tanken om en såkalt kollektiv bevissthet, og derfor prøvde han å tone ned lyrikkens mulige subjektivitet ved å forklare antatte tegn på subjektivitet med andre, mer generelle faktorer. Červenka anser derimot diktets subjekt som noe mye mer mangfoldig. Han får enda sterkere impulser fra Karlheinz Stierles ideer om subjektet som «a speaker who is articulated in the process of this [*search of identity*] quest».³⁶⁶

Som følge av dette erstatter Červenka Mukařovskýs tematiske forståelse av subjektet med en framstilling av et reflekterende, følende og drømmende lyrisk jeg, som virker som et system: «In the lyric problem, the subject is not primarily presented in his or her temporal changes, but rather as a ‘system’ of both paratactic and hierarchically organized components.»³⁶⁷ Ved siden av subjektolkningen aktualiserer Červenka også synet på fiktive verdener. Han gjør oppmerksom på at en fiktiv verden ikke nødvendigvis må være en form for en spesifikk romtid, men det er snarere en ontologisk situasjon typisk for «tekstens semantiske korrelat» som står i forhold til vår aktuelle verden. Her refererer han særlig til Ryans konsept om den fiktive situasjonen.³⁶⁸

³⁶⁴ I 2003 publiserte Červenka boka *Fikční světy lyriky* (*Lyrikkens fiktive verdener*), som han senere oppdaterte, og den nye oppdaterte versjonen ble utgitt i 2005 som en del av et større kompendium. Det er denne nyeste versjonen jeg skal bruke i teksten: Červenka, «Fikční světy lyriky,» 711–783. Hovedpoengene fra denne teksten ble også oppsummert i en engelsk artikkel som ble utgitt etter forfatterens død (se neste fotnote).

³⁶⁵ «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» 240.

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 714–715.

Analysen av fiktive verdener i lyrikken har i tråd med dette ikke noe annet mål enn å utforske hvordan leseren kan relatere seg til diktets fiktive verden. Kommunikasjonen mellom dikteren, verket og leseren er også et av hovedpunktene for Červenka.

Helt fra begynnelsen av sin karriere har Červenkas vært opptatt av spørsmål om diktets subjekt – på ulike nivåer.³⁶⁹ I sine tekster definerer Červenka sin subjektteori på bakgrunn av den aktuelle lyrikkforskningen – og her blir han svært internasjonal og avgrenser sine tanker særlig i forhold til den engelskspråklige forskningen.³⁷⁰ Han stiller seg i opposisjon til Jonathan Culler og hans påstander om upersonlige systemer, hvor det lyriske subjektet oppløses.³⁷¹ Červenka sikter mot å underminere den subjektløse tolkningen og presentere dikt som noe narrativt (eller snarere fiktivt), men på sine egne premisser. Som jeg har vist i kapitlet om den retoriske lesningen av lyrikken, skiller Culler mellom to krefter i den lyriske diktingen – diktets performativitet (eller ritualitet) og dets fiksjonalitet. Culler aksentuerer nettopp det performative aspektet som vesentligst for dikttolkningen. Červenka motsetter seg eksplisitt det subjektløse og retoriske synet på lyrikken ved å vektlegge subjektets søken etter selvidentitet som den viktigste prosessuelle kraften bak det lyriske diktet. Subjektets rolle er da ikke å snakke til leseren, men å granske sine egne muligheter og sin stilling i verden. Den fiktive verdenen virker som en slags skueplass for integrering av omverdenen i subjektets egen

³⁶⁹ Her synes jeg også det er på sin plass å påpeke at Červenka ikke er den eneste som drøfter spørsmålet om det lyriske jeget. En betraktelig del av den tsjekkiske lyrikkforskningen er viet til det lyriske subjektets stilling (f.eks. Karel Piorecky, Pavel Jiráček). Deres syn er for det meste forankret i Mukařovskýs tenkning og konsentrerer seg om leseprosessen som en kommunikasjonssituasjon. En slik situasjon kan forstås som en trekant dannet av forfatteren (ofte i form av en overordnet bevissthet), «det lyriske subjektets jeg» og betrakteren (et foretrukket begrepet istedenfor «leseren»). Teorien er i hovedsak opptatt av betrakterens stilling og muligheter i leseprosessen, og lesningen er ofte forstått som en slags katarsis. Den tsjekkiske skolen er lite preget av nykritikken og poststrukturalismen, men trekker ofte inn tyskspråklige teorier og kritikere (Stierle, Iser osv.). I sin sene fase (etter 2000) kommer teorien om fiktive verdener inn i bildet takket være Doležels engasjement og en rekke oversettelser av de grunnleggende teoretiske bøkene. I denne teksten vil jeg primært sette fokus på Červenkas teori, men det kan dukke opp henvisninger til andre tsjekkiske teoretikere i forbindelse med ham senere i avhandlingen.

³⁷⁰ Fořt skriver at subjekt-drøftingen alltid har spilt en viktig rolle hos Červenka, men forståelsen av den har blitt endret med tiden. Fra det klart strukturelle og strukturalistiske beveget Červenka seg i retning av den mer fenomenologiske forståelsen av fiktive verdener som subjektets virkeområde. Se f.eks. Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 98–101.

³⁷¹ Jf. følgende sitat: «The self is dissolved as its various functions are ascribed to impersonal systems which operate through it.» I Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 37. Se også Červenka, «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» 241.

verden.³⁷² Apostrofer og troper som finnes i diktet, deltar i dette og gjør ikke diktverdenen mindre fiktiv.

Červenka mener at uavhengig av den fysiske tidsdimensjonen utvikler subjektet seg gjennom mentale prosesser, det krysser forskjellige paradigmesystemer og projiserer denne «bevegelsen» verbalt: «The course of time is directed by the course of mental processes of the subjects and by the factors that are independent of any mimetic time, factors connected with natural and conventionalized temporal dimensions of poetic forms.»³⁷³ Det mimetiske kan være helt forvrengt eller ikke-uttrykt, men subjektet er uansett handlende, og vi gjenkjenner intuitivt hva diktet dreier seg om. Det mimetiske viser seg faktisk ved at diktet kan omhandle hva som helst, hvilken som helst «entitet» som vi møter i vår aktuelle verden, og dette kan være en del av subjektets fornemmelse, visualisering, erindring og så videre.³⁷⁴ Červenka innrømmer samtidig at lyrikken kan være narrativ på et vis. Det narrative gjemmer seg i alt som er utelatt og underforstått i diktet (det er sannsynlig at diktinnholdet binder seg til noe fortiet og ikke-uttrykt). Det som er substansielt forskjellig fra narrative teknikker er at det fiktive subjektet (altså jeget) er både forteller og fokalisor – subjektet blir da stående i det absolutte sentrum av diktets fiktive verden.³⁷⁵

Det mest originale bidraget i Červenkas teori er imidlertid hans identifisering av to subjekter i diktet. Subjektet, slik vi oppfatter det i dikttolkningen, er likevel ikke fordoblet, men snarere splittet i to helt forskjellige enheter. Subjektets splittelse har særlig betydning for tolkningsprosessen, og det åpner et nytt lag i det lyriske rommet. Det ene subjektet kan forenes med det jeg har kalt for «det lyriske jeg», mens det andre subjektet skapes i vår betraktning av verket. For bedre å forstå Červenkas påstand om flere subjekter i lyrikken, kan vi se på Mukařovskýs teori om subjektet. Han oppfatter subjektet som en entitet som gir oss tilgang til det litterære verket. Det er et sted hvor den estetiske funksjonen kan opptre, og samtidig fungerer den som en slags åpning for dikteren og leseren (forfatter-subjekt vs. leser-subjekt). Dette påpeker også Endre Bojtár i sin oppsummering av Mukařovskýs arbeider:

³⁷² Červenka, «Fikční světy lyriky,» 731.

³⁷³ Červenka, «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» 241.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ Her refererer Červenka til Doležels typologi over narrative fiktive verdener med en agens som ligner mest på lyrikkens fiktive verdener. Červenka, ibid. Se også kap. "One-Person Worlds" i Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*.

A few years later Mukařovský (1940-1945:173) went further in his determination of the poetic subject when he wrote that "the poetic personality is a structure, i.e. an unstable and continuously moving play of forces" which, of course, "is not identical with the psychic structure of the poet as man"; moreover, it cannot even be found in the work itself but is to be found, instead, between the work and all those factors which surround the work and that can, for example, also be the concrete personality of the poet. This is not the meaning-unity created by the work, the subject of the work, to be posited behind the whole work (which is created by the work even if the concrete personality is not known or if there are several authors) but only that part of it which Sławiński (1966:56) called "the hypothetical subject of the creative activity", and which implies the role which could be deduced from the biography of the author, which the author takes up in the creative process.³⁷⁶

I dette utdraget ser Bojtár særlig på forfatterens rolle i forhold til diktet, hvor forfatterens kreative kraft blir en del av et slags oversubjekt. Mukařovský mente videre at dette oversubjektet er et skjæringspunkt hvor leseren og skaperen av verket møtes. Ved å projisere verkets subjekt kommer leseren tilbake til skapelsen av verket.³⁷⁷ Červenka er sterkt påvirket av Mukařovskýs subjektteori og skiller også mellom flere deltakere med ulike roller i lese- og tolkningsprosessen. Červenka illustrerer stillingene til enkelte subjekter (ev. oversubjekter) i sin egen subjekt-modell:

Subjekter som snakker:

Empirisk forfatter – verkets subjekt – lyrisk subjekt – (en annen talende entitet i dialog)

Subjekter som betrakter:

*Empirisk leser – implisert leser – (den lyriske monologens adressat) – (en annen tilstedeværende betrakter)*³⁷⁸

Ved hjelp av denne modellen konseptualiserer han alle entiteter som kan delta i den lyriske kommunikasjonen. Han tyr igjen til den tsjekkiske strukturalismen, men erstatter deltakerne i det lyriske møtet. I tråd med Mukařovský påstår Červenka at det konstrueres

³⁷⁶ Endre Bojtár, *Slavic Structuralism*, Linguistic & Literary Studies in Eastern Europe (Amsterdam: Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1985), 70.

³⁷⁷ Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 95–96.

³⁷⁸ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 747.

et slikt hypotetisk subjekt i leserens bevissthet ved hver lesning, men han aktualiserer den gamle strukturalistiske teorien med begrepet «game» av den amerikanske filosofen Kendall Walton.³⁷⁹ Dikttolkningen antar da konturene av en slags hermeneutisk lek. Vi som lesere har tilgang til denne lekeverdenen som overstiger subjektets fiktive verden. Fiktive verdener dupliseres slik til én verden som tilhører diktet og én verden som tilhører leken, og verkets subjekt blir plassert mellom dem.

I sin bok *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*³⁸⁰ tar Walton opp blant annet tilskuerens eller leserens innlevelse i fiksjonen. Hans forståelse av mimesis-begrepet er imidlertid ikke bokstavelig og basert på etterapning. Walton sammenligner forholdet mellom tilskueren eller leseren og det fiktive verket med et spill *som om*, «game of make-believe». Denne betegnelsen er hentet fra en barnelek og barnas engasjement i den fiktive leken når de bruker sin forestillingsevne for å skape ikke-eksisterende størrelser og fakta. Ifølge Walton foregår vår innlevelse i representasjonsverk på samme måte.³⁸¹ Slik som barna later som om noe eksisterer i leken, later også leserne som om verkets fiktive verden eksisterer. Selv om Walton ikke er uten forbehold til ideen om fiktive verdener, innrømmer han at vi må regne med den når vi betrakter fiksjonen og dens virking på tilskueren eller leseren. I tillegg skiller han mellom «fictional worlds of games of make-believe, fictional worlds of representational works, and fictional worlds of dreams and day-dreams».³⁸² Videre forklarer han samspillet mellom disse verdenene ved hjelp av et konkret eksempel, Seurats bilde *La Grande Jatte*:

Among game worlds are the worlds of games in which representational works are props. If Richard is a viewer contemplating *La Grande Jatte*, there is a world of his game. We must be careful not to confuse this world with the world of *La*

³⁷⁹ Kendall Waltons verk har allerede hatt stor påvirkning på Marie-Laure Ryans tanker om resentrering og virtuell realitet, se særlig *Narrative as Virtual Reality*. Det er spennende å se at selv om begge forskerne – både Červenka og Ryan – henter argumenter fra Walton, bruker de disse argumentene for å støtte motsatte syn på fiksjon i lyrikken, hver på sin side. Samtidig vil jeg ikke antyde at Ryan intensjonelt ville motsatt seg Červenkas konsept, men snarere at de ender opp med helt motsatte påstander. Červenka tilkjenner imidlertid en klar motstand mot Ryans tidligere slutninger og kommenterer dem særlig i «Fikční světy lyriky,» 714–715. Waltons pragmatiske oppfatning av fiksjon spiller også en rolle for Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 11–12.

³⁸⁰ Legg merke til at Walton omtaler både visuell kunst, litteratur, teater og film. Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990).

³⁸¹ *Ibid.*, 11–13.

³⁸² *Ibid.*, 58.

Grande Jatte itself, and in general not to confuse the worlds of games that appreciators play with representational works with worlds of the works.³⁸³

Ut ifra dette, og i tråd med hans tidligere strukturalistiske forskning, utarbeider Červenka sin teori om to forskjellige subjekter i verket, som befinner seg hver i sin egen verden, men som kommuniserer med hverandre. Samtidig utvider han Waltons lekekonsept med Martínez-Bonatis tanke om fiktiv kommunikasjon som kontemplasjon.

Gjennom lek og fiktiv kontemplasjon argumenterer Červenka også mot Marie-Laure Ryans fornektelse av lyrikkens fiksjonskonstituerende kraft. Červenka mener altså at Ryans modell for litterær kommunikasjon tross alt kan tilpasses den lyriske diktningen. Ryan identifiserer hvem som er en empirisk person, og hvem som er fiktiv i en slik kommunikasjon, men finner det svært usannsynlig at leserens omplassering til den lyriske verdenen kunne finne sted i diktet.³⁸⁴ Slik betviler hun lyrikkens evne til å skape verdener. Červenka går sterkt imot hennes antakelser, og det gjør han ved å utvide Ryans kommunikasjonsmodell med Felix Martínez-Bonatis konsept om «kontemplativ situasjon», som erstatter den vanlige talehandlingsmodellen.³⁸⁵ Men selv om Červenka er enig med Ryan i at leseren ikke direkte kan leve seg inn i den lyriske fiktive verdenen, forkaster han ikke tanken om omplasseringen. For å løse denne umuligheten anvender han Waltons «som-om»-modell, hvor leserens rolle i den kontemplative situasjonen endrer seg til deltakelse i kunstverkets lek. Lekens fiktive verden kaller han også for «fri kontemplasjon»,³⁸⁶ som også kan forstås som en estetisering av verket – en prosess som får oss til å tenke fiktivt også om lyriske dikt.

Denne dristige forskyvningen er basert på Červenkas tro på lyrikkens egenartede natur. Som sagt ovenfor omplasserer Červenka leseren til lekens verden istedenfor diktets fiktive verden i sin lesning. Han argumenterer med at siden lyrikken og epikken alltid har vært to forskjellige sjangrer og deler av litteraturen, så er det helt åpenbart at også deres fiktive verdener blir forskjellige og dermed dannet på ulike premisser. Diktets fiktive verden er så å si utilgjengelig for direkte tolkning fra leserens side.³⁸⁷ Den er tildekket og ligger som bak et lag med dugg for leseren, takket være det poetiske språket. Men den fiktive verdenen er likevel konstruert på samme måte som den aktuelle. Den har mange lag, og slike overgangslag gjør det mulig for oss å trenge inn i verdenen og

³⁸³ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 58.

³⁸⁴ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 717–718. Se også underkap. 1.4.2.

³⁸⁵ Ibid. 718, se også delen om Martínez-Bonati, underkap. 1.4.5.

³⁸⁶ Ibid., 716.

³⁸⁷ Ibid., 767–68.

kommunisere med dens indre lag. Og leseren får tilgang til disse lagene bare gjennom deltakelse i en slags *tolkningslek*.³⁸⁸ I denne sfæren av «en leken kontemplasjon og en kontemplert lek» er verkets fiktive verden (inkludert det lyriske subjektet) omvurdert og gjenoppfattet en gang til, konfrontert med betydningskomplekser som ikke deltar i den fiktive verdenen, og bare i denne harmonien konstitueres det som den litterære semiotikken kaller for «et estetisk objekt».³⁸⁹ I den aktuelle verdenen er det leseren som bestemmer seg for å delta i som-om-leken og leker *som om* han eller hun er en del av verkets verden. I verkets sfære er det lyriske subjektet bare én av deltakerne, men det blir samtidig en aktiv deltaker og formidler i diktets fiktive verden. I en slik tolkning danner leseren da en slags tolkningstrekant sammen med verkets subjekt og det lyriske subjektet.

1.4.6.3 *Det lyriske subjektet og dets verden*

Det at det er to verdener som utgjør diktets helhet i Červenkas teori, er både en berikende vending i lyrikkteorien og en ny kilde til usikkerhet og misforståelse. Hoveddelen av Červenkas bok om lyriske verdener dreier seg nettopp om denne dobbeltheten. Det er helt vesentlig å kartlegge hva Červenka forstår med et lyrisk subjekt. Etter hans egne ord er det «et betydningskompleks» som finnes innen det litterære verkets struktur og komposisjon, både på det tematiske og det litteraturtekniske planet.³⁹⁰ Hovedinstansen i den lyriske samtalen er fremdeles det lyriske subjektet med sin fiktive verden. Červenka presenterer for oss noen antakelser om det idet han sier at det lyriske subjektets verden er uttrykk for det komplekse, multiple, men også det ustadige i diktet. Hva som helst som subjektet drømmer om, tenker på eller resonnerer seg fram til, kan være et objekt i den fiktive verdenen. Men som Červenka påpeker, kommer diktets objekt til oss gjennom subjektets sansning og fornemmelse snarere enn gjennom en lineær fortelling.³⁹¹ Videre bemerker han en interessant kobling mellom lyrikken og de narrative tekstene. Her viser han til Doležels drøfting av tekstens autentifiserende

³⁸⁸ Selv om Červenka aldri bruker denne betegnelsen, anser jeg det som brukbart og passende å innføre dette begrepet i avhandlingen.

³⁸⁹ I sine påstander er Červenka også påvirket av en annen tsjekkisk teoretiker, Zdeněk Mathauser, som selv hadde definert to typer subjekt – ett innenfor verket og ett et sted mellom innsiden og utsiden – men uten å inkorporere teorien om fiktive verdener. Červenka, «Fikční světy lyriky,» 750.

³⁹⁰ Denne definisjonen har han presentert allerede i sin tidlige bok fra 1992. *Významová výstavba literárního díla*, 117.

³⁹¹ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 729–730.

funksjon.³⁹² Siden jeget disponerer over absolutt kunnskap om verdenen, og dermed også over automatisk verifikasjon av det som har blitt sagt, ligger den lyriske fiktive verdenen nærmere et narrativ med en allvitende forteller enn et narrativ med en første-personforteller.

Selv om det lyriske subjektets automatiske autentifikasjon av fiktive fakta bringer lyrikken nærmere epikken, innrømmer Červenka også at det finnes noen veldig viktige forskjeller mellom disse to litterære sjangrene/modiene (merk at Červenka i stillhet forbigår spørsmålet om storsjangrer og litterære modi). Disse forskjellene gjelder særlig informasjonstettheten i diktet. Mens de vanlige episke tekstene sikter mot å gjenfortelle en helhetlig handling, er opplevelsen av lyrikken nesten utelukkende motsatt – ved lesningen strever vi med en kontinuerlig inkohærens og ufullstendighet. Derfor er vi nødt til å sette opp hypoteser og slutninger om subjektet og dets verden. I spørsmålet om presupposisjon og antakelse i lyrikken støtter Červenka sin tsjekkiske kollega og stadfester Doležels teori om en fiktiv ensyklopedi basert på teksten. Alle våre hypoteser kommer kun fra det som taleren sier, og hvordan det er skildret. Reintegreringen i den fiktive verdenen skjer ikke gjennom analogier avledet fra vår aktuelle verden, men via integrasjon av poetiske former som rytme, komposisjon, metaforikk, strukturen av stemmer i form av paralleller og kontraster i stemningen som diktet kjennetegnes av.³⁹³ Vår kunnskap om den fiktive verdenen aktualiseres foreløpig og endres stadig. Denne skapelsesprosessen og gjenskapelsen av verket gjennom leseren er faktisk et dypdykk i den andres tanker og følelser – og å skjønne den andres tanker gjennom lyrikken er ett av grunnprinsippene som den fiksjoniserende lyrikkteorien framhever.

Å skille mellom verkets subjekt og det lyriske subjektet kan betraktes som det største bidraget og den viktigste endringen i fiktive-verdener-teorien og samtidig i hele dikttningslogikken. Denne tvetydigheten tillater oss imidlertid å beholde verkets sosiale funksjon og den enestående fiktive verdenen samtidig. Vi kan da se på subjektet fra to forskjellige perspektiver – det lyriske subjekt er en legemliggjørelse av den fiktive verdenen, mens verkets subjekt er plassert utenfor verket og er underordnet sjangerens stilistiske nyanser. Det er knyttet både til forfatteren og leseren, i spenningen mellom den fiktive verdenen og det estetiske og det sosiale. Vi kan konstatere at det lyriske subjektet bare er en del av verket som står i dialog med verkets subjekt – det hierarkisk sett viktigste elementet som forener hele det lyriske diktet. Verkets subjekt er også

³⁹² Autentifikasjon er her forstått som en sannhetsverdi. Se også Doležel (kap. 1.2.4). *Ibid.*, 730.

³⁹³ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 742. Jf. Karel Piorecký, «Červenková teorie lyrického subjektu,» *Česká literatura* 54, no. 6 (2006): 41–43.

overordnet den fiktive realiteten som diktet presenterer, mens det lyriske subjektet er plassert inne i diktets fiktive verden og representerer den. Verkets subjekt er da leserens rekonstruksjon av verket, en slags tilskrevet og tiltenkt forfatterstemme som leseren konstruerer på bakgrunn av diktets litterære egenskaper, mens det lyriske subjektet bevarer sin tilknytning til den tematiske sfæren.³⁹⁴

I Červenkas syn på lyrikkens fiksjonalitet beholder diktet fremdeles sin verdi som kunstverk. Leseren betrakter diktet som et kunstverk med en viss estetisk utstråling og samtidig som en bærer av en egenartet fiktiv verden. Kommunikasjonen mellom disse to polene er essensen av denne hybride dikttolkningen.³⁹⁵ I lyrikken er enkelte entiteter konstituert som individer med evnen til å oppleve, fornemme og kommunisere med sin omverden. Selv om en konsistent fiktiv verden mangler her, finnes fortsatt lekens verden, og leserens omplassering til det kontemplative finner sted (vs. fiktiv kommunikasjon).³⁹⁶ Med tilbakeblikk på Ryans og Waltons teorier, har Červenka formulert en meget gjennomtenkt tolkningsmetode som både omhandler meningsskapelse i lyrikken og leserens deltakelse i tolkningsprosessen.

Det viktigste punktet hvor Červenka definerer sitt teoretiske konsept mot den øvrige mulige-verdener-teoretiske basen, er hans motstand mot å avlede diktets mening kun fra den fiktive verdenen. Diktets fiktive verden er utelukkende forbeholdt det lyriske subjektet og konstruerer bare en del av helhetsbildet og tolkes i forhold til diktets ytre struktur, verkets subjekt. Det lyriske subjektets rolle baserer seg hovedsakelig på dets deltakelse i den litterære kommunikasjonsprosessen, hvor både det fiktive, det strukturelle og det aktuelle spiller sammen.³⁹⁷ Det lyriske subjektets rolle er også påvirket av dets prosessuelle karakter, som kommer fra den vesentlige rollen subjektet har – å søke begrensninger av sin identitet.³⁹⁸ Denne prosessualiteten ligger muligens i selve leken som subjektet deltar i – når den beveger seg mellom de internaliserte systemene og paradigmene innen diktet.

I sin tidligere forskning innførte Červenka også et begrep «lyrisk situasjon». Ifølge Karel Piorecký er det en sammenføyning av et nullpunkt eller et skjæringspunkt

³⁹⁴ Subjektet og inndelingen av det står generelt i sentrum av lyrikken ifølge Červenka. Imidlertid tilbyr han altfor mange ulike definisjoner av de to subjektene som han har definert, og dessuten sammenfaller de noen ganger i én subjektstørrelse. Jf. Červenka, «Fikční světy lyriky,» 719.

³⁹⁵ Denne påstanden kan parallellføres med Greenes (og følgelig Cullers) tenkning om lyriske intervaller og veksling mellom det rituelle og det fiktive, men med større vekt på den fiktive dimensjonen.

³⁹⁶ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 719.

³⁹⁷ Påpekt også av Fořt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, 100.

³⁹⁸ Červenka sier dette på bakgrunn av Karlheinz Stierle. Červenka, «Fikční světy lyriky,» 728–729.

av tidsrom hvor det lyriske subjektet befinner seg i det øyeblikket det snakker til oss.³⁹⁹ Piorecký tolker den lyriske situasjonen som en tidlig antydning til den fiksjonforankrede subjekt plasseringen i Červenkas sene subjektteori. Gjennom den kan vi også forestille oss bedre diktets fiktive verden. Den lyriske situasjonen markerer diktets iboende temporalitet, dets implisitte adressater og kommunikasjonsvirkemidler som det lyriske subjektet bruker for å tale. Subjektet er da skildret som «et imaginært, psykologisk vesen»⁴⁰⁰. Den lyriske situasjonen forutsetter ikke noen utvikling eller noen følge, den er fast forankret i det øyeblikkelige. Subjektets språk og bruk av tidsuttrykk tyder imidlertid på et implisitt tidsforløp.⁴⁰¹ Hver lyrisk situasjon er også definert ved hjelp av noen koordinater eller komponenter. Červenka nevner flere komponenter som konstruerer den lyriske situasjonen og avgrenser den. I samsvar med andre teoretikere framhever han deiksisens rolle i oppbyggingen av den lyriske situasjonen.⁴⁰² Den lyriske fiktive verdenen er i utgangspunktet mørklagt og fragmentert med en uviss kontekst. Deiktiske uttrykk kan peke både ut mot den aktuelle verdenen, eller mot en helt fiktiv referanse; de er ofte subjekt ladet. Leseren rekonstruerer og tolker dem automatisk som en del av den fiktive verdenen – som noe nytt eller forutsatt. Vi kan sammenligne lyrikkens fiktive verdener med momentane situasjoner som det lyriske subjektet befinner seg i. Slike lyriske situasjoner blir snart stabilisert innen en gitt stil, og allerede et lite avvik har stor innovasjonsbetydning.

Et annet sted skriver Červenka at diktets fiktive verden egentlig sammenfaller med et mentalt bilde av det lyriske subjektets indre verden.⁴⁰³ I ulike lyriske situasjoner oppfører det lyriske subjektet seg forskjellig: Det lyriske subjektet er fullt forankret i den fiktive verdenen, konstituert av verket og kroppsliggjort (skapt) i seg selv. Vi kan dessuten konstatere at det lyriske subjektet (nesten sikkert) har en egen fiktiv stemme

³⁹⁹ I artikkelen ser Piorecký på utviklingen av Červenkas egen subjektteori fra 1991 til 2006 og setter den i sammenheng med den tsjekkiske lyrikkteorien. Hans utgangspunkt er veldig annerledes fra fiksjonsforskningen og dermed framhever han andre aspekter ved subjekt drøftingen enn de andre fiksjonsforskerne som tolker Červenka. Piorecký, «Červenková teorie lyrického subjektu,» 33–34, 39–40.

⁴⁰⁰ Ibid., 33.

⁴⁰¹ Ibid., 39.

⁴⁰² Červenka, «Fikční světy lyriky,» 771. Jf. også Semino i 1.4.3 ovenfor.

⁴⁰³ På et tidspunkt bytter han fullstendig «det lyriske subjektet» med «persona», og det blir uklart om han skiller mellom to ulike kategorier («persona» som et spesifikt lyrisk subjekt som ligger veldig nært forfatterens stemme), eller om han bare vil introdusere det engelske begrepet. Det lyriske subjektets fiktive verden sammen med personas reaksjoner og intertekstuelle instruksjoner kan danne en basis for vår vurdering og tolkning. Ibid., 764–66.

og (muligens) også en fiktiv kropp.⁴⁰⁴ Dette subjektet oppfattes også som en fiktiv motpol til en menneskelig bevissthet (om ikke spesifisert annerledes) og burde i Červenkas oppfatning ikke identifisere seg med forfatteren. I dialogiske dikt kan det lyriske subjektet forstås som både lytteren og tilskueren eller én av partene, i upersonlige dikt er det enten fraværende, observerende, eller replikkene er dets stiliserte utsagn. Det lyriske subjektet henvender seg (oftest) til en fiktiv eller implisert adressat.⁴⁰⁵ Om diktet virker monologisk, kan vi i det minste anta at verkets subjekt er det som kommer i interaksjon med det lyriske subjektet som en overordnet instans. I narrative tekster får man ofte en dobbeltverden – én verden som er skapt via utsagn, og én verden som er skapt via verket. Her skjer dette i mye mindre grad, og verket skaper isteden sin egen verden, sitt eget kommunikasjonsnivå. I motsetning til en fortellerfigur i narrasjonen står det lyriske subjektet ikke utenfor den fiktive verdenen, men er både bæreren og formidleren av det fiktive.

Det samme gjelder ikke formen og rytmen som tilhører domenet til verkets subjekt, ifølge Červenka. Men tross alt spiller de formelle, rytmiske og prosodiske elementene, samt billedlig bruk av språket, en vesentlig rolle i vår betraktning av lyrikken og skapelsen av fiktive verdener. Červenka gjør det klart at diktets formelle oppbygging og poetiske språk også har påvirkningskraft på de lyriske fiktive verdenene. Men de opererer på andre plan enn de tematiske innslagene. Han skriver om «formens aktivitet», altså den poetiske formens påvirkning på den innholdsmessige og fiktive siden av diktene. Diktets fiktive verden får ikke sin koherens og sammenheng kun fra en sammenligning med den aktuelle verdenen, men også fra «grunnriset av den poetiske formen».⁴⁰⁶ Diktets tematiske enheter underordnes altså rytmen, komposisjonen, metaforikken og så videre. Den konvensjonelle formen kan også brytes, og da skapes det nye individuelle «konstellasjoner», som Červenka tilskriver forfatterens innovative skaperkraft. Men likevel kommer den poetiske formen alltid til å virke sammen med den fiktive verdenen, og bare slik skapes det mening i teksten. Červenka hevder til og med at tomrom i den lyriske fiktive verdenen nettopp kan utfylles av diktets formelle egenskaper.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Červenka forsøker å samle alle kjennetegn på dets oppførsel og tilstedeværelse, og dette avsnittet er basert på kapitlet «Lyrisk subjekt». Červenka, «Fikční světy lyriky,» 756–63.

⁴⁰⁵ Jf. skjemaet på side 123.

⁴⁰⁶ «Den poetiske formen» («básnický tvar») er et samlende begrep som Červenka bruker for å fange opp alle utenominnholdsmessige elementer i dikt. Červenka, «Fikční světy lyriky,» 742.

⁴⁰⁷ Ibid., 759.

Den poetiske formen framstår som tvetydig i forhold til diktets fiktive verdener hos Červenka. På den ene siden innrømmer han at formens betydning integreres i det ekspressive og appellative domenet og samskaper meningshelheten av det fiktive (lyriske) subjektet og dets verden.⁴⁰⁸ En slik meningsutfylling ved hjelp av rent poetiske elementer har ingen motstykker i den aktuelle verdenen, og den er reservert kun for den lyriske kontemplasjonen (i Martínez-Bonatis forstand). På den andre siden deformerer den vårt syn på den fiktive verdenen og kompliserer tilgangen til den. Til forskjell fra subjektets forankring i diktets fiktive verden, er diktets rytmiske side ikke en del av den. Tvert imot fjerner rytmen subjektet fra dets fiktive verden.⁴⁰⁹ Den fiktive verdenen blir tåkete, fragmentarisk og utilgjengelig for leseren på mye høyere nivå enn narrative fiktive verdener. Vi kan konstatere at mens det lyriske subjektet hovedsakelig ligger i diktets innhold, er diktets form et virkeområde for verkets subjekt. Imidlertid får formen mulighet til å virke på lekens fiktive verden – altså den verdenen som skapes mellom leseren, diktets fiktive verden og diktets form.

Denne splittelsen mellom den fiktive sfæren og den formelle og rytmiske sfæren hvor forskjellige subjekter opererer, leder Červenka fram til hans egen tolkningsteori: Dikttolkningen er ikke en beskrivelse av diktets tema (eller handling), men det er derimot en konstruering av den imaginære talerens profil i en imaginær situasjon som utspiller seg mens han eller hun taler.⁴¹⁰ Det lyriske subjektet kan forstås som den minimale konteksten for forståelsen, og leserens intensjon ved tolkningen er faktisk å modellere dette subjektet. Så fortsetter Červenka med at det på denne måten skapes en fiktiv, hypotetisk karakter som har slike meninger, intensjoner, drømmer (og så videre) som er presentert i teksten. Leseren prøver imidlertid ikke å rekonstruere et talende subjekt gjennom en tematisk rekonstruksjon, men istedenfor skaper hun et slags oversubjekt som motiverer alt usagt og inkohærent i diktet.⁴¹¹ Vi rekonstruerer den fiktive verdenen på grunnlag av subjektets utsagn, og gjennom dets forutsatte

⁴⁰⁸ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 743.

⁴⁰⁹ Ibid., 769.

⁴¹⁰ Ibid., 732–33. Se også Červenka, «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» 242.

⁴¹¹ Jf. følgende sitat: «The hearer's reconstruction of the subject is not realized on the level of thematic units, where, in order to achieve coherence and semantic unity, one must insert missing (nonactualized) elements of a fictional world of objects: meeting an incoherence in a lyric poem (which is exactly the continuous experience of the reader of poetry), rather than completing anything on the same level, we advance to the higher level of a subject, hypothesize on the motivations of the incoherencies, 'resolve' these incoherencies [...], constructing, in the series of inferences, a subject that has invited us to this activity.» Červenkas modell for subjektmodellering er basert på Charles Altieris og Herbert Paul Grices teori om implikatur. Červenka, «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» 242.

motivasjoner. Ifølge Červenka danner diktets prosodiske og formelle elementer dessuten et nytt meningslag som settes opp imot den fiktive sfærens mening.

Det lyriske subjektets verden henger også sammen med et nytt fenomen kalt «strand» (engelsk, i betydning tråd). Her tar Červenka utgangspunkt i Nicholas Wolterstorffs begrep, men tilpasser begrepet til sitt eget perspektiv. Wolterstorff har satt seg som mål å drøfte forskjellige typer av «world projection» i sin bok *Works and Worlds of Art*.⁴¹² Fiksjonsskriving forstår han som projisering av verdener som er forskjellige fra vår aktuelle verden. Og her er han opptatt både av det som ligger i den projiserte verdens natur og projiseringens egen natur. Han bruker særlig betegnelsen «verkets verden» (og ikke fiktiv verden), men poenget med at denne verdenen er fiksjonskonstruert, blir det samme. Et viktig punkt i hans teori er at han også betrakter ikke-narrative beskrivelser som en betydningsfull og meningsbærende del av «world projection». Projiseringen av verkets verdener skjer etter hans mening både når det gjelder representativ visuell kunst, drama og lyrikk, samtidig som det er et mer omfattende begrep enn diskurs-begrepet.⁴¹³ Begrepet «strand» bruker han i forbindelse med vårt begrensede syn på verkets verden. Som en tolkningsstrategi foreslår han å samle indikasjoner og deres konsekvenser og slik avlede en mest mulig utfyllende verden som en slags rød tråd.⁴¹⁴ Červenka ser på «strand» som på belysning av subjektets tanker for leseren:

I see «strand» as a state of affairs in the mental world of a subject, a state that has been delimited by the text of a poem from the predominant darkness of the presupposed subjective fictional world, illuminated for a moment and exposed to the reader's observation, emphatic experiencing, play, and contemplation. The result of such an activity is not the realization of all possible inferences but a controlled, deliberate extension of this illuminated area [...]⁴¹⁵

⁴¹² Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Clarendon library of logic and philosophy (Oxford: Clarendon Press, 1980).

⁴¹³ Ibid., 108.

⁴¹⁴ Med Wolterstorffs egne ord: «One strategy that comes to mind at this point is to work with the concept of a 'strand': assemble what the author has indicated into conjunctions each of which is possible or occurring and each of which is as comprehensive as any such. Conjoin with each strand conjunction whatever is required by it. Call the result a 'strand'. Extrapolation would then be based on these strands. And the world projected by way of a text could be conceived as including what the author has indicated, plus the strands derived from that.» Ibid., 118.

⁴¹⁵ Červenka, «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» 245.

Denne tilstanden som vi blir vitne til, er skildret innenfor de rammene som sjangeren og stilen tillater. Samtidig sier han at innvielsen i lyrikkens fiktive verden alltid blir fragmentarisk, med sine bevisste og ubevisste henvisninger. Vi velger altså den viktigste entiteten, og de andre blir uansett utelatte eller er helt nytteløse. Červenka motsier egentlig teorien om fiktive verdener i den forstand at han avviser en fullstendig og helhetlig innsikt inne i den fiktive verdenen til lyriske verk. Den lyriske fiktive verdenen har alltid form av en uferdig konstellasjon, et fragmentarisk og inkohærent motstykke til mer selvstendige verdener i narrativ fiksjon. Denne fragmentariteten kan også forstås som forfatterens estetiske strategi, en bevisst estetisering av utilstrekkeligheten og en fornektelse av verdens fullkommenhet som forståelig nok må gjenspeiles i vår rekonstruering av diktets fiktive verden.

1.4.6.4 Verkets subjekt og tolknings sirkularitet

De andre delene i diktet er samlet i begrepet «verkets subjekt». Verkets subjekt er konstituert av store betydningsenheter og forener mindre elementer og segmenter av diktet, mens det lyriske subjektet konstitueres ved verbal aktivitet av den imaginære taleren, så vi kan forstå det som resultatet av talerens emosjonelle, mentale og sanselig liv.⁴¹⁶ Verkets subjekt befinner seg på grensen mellom det fiktive og vår sanseverden, i «den kontemplative sfæren», lekens (fiktive) verden, hvor diktets fiktive verden igjen er omdefinert. Det fiktive møter her de ikke-fiktive, men poetiserende delene av teksten. Verkets subjekt har sin egen fiktive verden som den opererer innenfor. Denne får sin koherens og sammenheng ikke fra sammenligning med den aktuelle verdenen, men fra «grunnrisset av den poetiske formen».⁴¹⁷ Her er også det estetiske konstituert, det kreative er opprettet og vurdert. Ut fra dette punktet er verket innlemmet i øvrige og mer sammensatte kontekster. Verkets subjekt er verken inne eller ute, det er «utenfor» verket, eller snarere er dette et «overgangssubjekt» plassert mellom fiksjonaliteten og virkeligheten. Subjektene er hierarkisk strukturerte, og for vår tolkning spiller verkets subjekt en dominerende rolle. Leseren «utvinner» verkets subjekt fra sin lesning, ekstraherer et konstrukt og plasserer det så utenfor verket. Slik jeg har vist her i dette korte sammendraget, er verkets subjekt alltid definert på bakgrunn av det lyriske subjektet. Disse to subjektene står uatskillelig sammen og tolkes i forhold til hverandre.

⁴¹⁶ Piorecký, «Červenková teorie lyrického subjektu,» 32.

⁴¹⁷ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 742.

Men mens verkets subjekt i enkelte tilfeller kan sammenfalle med det lyriske subjektet og viskes bort,⁴¹⁸ må det lyriske subjektet aldri erstattes med verkets subjekt.

For Červenka er verkets subjekt imidlertid det vesentligste elementet i tolkningsprosessen. På bakgrunn av det formulerer han også tanken om tolkningssirkularitet.⁴¹⁹ Etter hans mening er vår lesning av et dikt alltid sirkulær. I denne sirkulære bevegelsen går vi fra en mer konkret inferens (følgeslutning) til en videre kontekstualisering. I lyrikken er vår inferens helt avhengig av fortellerens – det lyriske jegets – perspektiv, som er kilden til verkets fiktive verden. Tolknings-sirkulariteten overskrider imidlertid verkets fiktive verden. Bortsett fra det som står i verket, påvirker også den øvrige konteksten vår oppfatning av verket – noe som projiseres i konstitueringen av verkets subjekt. Derfor kan vi si at med sirkularitet forstår Červenka ikke bare vår rekonstruksjon av diktets fiktive verden, men det er en mer sammensatt prosess som omfavner både verkets fiktive verden og lekens fiktive verden.

Verkets fiktive verden forsøker vi å sette sammen ut ifra enkeltutsagn og slik tegne for oss en imaginær karakter. På grunnlag av dette sammenligner vi den dikteriske verdenen med vår verden og vurderer enkelte utsagn og situasjoner. Etterpå omvurderer vi vår imaginære konstruksjon av den fiktive verdenen med hensyn til verkets ytre konstruksjon (som også innlemmer andre paratekster og kilder som omhandler både verket og dets forfatter) – verkets subjekt. Vi plasserer dette subjektet bokstavelig talt foran verket som en overordnet størrelse; det blir vår veiviser under tolkningen. Gjennom verkets subjekt omvurderer vi diktets situasjon på nytt.⁴²⁰ Jeg forstår det slik at ved lesningen erstatter vi diktets fiktive verden med vår egen fiktive verden som er basert på Kendalls «lek»; vi blir på en måte trukket inn i lekens fiktive verden. Hver rekonstruksjon er i tillegg påvirket av vår kjennskap til verket. I konstrueringen av verkets subjekt gjenspeiles også den tydeligste påvirkningen fra Praha-kretsen, for Červenka anser verkets subjekt som et «sted» hvor den kulturhistoriske diskursen best kan påvirke vår oppfatning, og hvor vår mening om verkets estetiske kvalitet formes.⁴²¹

⁴¹⁸ Ifølge Červenka skjer dette når diktet drøfter sin egen skapelse. Červenka, «Fikční světy lyriky,» 766.

⁴¹⁹ I forbindelse med ulike hermeneutiske tradisjoner som har inspirert ham, henviser Červenka også til Hans-Georg Gadamer og Paul Ricoeur. Ibid., 734–35 og 744.

⁴²⁰ Ibid., 751-752. Men Červenka gjør også oppmerksom på at vi ikke kan identifisere verkets subjekt med den empiriske forfatteren. Verkets subjekt er bare et hypotetisk konstrukt som befinner seg i leserens bevissthet og består kun av semiotiske systemer. Det er konstruert på et annet ontologisk plan enn en empirisk forfatter. Vi må for eksempel ikke verifisere sannhet av påstander om/av forfatteren.

⁴²¹ Ibid., 753.

I forhold til subjektets tale kommer Červenka med noen grunnleggende påstander: Alle ord i diktet hører til det lyriske subjektet, men subjektets tale er unaturlig komponert – i vers – og derfor kan vi anta at subjektet egentlig sier noe helt annet enn det som er i diktet. Verset forstår han som et avstandsskapende middel; subjektets tale er etter hans mening revet bort fra den pragmatiske konteksten og også fra den mimetiske verdenskonstitueringen.⁴²² Verset er preget av sin egen semantikk, men versets egne effekter (hovedsakelig form og rytme) betraktes som en del av verkets subjekt. Men vi som lesere kan ikke skille mellom to forskjellige stemmer i diktet – én hos det lyriske subjektet og én hos verkets subjekt. Når vi vil se nærmere på diktets oppbygning, oppdager vi at dets replikker egentlig er de samme, forskjellige er bare våre tolkninger. Det lyriske subjektets tale er så å si transkribert i det overordnede subjektets poetiske språk. Mens vi ser på teksten i det lyriske subjektets perspektiv, prøver vi å dechiffrere strukturen og konstruksjonen av den fiktive verdenen i diktet. Når vi ser på den samme teksten med tanke på å tolke verkets subjekt, må optikken vår endre seg og nærme seg den historiske poetikken.

Det er dessuten ikke kun talen, men også kroppen Červenka bruker som et avgrensningsmiddel. Han nevner også den fiktive kroppen som grensen: Det som vi kan tenke oss uten en kropp, tilhører verkets subjekt, mens der vi ser for oss en kropp, styrer det lyriske subjektet.⁴²³ Verkets subjekt stammer dessuten fra mange andre kilder, ikke kun fra verket selv – vi kan dessuten avlede det fra mange paratekster, forfatterens andre tekster, metatekster, memoarer – la oss også tilføye manuskripter og så videre.⁴²⁴ Ikke alle tegn som konstruerer verkets subjekt, kommer utelukkende fra verket. Det er mange ting som er sammenkoblet biografisk, stilistisk, epokepreget. Červenka framhever til og med ulike diktvarianter som mulig å bruke for å definere verkets subjekt.⁴²⁵

Å skille mellom to subjekter betyr også å lese mellom linjene. Den retoriske og den fiktive siden av diktet samspiller og skaper sammen diktets budskap. Sammen danner de et slags tids- og handlingsforløp: Med en liten generalisering kan vi påstå at Červenka anser diktet som et slags kognitivt avtrykk eller en prosess som viser hvordan opplevelsen forvandles i følelsen. Ved diktlesningen bevitner vi en transformasjon hvor den nettopp erfarte verdenen endres i et mentalt bilde fortalt gjennom det lyriske jegets

⁴²² Červenka, «Fikční světy lyriky,» 767.

⁴²³ Ibid., 752. Jf. Zettelmann i underkap. 1.4.2.1.

⁴²⁴ Ibid. Også Genette snakker om manuskripter (og fortekster generelt) som en type paratekst: Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, vol. 20, Literature, Culture, Theory (Cambridge: Cambridge: Cambridge University Press, 1997). Se delen om «The private epitext».

⁴²⁵ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 753.

fornemmelse. Červenka snakker til og med om en slags «lyrisk mentalitet».⁴²⁶ Den er projisert videre i den statiske lyriske tiden – eller den lyriske nåtiden – som gjengir alt parallelt og bryter en vanlig kronologi. Samtidig bidrar verseinndeling, anaforer eller parallellismer til en slags tidsfølelse. Men det er også andre, direkte usagte ting som spiller inn og utfyller det mentale bildet – rytme, harmonier, endringer i tempo eller spenninger.⁴²⁷ Alt dette er trekk som støtter en oppdeling av subjektet i to enheter og som plasserer leseren innimellom.

Slik det kommer fram helt fra begynnelsen, er Červenkas opptatthet av kommunikasjon i lyrikken helt vesentlig. Det fiktive lyriske jeget utfører talehandlinger på det fiktive nivået i diktet. De kan minne om våre virkelige talehandlinger, men de kan også være antimimetiske og virkelighetsfjerne. De opererer innenfor den fiktive diskursen definert av diktets fiktive verden, men kan også være deformert av den poetiske formen, som jeg har forklart ovenfor.⁴²⁸ Ut fra dette konstaterer Červenka at utenomlitterære fornemmelser tilhører det lyriske subjektets domene, mens alt fra våre meninger om verden til stilistiske og sjangermessige avvik og spesifikasjoner avleder vi fra verkets subjekt. Her vises også verkets tilhørighet til en viss epoke, dets kompositoriske innovasjoner og stilistiske kvalitet. Gjennom det setter vi verket i kontekst med andre verk. Tolkningens sirkularitet går nettopp fra verkets subjekt til det lyriske subjektet og tilbake, slik at vi alltid kan omvurdere teksten fra begge synsvinklene. Det endelige bildet av diktets fiktive verden er deformert gjennom intervensjonen fra uventede, uforutsette og ukjente elementer som trenger inn i diktet, og som kommer fra verkets subjekt. De kan finnes i verskomposisjon, metaforikk, konnotasjoner og interaksjon. Men, som Červenka påpeker, kan vi finne diktets mening bare som interaksjon mellom disse to tolkningene, gjennom vår deltakelse i leken og dens verden.⁴²⁹ Formen har mye større påvirkning på den fiktive verdenen i lyrikken enn i epikken, og derfor må den også få større plass i analysen, selv om Červenka dessverre ikke selv foretar slike analyser. Mangel på drøftinger og eksempler er også den største ulempen ved Červenkas tolkningsteori, som gir veldig mange impulser og nytenkninger, men dessverre ikke formidler alle spennende punkter i all sin dybde.⁴³⁰

⁴²⁶ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 774.

⁴²⁷ Červenka nevner enda flere tegn: Ibid., 776.

⁴²⁸ Mer om dette i: Ibid., 779.

⁴²⁹ Ibid., 769–770.

⁴³⁰ Den største ulempen og samtidig utfordringen ved denne teorien er at Červenka døde kort tid etter å ha framlagt sin teori, og derfor fikk han ikke satt den ut i praksis. Også Bohumil Fořt påpeker at Červenkas system slett ikke er fullstendig og ferdigkonstituert. De veldig få eksemplene han viser i boka, kan dessverre ikke oppfattes som

Gjennom utdypningen av flere tematiske blokker i Červenkas forskning har også jeg forsøkt å vise det indre forholdet (eller den indre spenningen) mellom teorien om fiktive verdener og lyrikkens enestående egenskaper. På slutten av artikkelen «‘Discovering’ the Fictional Worlds of Lyric Poetry» sammenligner han lyrikken og musikken med henblikk på deres komposisjon og fragmentarisme.⁴³¹ Han setter lyrikken i tett forbindelse med musikk, hvor også innholdet er underordnet noen andre, ikke-innholdsmessige momenter som rytme, komposisjon, sekvenser, kontraster og parallellismer. Denne analogien kan hjelpe oss med å gjenopprette den fiktive verdenen i forbindelsen med enkelte kompositoriske elementer som også påvirker meningen. Kompositoriske konstellasjoner projiseres i diktenes fiktive verden og kan bli overordnet det innholdsmessige. Alle disse aspektene svekker lyrikkens koherens. I samspillet med fiktive verdener danner disse tøylesløse og ubeherskede faktorene separate meningslag i diktet. Derfor kan vi ikke begrense diktenes mening til indentifisering av fiktive verdener, for disse interagerer alltid med elementer utenfor deres ensyklopedi. Det som ligger litt utenfor Červenkas resonnement, er spørsmålet om vi kan finne noe spesielt ved det lyriske jegets fiktive verden, og om denne verdenen har noen spesifikke egenskaper som kan føre dikttolkningen fram.

Jeg har valgt Červenkas lyrikkteori som et endepunkt og krysningspunkt mellom narrative teorier om fiktive verdener og den mer sjangerspesifikke lyrikkteorien. Denne teorien er eksepsjonell fordi den ikke setter narrativiteten i fokus, men heller prøver å understreke erfaringer og opplevelser som kilder til den fiktive siden av diktene. Jeg har bestemt meg for å framheve de punktene i Červenkas teori som virker produktive for min egen lyrikklesning, og har tolket dem på bakgrunn av hans strukturalistiske bakgrunn. I tillegg har jeg også påpekt steder hvor Červenkas teori overlapper med de andre teoretikernes synspunkter. Červenka posisjonerer seg selv i et motsetningsfylt forhold til Marie-Laure Ryan og hennes etterfølgere, men henter mye inspirasjon fra Doležels standpunkter angående litterære teksters ulike funksjoner. For tolkningen av Einans dikt kan Červenkas tosidige syn på diktets fiktive verden og innlemmelsen av leseren i det fiktive spillet mye bedre forklare hvorfor Einans rare og kryptiske dikt skaper et inntrykk av «et annerledesland». Hans differensiering mellom det lyriske subjektets fiktive verden og spillets fiktive verden (hvor verkets subjekt opererer) kaster

tilfredsstillende, og de illustrerer kun veldig lite av hans omfattende subjektteori. Dette er også grunnen til at jeg vil benytte meg av de andre teoriene og deres mer praktiske utforming. Sammenfatningen av Červenkas teoretiske grunnlag og de andres konkrete analysetipsene kan gjøre teorien til en mer anvendelig tolkningsmetode. Se også Bohumil Fořt, «How Many (Different) Kinds of Fictional Worlds Are There?,» *Style* 40, no. 3 (2006): 277.

⁴³¹ Červenka, «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» 246.

lys over leserens utenforskap i møtet med diktenes univers. Det er derimot ikke så klart hvordan Červenkas synspunkter kan hjelpe oss med å forstå dette universet.

Framstillinger av to subjekter, som Červenka beskriver, og særlig leserens «utvinning» av verkets subjekt, er i bunn og grunn ikke en innovativ tilnærming til selve lesningen – den er innovativ som en forklaring på lesnings- og tolkningsprosessen, men den tilskriver verken noen spesielle egenskaper til lyrikkens fiktive verdener, eller muligheter for analyse av lyrikkens fiktive dimensjon. Červenkas største bidrag ligger imidlertid i at han karakteriserer lyrikklesningen som et fiksjonskonstituerende fenomen på et mer generelt plan. Han prøver først og fremst å vise hvordan fiksjon bidrar til vår tolkning av lyrikken, og hvordan konstruering av fiktive verdener i lyrikken foregår, og at dette skjer i lesning av lyrikken like mye som i lesning av store narrative verk. Červenka er mindre opptatt av lyrikkens egen narrativitet enn de andre teoretikerne, men han finner det fiksjonskonstituerende i lyrikken som sådan. Lyriske tekster blir estetisert, og gjennom denne estetiseringen gjør vi dem til noe fiktivt. Verdenen i lyrikken er fiktiv, fordi den aldri er den aktuelle verden – selv om den kan peke mot den eller ligne på den – men denne verdenen er en del av diktet som kunstverk.

De ulike subjektene blir samtidig ikke like viktige i min drøfting og identifisering av Einans fiktive verden. Verkets subjekt er mest tilstedeværende ved lesning og ikke så mye i diktenes fiktive verden. Dessuten – hvordan kan vi forstå verkets subjekt i Einans dikt? Som et som også er konstituert av forfatterens intensjoner? Einan antyder selv at hun ikke konstruerer, men formidler sine dikt. Jeg vil faktisk skrelle vekk verkets subjekt og se nærmere på det skjulte lyriske jeget og på hva slags fiktiv verden den representerer – om det går an. Som også Buddeus påpeker i sin avhandling, er det lyriske subjektet diktets sentrum fra et konstruerings- og resepsjonssynspunkt, «som en modus for selvavslørende kompleksitet og individualitet».⁴³² Det lyriske subjektet og dets verden er samtidig en del av den tematiske strukturen og helheten som kobler hele forfatterskapet sammen. Verkets subjekt, sett i mine øyne, danner derimot en slags hindring i tolkningen – den forårsaker omvurderinger og fjerner oss fra selve meningen. Det vil jeg særlig påvise i noen konkrete tilfeller hvor verkets subjekt trer fram på en spesiell måte ved diktlesning.

Det jeg er mest interessert i, er altså diktenes fiktive verden og det lyriske subjektet, og det vil jeg framheve på bekostning av Červenkas *hermeneutiske* ståsted hvor mening utvinnes i møter mellom verkets subjekt og det lyriske subjektet. Jeg vil heller ikke operere med to fiktive verdener, men snarere påvise muligheten for at leseren

⁴³² Buddeus, «Fikční světy v díle Jana Erika Volda,» 87.

tilegner seg diktenes fiktive verden. Riktignok poengterer Červenka subjektets dobbeltsidighet som vesentlig i sin drøfting av lyriske fiktive verdener, men han nevner den ikke eksplisitt i den engelske artikkelen som er et sammendrag av hans fiksjonsteori.⁴³³ Han framhever heller dynamikken som skapes i møtet mellom diktets fiktive verden og den poetiske formen. Dette er også tegn på at det ikke alltid er så enkelt å avgrense og identifisere verkets subjekt. Samtidig kan jeg mye mer presist definere det lyriske jeget og dets dimensjon takket være Červenkas teoretiske utgreiing og separere jegets fiktive verden fra vår lesning. Men der Červenka er mer generell og ser på lyrikklesning som en helhet, vil jeg være veldig konkret. Jeg ser en spesiell betydning i å etablere og rekonstruere lyrikkens fiktive verdener i Einans tilfelle.

1.5 Oppsummering

For å konkludere vil jeg gjenta noen av de viktigste punktene, samt skissere deres rolle for analysedelen. Dette teoretiske kapitlet har vært ganske bredt formulert, og jeg har introdusert flere tilnæringsmåter som omhandler fiksjon og lyrikk, og til sist kombinasjonen av dem. Til å begynne med vil jeg bare oppsummere de mest fundamentale begrepene, deretter vil jeg særlig peke på koblingene mellom dem, som ikke bare har preget kapitlet, men som også blir avgjørende for mitt videre arbeid.

Som jeg har vist, anser en del av den nyere litteraturvitenskapen litterære tekster som medier for en fiktiv virkelighet. De skaper en forestilling om en verden som ligner på vår aktuelle verden, men som blir styrt av sine egne, intratekstuelle regler. Den filosofiske teorien som har sine røtter i betraktningen av kontrafaktiske skildringer, har inspirert litteraturforskningen, som har innført begrepene «mulige» og «fiktive verdener». Disse er semiotiske konstruksjoner som fungerer gjennom og innenfor litterære tekster. Mitt syn på teorien finner særlig støtte i Thomas Pavels skildring av fiksjonalisering av litteratur og Lubomír Doležels identifisering av fiktive verdener og deres typiske egenskaper som saturasjon, autentifikasjon og transduksjon. Pavels tanker kan også belyse lyrikkens fiksjonalitet på det filosofiske og ontologiske nivået.

I den neste delen av avhandlingen har jeg rettet oppmerksomheten mot lyrikken som sjanger med særskilte kjennetegn og analysemetoder. Den litteraturvitenskapelige lyrikkteorien er påvirket av den engelskspråklige tradisjonen, som virker ganske normerende, og her måtte jeg finne min egen posisjon, en posisjon som både forholder

⁴³³ Červenka, «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» 246.

seg til denne tradisjonen og samtidig markerer de norske spesifikke (og i tillegg blir forklarende nok for en teori som kommer fra et tsjekkiskspråklig miljø). Det er ikke lett å manøvrere i dette landskapet, men til slutt har jeg bestemt meg for å filtrere alt gjennom drøftingen av «det lyriske jeg» som et grunnbegrep. Det lyriske jeget står i sentrum av denne avhandlingen – både i den teoretiske og praktiske delen, og har derfor en helt avgjørende rolle. Det lyriske jeget er et sjangerspesifikt trekk og er dessuten kun definert og problematisert i noen språk. Den engelske tradisjonen bruker begrepet veldig sjelden, det erstattes oftest med «persona», men står ikke sentralt i forskningen (Greene snakker for eksempel slett ikke om det, skjønt han reflekterer over konstruering av karakterer i lyrikken). Derimot inkluderer teoretikerne som opprinnelig kommer fra et tyskspråklig miljø (Hühn, Zettelmann, Wolf), oftere begrepet i sine tekster, selv om de analyserer engelsk litteratur. Det lyriske jeget eller det lyriske subjektet ligger imidlertid i kjernen av både den norske og den tsjekkiske litteraturvitenskapen, og derfor synes jeg det er uproblematisk å koble sammen den norske tradisjonen, norske kildetekster og en tsjekkisk teori.

Ved siden av defineringen av det lyriske jeget har jeg også sett på den lyrikkteorien som uttrykker seg tydelig og målrettet på vegne av lyrikkens fiksjonaliseringsevne, og synspunktene på dette er i størst grad ulike. Thomas Pavel skiller mellom to tilnærminger til litteraturen – den ene ser ikke bort fra det tekstuelle og språklige nivået, og den andre ser mer på den fiktive dimensjonen av teksten. De fleste retoriske og post-dekonstruktivistiske lyrikklesningene hører nettopp til den tekstuelle grenen. Slike teorier ser ofte på lyrikkens fiksjonalitet som en overfladisk og nærmest umulig lesning og finner lyrikkens ekte budskap enten i språkets tvetydigheter, eller i dets kraft i tiltalen (denne tanken har for så vidt blitt mest utbredt i den norske lyrikkteorien). Litt forenklet kan vi si at disse teoriene gir leseren en mer passiv posisjon – eller problematiserer hans eller hennes deltakelse og ferdigheter i mindre grad. Det er språklige virkemidler og deres selvreferensialitet som er vesentligst. Heller ikke lyrikkteorien som jeg har presentert i underkapitlet «Fiksjonskonstituerende lyrikk», tar ekstra hensyn til leseren, men tilnæringsmåtene samlet i dette kapitlet tolker flere av de lyriske trekkene som mulige kilder for fiksjonalisering. Både McHales påpekning av kontrapunkter, Petterssons hypotetisering og Greenes utheving av tid- og stedskoordinater viser hvordan den fiktive lesningen av lyrikken kan fungere i praksis. Deres synspunkter – særlig Greenes teori om lyriske intervaller – vil jeg bruke som springbrett for videre tolkning av konstruering og konstituering av fiktive verdener.

I det siste underkapitlet har jeg lagt fram en oversikt over hvordan teorien om fiktive verdener forholder seg til lyrikken – og det finnes både fornektende og

bekreftende synspunkter. Men også de som avviser og forkaster tanken på en fiktiv verden skapt via lyrikken, kan virke stimulerende. Marie-Laure Ryan hevder at lyrikken ikke kan generere fiktive verdener siden den ikke gir nok informasjon til verdenskonstruering. Det er nok sant, for lyriske verdener er hullete og fragmentariske, men det gjelder delvis også andre typer fiktive verdener. Gjennom Ryans teori om innlevelsen (som ikke er lyrikk-vennlig) har jeg sett på mekanismen som kan skape lyriske fiktive verdener. Konstruering av en såkalt estetisk illusjon er en prosess som brukes for å navngi leserens mottakelse av fiktive handlinger og immersjonen i den nyskapede, forestilte verdenen. I min lesning er ikke leserens kognitive ferdigheter så grunnleggende, og det er heller ikke leserens bearbeidelse av materialet som framheves, men leserens stilling kan også forklare mye av mottakelsen av Ellen Einans diktning, hvis verden virker ganske fjern og ubegripelig.

For min lesning er det fiktive og fiksjonskonstruerende potensialet som ligger i diktene, viktigst. Og både Elena Semino, Paulo Meneses, Felix Martínez-Bonati og Miroslav Červenka har på ulike måter definert det. For denne delen av avhandlingen har jeg valgt teoriene og teoretikerne som avviker fra den internasjonale *mainstream* og har en mer perifer bakgrunn. Dette anser jeg på den ene siden som en stor fordel ved avhandlingen – en mulighet til å formidle ukjente og innovative konsepter – men på den andre siden er dette en stor ulempe siden de fleste tilnæringsmåtene da trengte en mye mer utdypende introdusering. Semino (men ikke bare hun) påpeker virkningen av de akkumulerte deiktiske uttrykkene som preger diktene, og som danner en rød tråd i verdensskapelsen. Martínez-Bonati har overskredet tanken om innlevelsen og den estetiske illusjonen og etablert et nytt konsept – lyrisk kontemplasjon. Dette begrepet legger også vekt på leseren og hans eller hennes opplevelse av lyrikken, men denne kontemplasjonstilstanden er litt mer distansert – eller tosidig. Leserens er ikke bare oppslukt av den fiktive verdenen, men har fremdeles evnen til å reflektere over den – og leke (med) den. Lyrikken skaper da en splittelse i vår betraktning – vi kan både fornemme og samtidig vurdere og sammenligne med våre egne opplevelser.

Denne tanken har videre gitt nye impulser til Červenkas egen teori om lyrikkens fiktive verdener. Man kan si at Červenka er den eneste som skaper en helt ny og enestående teori ut fra alle mulige impulser og tilpasser teorien til det lyriske fundamentet. Han går utenfor den fiktive verdenen i diktet og sier at det ikke er den fiktive verdenens ultimate rammer som skaper diktets mening. Eller mer presist er det ikke utelukkende det lyriske jegets fiktive verden vi trekker meningen fra. Meningen overskrider den fiktive verdenen og utvinnes fra spenningen mellom den poetiske formen og det lyriske jegets fiktive opplevelser (som delvis kan finne gjenklang i

Doležels tekstuelle ekstensjon og intensjon). Diktets tolkning er ikke bare en enkel gjenfortelling av plottet; å tolke betyr snarere å gå i diskusjon med den fiktive handlingen og diktets metaforiske og poetiske nivå. Også diktets formelle sider, struktur, metrikk og metaforikk forteller noe om budskapet, de skaper en slags kontrabevegelse mot den fortalte historien. Vi kan her koble DuPlessis akkorder med Červenkas musikalske utforming – formen og budskapet kan spille sammen harmonisk, men også kollidere i dissonans og deformere hverandre.

Denne spenningen mellom innholdet og formen løser Červenka ved hjelp av etableringen av to subjekter. Ett subjekt er det lyriske jeg og ett (verkets) subjekt blir et slags ytre subjekt hvor forfatterens intensjoner og leserens oppfatninger møtes. Å ha to subjekter er som å se på den fiktive verdenen fra innsiden og utsiden samtidig. I tillegg skaper verkets subjekt sin egen fiktive verden i tillegg til den «vanlige» fiktive verdenen som faktisk er det lyriske jegets verden – og denne nye verdenen oppstår ved lesningen. Når leseren tolker et dikt, inntar han eller hun en posisjon i denne mellomverdenen. Som jeg har påpekt flere ganger, er lyriske skildringer nesten anti-narrative, fattige på detaljrike beskrivelser og ofte svært metaforiske og kortfattede. Men ingenting av dette kan hindre oss i å leve oss inn i dem. Ifølge Červenka er altså også følelsespregede utsagn en form for fiksjon. Plutselig blir det at vi aldri kan strekke til i det lyriske subjektets verden i helhet, ikke en hindring. Vi kan ikke gi opp bare fordi vi ikke kan kjenne hele sannheten. Det gjør ingenting siden vi bare blir fanget i en fiktiv mellomverden. Her kan leseren konfrontere antakelser om jegets fiktive verden med sin fornemmelse av diktet og dets form – og dets retoriske side.

Lyrikktolkningens dobbelthet er noe som har blitt påpekt av flere teoretikere – polariseringen mellom det mulig fiktive og det tydelig retoriske og performative har preget de fleste teoriene, som for eksempel Roland Greenes veksling mellom to ulike moduser. Dette dilemmaet er hos Červenka løst gjennom en teori om to subjekter – slik at den formelle siden av diktene også kan inngå i dikttolkning av den fiktive verdenen. Subjektene er samtidig sammenkoblet og sammenflettet – de skapes av hverandre, utfyller hverandre og gjenspeiler seg i hverandre. Samtidig virker den fiktive verdenens rolle i dikttolkningen ofte underkommunisert og regnes som en riktignok underforstått, men bagatellisert del av diktet. Særlig med henblikk på Einans uensartede diktning vil jeg legge vekt på den fiktive verdenen og dens sentrum (det lyriske jeg) i min egen analyse. Diktenes fiktive verden blir da det sammenbindende elementet som – i samsvar med tematisk kritikk – bidrar til å styrke forfatterskapets helhet. Jeg har altså satt meg som ett av mine mål å tolke Einans forfatterskap som én helhet, slik som den tematisk-

kritiske optikk gjør ved sine forfatterstudier. I tillegg utvikler denne diktverdenen seg gjennom ulike diktversjoner og diktvarianter.

Avslutningsvis vil jeg bare framheve den eklektiske siden av dette prosjektet. For å beskrive og tolke fiktive verdener i Einans dikt vil jeg både implementere den narrative lesningen i Greenes stil, noen generelle begreper fra teorien om fiktive verdener og en mer lyrikk-orientert lese måte, slik som den er formulert av Miroslav Červenka. Å danne en helhetlig, tekstdrøftende metode ut fra alle disse teoribitene er ikke enkelt, men jeg synes at konturene for min egen framgangsmåte nå er klare. Analysen av diktene vil nærmest minne om en nærlesning med vekt på fiksjonskonstruerende formelle og innholdsmessige tegn og det lyriske jegets stilling i diktene. Det finnes veldig mange rare entiteter i Einans diktning, så jeg vil gjerne finne deres plass i diktenes fiktive verden. Min hypotese er samtidig litt i strid med Červenkas syn på det lyriske, metaforiske språket som et fremmedgjøringsmiddel som ikke hører til det lyriske jegets fiktive verden. Jeg synes tvert imot at språket har en fiksjonskonstruerende funksjon i Einans diktning og deltar i skapelsen av diktets fiktive verden. Diktene har så å si sitt eget fiksjonsspråk. Videre vil jeg fokusere på slike steder der uklarheter oppstår, stemmer forandres og tidsforløpet kollapse. Denne tanken blir videre konfrontert med den genetisk-kritiske betraktningen av manuskriptene og diktets ulike versjoner og mange lignende varianter – og i noen utstrekning de mangfoldige tegningene som kan fungere både som illustrasjoner eller som tekstens multimodale utvidelse.

2 Genetisk kritikk og arkivgransking

I tillegg til teorien om fiktive verdener kommer jeg også til å benytte meg av en spesiell tilnæringsmåte til tekstmanuskripter, som vier ekstra oppmerksomhet til uferdige og upubliserte tekster og forberedelsesfaser i et forfatterskap. I boka *The Boundaries of the Literary Archive: Reclamation and Representation* skriver Wim Van Mierlo om «manuskriptets arkeologi», altså en vitenskap som sporer litterære verkers fortid, utvikling og transformering.⁴³⁴ Steder hvor slike arkeologiske undersøkelser foregår, er vanligvis litterære arkiver, de rikholdige ressursene som Van Mierlo også kaller for «‘dépôts sédimentaires’ of invention». Ved å undersøke denne arkeologien kan vi gjenskape mening bak endringer og overstrykninger i manuskripter, samt omskrivninger av allerede publiserte tekster. Målet er da å rekonstruere tekstens tilblivelse, se på ulike faktorer som kunne påvirke den, og tolke meningsutviklingen i samsvar med dem. Denne metodologiske tilnæringsmåten er kjent under betegnelsen «critique génétique» og har sine røtter i Frankrike. I dette korte innskuddet i avhandlingen vil jeg introdusere den genetisk-kritiske metoden, og etter en generell innføring vil jeg aktualisere metoden for min egen forskning. Mer tekstnære drøftinger og analyser kommer etterpå, i det analyserende kapitlet.

2.1 Innføring i genetisk kritikk

Genetisk kritikk (eventuelt tekstgenetikk) er en tekstkritisk disiplin som rekonstruerer hvordan tekster blir til, og ser på fenomenet tekst i alle tekstens former og faser. Den følger opp hele skapelsesprosessen fra en skisse til en ferdig publikasjon. Vektlegging av enkelte produksjonsstadier varierer mellom ulike grener av tekstkritikken. Når vi ser på fagets historie, har historisk-kritiske forfatterskapsutgaver vært en del av litterær forskning siden 1950-årene. På dette feltet møtes historiefagets metoder og litteraturvitenskapelig innsikt. Tekstkritikken drøfter hovedsakelig endringene som oppstår mellom enkelte utgaver, og vurderer de såkalte autoriserte utgavene. Den kan ha forskjellige syn på skapelsesprosessen og legge vekt på forskjellige deler av tekstproduksjonen.

⁴³⁴ Wim Van Mierlo, «The Archaeology of the Manuscript: Towards Modern Palaeography,» i *The Boundaries of the Literary Archive: Reclamation and Representation*, red. C. Smith og L. Stead (London og Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013), 16.

Først var det edisjonsfilologi, forløperen til genetisk kritikk, som satte seg som mål å granske forskjellige versjoner og utgivelser for å finne «den mest etterrettelige og korrekte teksten for bokutgivelser».⁴³⁵ Mens de første formene for utgivelse av forskjellige edisjoner var dokumentariske («documentary edition»), er den senere praksisen mer kritisk orientert («critical editing»)⁴³⁶ Nåtidig forskning er mest preget av en slags edisjonsmessig blanding hvor det dokumentariske og det kritiske slås sammen. Dessuten har interessen for en bok som artefakt utvidet forskningsfeltet til bokhistorie, som tar i betraktning bokens fysiske dimensjon og dens utvikling. En annen forskjell mellom den genetiske kritikken og edisjonsfilologien, som jeg synes er ganske tydelig, er at mens den genetiske kritikken legger særlig vekt på materialet som går forut for den publiserte teksten, ser edisjonsfilologien mest på ulike utgivelser og eventuelt deres forhold til manuskriptet.

En parallell utvikling har også skjedd på den norske forskningsarenaen. Når vi ser på det norske litteraturmiljøet, er det særlig den kritiske praksisen som markerer seg i edisjonsforskningen. Flere gamle skrifter har blitt utgitt på nytt som en del av det edisjonsfilologiske prosjektet som har blitt etablert ved Universitetet i Oslo. De ser for det meste på verkene til Norges største forfattere og deres omfattende arkiver. Tradisjonelt sett var den vanligste tilnæringsmåten til tekstene en komparativ analyse hvor ulike utgivelser ble sammenlignet. Men for en betraktning av håndskrevne manuskripter er det stadig oftere den genetisk-kritiske metoden som overtar. I nåtidig forskning viser det seg at flere skoler og metoder kombineres, slik for eksempel Christian Janss påpeker i forbindelse med utgivelsen av Ibsens utvalgte skrifter.⁴³⁷ Genetiske edisjoner kan derfor bli sett på som en utvidelse av den tradisjonelle edisjonsfilologien, selv om dette synet ikke er helt presist. Når det gjelder bruk av den genetisk-kritiske tilnærmingen til nyere norske tekster, finnes det ikke noen tradisjon jeg kan relatere meg til.

Til forskjell fra edisjonsfilologien er genetisk kritikk et eget felt med fokus på «skriveprosessen som sådan».⁴³⁸ Denne tilnæringsmåten ble etablert på slutten av 1970-tallet ved Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) i Paris med Louis Hay som grunnlegger. Der har flere franske forskere deltatt, blant andre Daniel Ferrer

⁴³⁵ Erik Tonning, «Samuel Beckett, modernismen og arkivene,» *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 17, no. 1 (2014): 18.

⁴³⁶ Elena Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods* (Farnham: Ashgate, 2015), 13–14.

⁴³⁷ Christian Janss, «Henrik Ibsens skrifter. En presentasjon av den historisk-kritiske utgaven og dens utfordringer.» *Nordisk Tidskrift för vetenskap, konst och industri* 82, no. 6 (2006): 279.

⁴³⁸ Tonning, «Samuel Beckett, modernismen og arkivene,» 18.

og Pierre-Marc de Biasi. I mitt videre arbeid kommer jeg til å henvise nettopp til disse to. De Biasi skiller i tillegg mellom to steg i den genetiske granskingen av manuskripter: en tekstgenetisk del som rekonstruerer skriveprosessen, og en genetisk-kritisk del som tolker tekstgenetiske analyser videre. Ferrers studier viser derimot forskjellige nye forståelser av den genetiske kritikken og setter nye rammer for for eksempel begreper som «versjoner» og «variasjoner». ITEM har senere også påvirket engelskspråklig forskning, særlig takket være Dirk van Hules analyser av store førmodernistiske engelske forfattere. På den norske siden står Erik Tønning fra UiB som det tydeligste eksempelet på tekstgenetisk gransking, særlig i engelskspråklig litteratur og europeisk modernisme.⁴³⁹ Tønnings hovedinteresse ligger i Samuel Becketts arkiv, og av den grunn ser vi ikke en direkte påvirkning på den norske litteraturvitenskapen, som altså fremdeles særlig bygger på edisjonsfilologien.

Mens tekstkritikken generelt ser på teksten som en avsluttet enhet, gransker den genetiske kritikken teksten som en «palimpsest», en dokumentering av skriveprosessen, og gjennom dette ser den på tekstens enkelte lag. I forbindelse med edisjonsfilologien kan jeg trekke fram spørsmålet om hvilken tekst som er mest autentisk: Den genetiske kritikken svarer at det som vi prøver å rekonstruere, er prosessen og ikke én form av teksten. Et annet viktig poeng er at den genetiske kritikken prøver å motarbeide den såkalte geni-tankens om en genial forfatter som får plutselige kreative anfallet, men poenget er å vise at dette skjer gradvis og består av mange omarbeidelser. I stedet for å kåre den mest ekte versjonen, søker man etter innovasjoner i skapelsesprosessen. Dessuten betrakter den genetiske kritikken alle stadier av en tekst som like viktige, og dermed er det ikke det fysiske som står i sentrum, men det prosessuelle – altså utviklingen som skjedde mellom den første ideen og den ferdige, publiserte teksten (sammen med alle notater, inklusjoner og eksklusjoner). Tønning tilføyer at «sluttproduktet [...] blir mindre vesentlig enn selve prosessen», og at «man [ikke] anerkjenner [noen] skarpe grenser mellom publisert tekst og forutgående versjoner».⁴⁴⁰ Han retter også fokuset mot skriveprosessens «prøving og feiling, dens åpenhet og usikkerhet».⁴⁴¹ Den genetiske kritikken er på utkikk etter å etablere en ny forestilling om en tekst – eller som Ferrer og Groden sier: «Genetic criticism pursues an immaterial object (a process) through the concrete analysis of the material traces left by that

⁴³⁹ Tønning oppsummerer i sin artikkel også utviklingen av den genetiske kritikken innen engelskspråklig litteraturvitenskap. Litt på spøk kaller han artikkelen sin for «propaganda».

⁴⁴⁰ Tønning, «Samuel Beckett, modernismen og arkivene,» 18.

⁴⁴¹ Ibid.

process.»⁴⁴² Med andre ord ser den genetiske kritikken på hvordan en tekst blir til, og på sporene som denne prosessen etterlater. Eller som de Biasi antyder på en meget poetisk måte, er det «fordypning i skrivingens metamorfoser».⁴⁴³

Sentralt for den genetiske kritikken står begrepet «manuskript», eller mer presist et «moderne manuskript» for å skille dette fra kodikologisk forskning. De Biasi forstår det moderne manuskriptet som et hybrid begrep som refererer både til manuskriptets nye stilling og den historiske avgrensningen av dets tilblivelse.⁴⁴⁴ De Biasi snakker om manuskript som en gjenstand, mens Daniel Ferrer påpeker at manuskriptet ikke er en tekst, men «a protocol for making a text».⁴⁴⁵ Det er håndskrevet, og dets første leser er forfatteren selv. Det er den vesentligste delen av det genetiske materialet. Betegnelsen «moderne» sikter også til moderne tid: Den genetiske kritikken undersøker stort sett manuskripter fra slutten av 1700-tallet og framover.⁴⁴⁶ Interessen for moderne manuskripter som unike og verdifulle vitnesbyrd om den kunstneriske ånden begynner med Goethe, Schiller, Balzac og Hugo. Både forfattere og samlere begynner å verdsette uferdige tekster og forberedelsesfaser på dette tidspunktet. Slik som vi finner tidsmessige grenser for begynnelsen av det moderne manuskriptet, kan vi si at dette begrepet nå er delvis utdatert og slutter ved siste århundreskifte. Etter 2000 finner vi bare sjelden manus som kan kalles manuskripter i streng forstand. Allerede i den andre halvdel av 1900-tallet finnes det færre og færre forfattere som skriver for hånd, og dette er nå blitt enda sjeldnere på grunn av moderne teknologi. Denne metoden virker slik sett uaktuell for en analyse av forfatterskap med tyngdepunktet på 1980-tallet. Men Einans manuskripter er nettopp håndskrevne og med det helt anakronistiske, og er derfor utmerket egnet til denne typen analyse. Objektet for min studie er med andre ord nokså atypisk. Selv om Einans forfatterskap dateres til den aller siste delen av århundret og varer helt til 2009, har tekstmanuskriptene alltid hatt en håndskreven form – i hvert fall i sin aller første versjon – og slik er de også bevart.

⁴⁴² I introduksjonen til Michael Groden, Jed Deppman, og Daniel Ferrer, *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, Material texts (Philadelphia, Penn: University of Pennsylvania Press, 2004), 11.

⁴⁴³ Pierre-Marc de Biasi, *Textová genetika*, overs. Martin Pokorný, Varianty (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2018), 9.

⁴⁴⁴ Med den nye stillingen menes det særlig at et håndskrevet manuskript helst har endret sin rolle. Etter boktrykkoppfinnelsen har det blitt en del av skapelsesprosessen, et utkast på vei til det ferdige produktet. Ibid., 12.

⁴⁴⁵ Tatt fra Dirk Van Hulle, *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, Historicizing modernism (London: Bloomsbury Academic, 2015), 11.

⁴⁴⁶ De Biasi nevner også noen tidligere kilder for analysen, men det er snarere et unntak.

Dersom vi prøver å analysere hva som står sentralt for genetisk kritikk som fagdisiplin, møter vi en liten tvetydighet. Den genetiske kritikken, eller tekstgenetikken, gir inntrykk av å være mest fokusert på teksten selv, som også de ovennevnte sitatene viser. Det er nesten som å utvinne tekstgener som er ansvarlige for at verket «fungerer», men også gener som er inaktive og ellers kunne blitt glemt i det fullførte verket. Men denne metaforen stemmer ikke helt, for ved analysene er det ofte forfatteren som trekkes fram og ikke verket selv. For eksempel nevner Pierre-Marc de Biasi som tekstgenetikken hovedprinsipp å rette oppmerksomhet mot forfatterens skaperaktivitet, hans eller hennes «gester, emosjoner og usikkerheter» og hvordan alt dette har påvirket verkets skapelse.⁴⁴⁷ Han vil «gjenoppdage» verkets tekst ved hjelp av en rekonstruering av ulike omarbeidelser, men dette fokuset er alltid rettet mot noens skapeaktivitet – mot forfatteren av verket. De Biasi anser alt dette som en vei til å forstå forfatterens hensikter og innovasjoner bedre – og til å forstå forfatteren selv bedre.⁴⁴⁸ Slik påviser han en viss biografisk forankring av det genetiske prosjektet, og også Finn Fordhams analyser av modernistiske verk støtter denne antakelsen.⁴⁴⁹ På mange måter kan vi bytte tekstgenetikken ut med forfattergenetikken.

Det er ikke bare denne biografiske interessen som preger den genetisk-kritiske forskningen. Det gjør særlig også dens kobling til store arkiver og gamle biblioteker. Den genetiske forskningen blir ofte tatt i bruk som en strategi for å kaste et nytt lys over et velkjent forfatterskap og se på den kjente forfatterpersonligheten med et innovativt blikk. Slik blir den genetiske kritikken kun forbeholdt rikholdige arkiver som en slags luksusforskning, til tross for at de nye trendene med digitalisering gjør materialet mer tilgjengelig. Så langt har fokuset i den genetiske litteraturkritikken blitt rettet mot romantikken og modernismen – for eksempel i teoretiske arbeider av Finn Fordham, Dirk Van Hulle⁴⁵⁰ og Hans Walter Gabler⁴⁵¹. Det er særlig de rike arkivene til Keats, Flaubert, Yeats, Proust og Beckett som tiltrekker seg forskernes oppmerksomhet og tilbyr et rikholdig materiale. Dette valget er naturlig begrenset av de eksisterende

⁴⁴⁷ de Biasi, *Textová genetika*, 9–10.

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ Se Finn Fordham, *I do, I undo, I redo: The Textual Genesis of Modernist Selves in Hopkins, Yeats, Conrad, Forster, Joyce, and Woolf* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

⁴⁵⁰ Jf. Dirk Van Hulle, *Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann* (University of Michigan Press, 2004). og *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*.

⁴⁵¹ Hans Walter Gabler, *Text Genetics in Literary Modernism and other Essays*, 1 utg. (Open Book Publishers, 2018).

arkivene, men kjerneinteressen i den genetisk-kritiske forskningen er nesten utelukkende rettet mot nylesninger av veletablerte personligheter innenfor den fransk-, tysk- eller engelskspråklige verdenslitteraturen.⁴⁵² Analysen av et nyere forfatterskap med håndskrevne manuskripter (takket være automatskrivingen) vil da bringe nye og ulike utfordringer.

Den genetiske behandlingen av manuskripter danner et utgangspunkt som kan kombineres med mange andre tekstdrøftende synsvinkler. Den kan utforske hvordan miljøet har påvirket teksten, hvilke psykososiale eller identitetsskapende faktorer som gjenspeiles i arbeid med tekststoffet og så videre. De Biasi vurderer forholdet til strukturalismen og anser den genetiske kritikken som en etterkommer av strukturalismen: «[T]extual genesis places itself at the end of structuralist research and insists upon a point of view that was cruelly lacking from formal analyses – the unexplored expanse of a new object structured by time.»⁴⁵³ Samtidig innrømmer han at den genetiske kritikken faktisk ikke har bestemt noen kriterier for en kritisk vurdering av tekster, men den gjenskaper tekstens opphav gjennom å rekonstruere en «fortekst».⁴⁵⁴ Forteksten blir da utgangspunktet for videre analyse og vurdering av skapelsesprosessen ut fra et valgt perspektiv.

Til sist vil jeg nevne at også den genetiske kritikken har blitt utsatt for kritikk – særlig på grunn av sin altfor store kompleksitet, sin lave lesbarhet og for filosofisk og fenomenologisk forankring, som Elena Pierazzo påpeker i sin studie av digitale edisjoner.⁴⁵⁵ Genetiske edisjoner med vekt på ett verks forskjellige stadier er faktisk ikke så vanlige, selv om de også forekommer. Det er generelt mer vanlig å publisere genetisk-kritiske analyser av selve arbeidsprosessen. Pierazzo legger også merke til at den virkelige virkningen av den genetiske kritikken snarere er rettet mot forfatterskapet enn mot tekstene: «[G]enetic editions may be considered not the most representative outcomes of genetic criticism, but only a by-product, necessary do deploy the genetic

⁴⁵² Det kan likevel være spennende å tenke om de nye trendene med sosiale medier og en uavlatelig oppdatering at ens personlige og kreative aktiviteter kanskje kan bringe ny vind i seilene for fortekst-baserte forskninger i samme ånd som denne.

⁴⁵³ Pierre-Marc de Biasi, «Towards a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work,» i *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, red. Michael Groden, Jed Deppman, og Daniel Ferrer (Philadelphia, Penn: University of Pennsylvania Press, 2004), 42.

⁴⁵⁴ Oversettelsen av det franske «avant-texte» til «fortekst» på norsk bruker jeg i samsvar med Erik Tonnings introduksjon til begrepet i Tønning, «Samuel Beckett, modernismen og arkivene,». Begrepet kan også forstås som en utdypning og presisering av paratekstbegrepet.

⁴⁵⁵ Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, 14–15.

criticism itself, namely the critical analysis of the authoring process.»⁴⁵⁶ Hun mener videre at den genetisk-kritiske analysen godt kan dra nytte av digitalisering og kan flytte sin virksomhet til kyberrommet.

2.2 Genetisk kritikk som metode

Sentralt for prosjektet mitt er den arkeologiske metoden som den genetiske kritikken bruker. Prosjektet forutsetter derfor en grundig materialanalyse av Einans tekster. Forskningen er basert på en tekstuell drøfting av diktene med fokus på både den publiserte og den upubliserte delen av forfatterskapet. Metoden som genetisk kritikk bruker, er utarbeidelse av inventarlistene, videre gransking, dokumentering og avkoding av forfatterens arkiver og kritisk arbeid med alle tekststadier definert som fortekster. Her skal jeg følge Pierre-Marc de Biasis definisjon av «avant-texte» (fortekst) som resultat av kritisk vurdering av alle tidlige kompositoriske og innholdsmessige stadier av en tekst (sammen med notater og brev) som går forut for den publiserte teksten.⁴⁵⁷ Fortekster må ikke nødvendigvis følge den kronologiske rekkefølgen, men de viser konteksten og utviklingen av forfatterens intensjoner. På grunnlag av fortekstene kan man publisere kommenterte genetiske utgaver og revurdere nåværende forskning og tolkninger.⁴⁵⁸ De Biasi definerer videre fem essensielle faser eller grunnmetoder som viser til forskningens stadier:

- Constituting (gathering and authenticating) the whole dossier of the available manuscripts of the work in question.
- Specifying and classifying each folio of the dossier.
- Organizing (checking over, partially deciphering, and arranging in teleological order) the dossier of rough drafts and other draft documents.
- Deciphering and transcribing the whole dossier.
- Establishing and publishing an avant-texte.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, 15.

⁴⁵⁷ Se nærmere de Biasi, «Towards a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work,» og *Textová genetika*.

⁴⁵⁸ I Einans tilfelle vil fortekstmaterialet ikke være så omfattende på grunn av skrive teknikken hun benyttet seg av.

⁴⁵⁹ de Biasi, «Towards a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work,» 44.

Disse fasene er grunnlaget for en genetisk forskning og krever også spesifikke praksiser. Nå skal jeg belyse flere av begrepene og fasene som de Biasi nevner.

For å anvende metoden er det best å begynne med å avklare hvilke begreper kritikken bruker. Helt sentralt står begrepet «tekst». Som jeg allerede har påpekt, finnes det her en slags tvetydighet i vektleggingen av teksten: Mens tekstens genetikk fullstendig er fokusert på teksten, er kritikken, som kommer i etterkant av materialanalysen, mye mer fokusert på forfatteren og forfatterskapet.⁴⁶⁰ Teksten som sådan er et flytende begrep som har en tilsynelatende stabilitet, men kan endres over tid.⁴⁶¹ Med «tekst» betegner vi oftest det ferdiggjorte, publiserte produktet, selv om det utvidede tekstbegrepet også inneholder tekstens tilblivelse. Ferdiggjørelse av en tekst blir da betraktet som et slags tekstaspekt. Den genetiske kritikken jobber både med håndskrevne og trykte tekster og skiller mellom opprinnelige og senere endringer i tekstsettet. De opprinnelige kommer på forfatterens eget initiativ, og de senere har ofte å gjøre med utgiverens intervensjoner i den trykte teksten.

Det første skrittet på veien til en tekstgenetisk drøfting er arkivgransking og dokumentasjon av materialet. Den genetiske forskningen benytter seg ofte av store digitaliserte databaser og jobber med forfattere som intensjonelt bevarte sine manuskripter. Den vanligste kilden til genetiske fortekster er biblioteker med sine historiske samlinger, som nå ofte tilbyr elektronisk adgang til faksimiler (skannede originaler). Slike tekster har den fordel at de allerede har blitt klassifisert, sortert og nummerert, og forskeren kan bare presisere klassifisering av materialet. Ellers må sortering og klassifisering gå forut for alle andre skritt.

Selve dossieret kan ha en veldig varierende utforming – kan inneholde både notater, tegninger, dagbøker, ulike tekstfragmenter knyttet til det primære verket, men det kan også være offisielle dokumenter og avtaler, korrespondanse, forfatterens bibliotek og så videre. Dossieret kan inneholde både visuelle dokumenter (bilder, tegninger, grafikker, fotografier), lydopptak og audiovisuelle kilder (filmer og videoer).⁴⁶² Et så mangfoldig utvalg kan være hjelpsomt, men fokuset ligger likevel på selve teksten og skriveprosessen. Grunnlaget for analysen utgjøres av «avant-textes» eller fortekster, som er et samlebegrep for alt skriftlig materiale laget av forfatteren selv. Her snakker vi om notater, synopser, skisser, uferdige utkast («brouillon»), rene kopier, ferdigskrevne manuser og korrigeringer. Begrepsmessig finnes det flere nyanser i

⁴⁶⁰ I mitt tilfelle blir denne delen erstattet av fiksjonsanalysen.

⁴⁶¹ de Biasi, *Textová genetika*, 40.

⁴⁶² *Ibid.*, 43.

betegnelsen på ulike deler av skriveprosessen. Fortekster betegner genetisk dokumentasjon som er sortert og tydelig og klar for videre analyse og fortolkning. Det er et resultat av kritisk arbeid med materialet som sikter på å skape et inntrykk av koherens, selv om de Biasi minner om at vi snakker om et kunstig konstruert som forfatteren aldri ville kunne lage.⁴⁶³ Det er rett og slett en rekonstruksjon av de materielle kildene uten fortolkning.

Den genetiske kritikken har også sin egen metodikk som består av tre viktige operasjoner: konstituering av tekstkorpus, sortering av utkast, og dechiffrering og transkribering. Alt dette er stegene som må gjøres før analysen kan begynne. En viktig del av hver operasjon er en nøyaktig dokumentering og lagring av såkalte genetiske tabeller. Slike tabeller viser ulike komposisjonsnivåer og teksttilstander i forhold til den endelige teksten. De Biasi påpeker at målet er å sortere utkast *som om* alle versjoner skulle føre til et ferdig verk.⁴⁶⁴ Denne metodikken bidrar til å skape oversikt over et stort antall tekstversjoner, forsøk og varianter. I metodikken er det derfor ekstra viktig å se på ting som er blitt strøket ut, og presisere på hvilken måte det ble gjort. Skulle teksten bare bli fjernet eller også erstattet? Ble den flyttet? Alt dette er spørsmål man må vurdere i analysen. Gjennomstreking, omskriving, sletting, innskriving og andre skriftlige endringer er også viktige i transkriberingsprosessen og må være tydelig merket i transkripsjonen. All fortolkende spekulasjon må være forankret i empirisk dokumentasjon.

2.3 *Mitt teoretiske grunnlag og den genetiske metoden*

Det er også viktig å påpeke en sammenheng mellom mitt øvrige teoretiske grunnlag og denne kritiske metoden. Hittil har jeg presentert flere teoretiske innfallsvinkler som sammen utgjør min tilnæringsmåte til fenomenet fiktive verdener i lyrikken, og mer presist fiktive verdener i Ellen Einans lyrikk. Denne tilnæringsmåten vil jeg anvende på hele Einans forfatterskap – både publiserte diktsamlinger og upubliserte som finnes i form av manuskripter i forfatterens dødsbo. Den genetiske kritikken gir meg større frihet til å behandle upubliserte og kanskje uferdige tekster og sette dem i forhold til

⁴⁶³ de Biasi, *Textová genetika*, 44.

⁴⁶⁴ Alle folier (dvs. papirark) må være tydelig betegnet og nummerert, slik at det alltid er mulig å spore utviklingen. Hvert papirark er da nummerert enten X eller Xv, hvor X betegner recto (framsiden) og Xv verso (baksiden). de Biasi, *Textová genetika*, 82. Arkivet jeg jobber med, er derimot unummerert og manuskriptene har tekst kun på en side, så jeg gjennomfører ikke en lignende nummerering.

Einans øvrige forfatterskap. For min egen forskning er det ikke så vesentlig å se på skapelsesprosessen, men snarere på Einans verk som en helhet hvor fortekster eller upublisert materiale kan bli like vektlagt som publiserte dikt. Det finnes særlig to punkter hvor den genetiske kritikken blir konfrontert med de tidligere presenterte teoretiske utgangspunktene, og det er i relasjon til den tematiske kritikken og min definisjon av to subjekter i verket. For min del er det viktigst å se hvordan konstrueringen av fiktive verdener i forfatterskapet utvikler seg i skriveprosessen.

Som jeg har antydnet ovenfor, har den genetiske kritikken et slags dobbelt formål som består av framheving av teksten og forfatteren. Påvisning av forfatterpersonligheten som et forenende element kan umiddelbart føre til sammenligning med en annen litteraturvitenskapelig framgangsmåte som jeg allerede har introdusert, nemlig tematisk kritikk og dets fokus på forfatterstudier. Mens den tematiske kritikken ser på tematiske strukturer, søker også den genetiske kritikken etter noen strukturer og struktureringer i teksten – etter dem som viser skriveprosessens utfoldelse. Den tematiske strukturen kan samtidig ganske klart gjenspeiles i tekstens ulike stadier og omarbeidelser. I drøftingen av Jean-Pierre Richards tilnærming til litteraturen i det forrige kapitlet har jeg påpekt hans bruk av anmeldelser i den tematiske analysen av Baudelaires forfatterskap. Dersom anmeldere kan bidra til forståelsen av de tematiske mønstrene i en forfatters verk, kan tanken på å utvide kildetekstomfang med fortekstene ikke skade.

«Meningsvariasjonene» som Richard nevner, kan nettopp oppstå på grunn av omskrivninger og utelukkinger. Men denne påstanden står i skarp motsetning til den tematiske koherensen som den tematiske kritikken finner i noens forfatterskap: Den påpeker nettopp opptattheten av enkelte motiver og temaer som den genetiske kritikken derimot beskriver som uforanderlige, som en rød tråd gjennom tekstens utvikling.⁴⁶⁵ Den genetiske kritikken med sin prosessorientering går da helt imot tanken om fastlegging og fastfrysing av spesifikke motiver. De Biasi finner likevel en måte å koble disse to kritikkene sammen på – gjennom en slags psykologisk betraktning av det skapende subjektet. Her støtter han seg til Michel Collot og hans tanker om poesien og den fantastiske logikken, som forklarer enkelte endringer i motivene på psykoanalysens premisser.

I min egen lesning blir derimot både meningsutvikling, variasjon og overensstemmelser i tematikken tolket med henblikk på diktenes fiksjonskonstituerende kraft. Den tematiske kritikken virker for meg som en tankebasis som støtter min lesning av Einans forfatterskap og mitt fokus på et helhetlig forfatterstudium, og den genetiske

⁴⁶⁵ De Biasi siterer i hvert fall Debray-Genette og Michel Collot. de Biasi, *Textová genetika*, 125–127.

kritikken gir lik vektlegging av alle Einans tekster, uavhengig av deres fullstendighet eller status. Samtidig er det fiksjonsteori som er dominerende. Derfor synes jeg at det tematiske søket etter meningsvariasjoner og utviklingen av enkelte motiver ikke nødvendigvis må bety at de tematiske og genetiske systemene kolliderer. I tillegg kan nettopp slike uoverensstemmelser i motiver danne mye av meningskompleksiteten i verket. I Einans forfatterskap, hvor manuskriptene er skapt av en mer underbevisst kraft og ikke viser så mange nivåer av dypt gjennomtenkte omskrivninger, kan vi faktisk forvente ganske overraskende meningsvariasjoner, men som sagt, jeg anser dem som viktige særlig med tanke på den fiktive verdens karakter.

Tekstgenetikken kan også mer direkte kobles til drøfting av lyrikkens fiktive verdener. Det finnes en litt skjult, men likevel innbydende forbindelse mellom fortekster og Miroslav Červenkas definisjon av verkets subjekt. Som han sier, kjenner vi også forfatteren fra forskjellige paratekster, kommentarer og memoarer – og la meg legge til: manuskripter.⁴⁶⁶ Verkets subjekts form kunne aldri bli fullkommen uten å se på manuskriptene. Červenka tenker videre på varianter og variasjoner som et ekstra lag med indikasjoner, selv om han påpeker at man må skille mellom den empiriske forfatterens intensjoner og redaktørens arbeid og fortolkninger når man betrakter et slikt materiale.⁴⁶⁷ Jeg vil føye til at etter min mening finnes det flere punkter hvor den genetisk-kritiske analysen kan kaste nytt lys på konstruksjonen av fiktive verdener. Ifølge Červenka skjelner vi mellom det lyriske subjektets fiktive verden, som er helt tekstavhengig, og verkets subjekt, som kan få nye meninger ved tolkningsprosessen. Begge to blir fortolket av leseren, men verkets subjekt kan også oppstå og utvikle seg ved å koble ulike diktversjoner sammen.⁴⁶⁸ Det er også utvilsomt mulig å oppspore endringer i det lyriske subjektets framstilling og dermed i framstillingen av dets verden. Slik får vi på en måte to konstruksjoner, to ulike framstillinger av diktets fiktive verden og det lyriske jeg.

⁴⁶⁶ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 752.

⁴⁶⁷ I Einans tilfelle har vi ikke alltid klare indikasjoner på opprinnelsen av omarbeidelser, så her må vi bare arbeide med antakelser.

⁴⁶⁸ Červenkas syn på verkets subjekt kan sammenlignes med Finn Fordhams genetiske prosjekt og hans utforskning av «selvet»: «I examine how the process and experiences of composition – of, say, the pressures felt from outside, the sensation of blocks and flows, the practices of erasure and accretion, of rearranging and rounding off, of preparation and modification, selection and rejection, filtering, selection, scattering – have an effect on the subject and then appear, transmuted, in the thematics of the self in the work.» Hans forskning går riktignok i en annen retning enn fiksjonsdrøfting, så jeg tar ham ikke med videre i arbeidet. Fordham, *I do, I undo, I redo: The textual Genesis of Modernist Selves*, 28.

Červenkas standpunkt er i tillegg bygget på teorien om fiktive verdener som også benytter seg av ulike tekstvarianter – noe som er best synlig i tekstene til Lubomír Doležel og hans transduksjon. For å være helt presis er det i hans tilfelle snakk om én fiktiv verdens overgang fra en bok og et forfatterskap til en annen bok og et annet forfatterskap. Men hvis fiktive verdener kan leve på tvers av bøkene og forfatterskapene, er det ikke så usannsynlig at de også kan leve på tvers av tekstversjoner. I ulike nivåer av en tekst finner vi ulik grad av saturasjon (informasjonstetthet) og autentifisering. Da kan vi gjenopplage ulike sider av en antakelig kjent, men likevel uforutsigbar fiktiv verden. Manuskriptgransking kan bringe mange multipliserte verdener fram i lyset. En pluralitet av avslutninger og løsninger kan skape andre og nye mulige verdener. En annen ting er oppdagelsen av upubliserte tekster hvor nye verdener og situasjoner konstitueres, og som kan stå i samsvar – eller konflikt – med resten av forfatterskapet.

Den genetisk-kritiske metoden er viktig for behandlingen og betraktningen av en del av materialet, men den er underordnet den valgte teorien om fiktive verdener. Avhandlingen har som mål å diskutere både publiserte og upubliserte tekster, og derfor kommer den genetiske delen til å innta litt mindre plass i analysen. Den genetisk-kritiske metoden blir min metode i den forstand at jeg vil benytte meg av dens egalitære syn på ulike tekststadier og dens måte å anse skrivingens prosessualitet på (en slags uavsluttethet er ett av hovedtrekkene av Einans forfatterskap). Men samtidig må jeg påpeke at Einans diktmateriale har sine egne begrensninger, og at dette utelukker en kompleks genetisk analyse – det finnes ikke så mange stadier av en tekst som i det ovennevnte eksemplet. I tillegg inngår den genetisk-kritiske metoden i et konglomerat sammen med teorien om fiktive verdener, som er grunnsteinen i hele prosjektet. Den genetisk-kritiske metoden vil bare hjelpe meg med å nærme meg det upubliserte materialet og gi meg nøkkelen til analysen av manuskriptet. Derfor vil jeg ikke legge altfor stor vekt på rekonstruering av diktprosessen, men vil heller drøfte de endringene som har blitt gjort, og deres påvirkning på diktens fiksjonalitet. Mitt mål er ikke å lage en genetisk edisjon som resultat av forskningsarbeidet, men jeg vil heller se på subjektets stilling i upubliserte tekster, diktets ulike versjoner og originale manuskripter.

Ut fra dette kan jeg konstatere tre ting som delvis støtter og delvis taler mot den genetiske kritikken som min metode:

- 1) Arkivmaterialet som jeg har til rådighet, har en annen og atypisk utforming for denne typen nøyaktig gransking. Derfor blir avgrensningen av det genetiske dossieret mye vanskeligere – særlig mangelfullt er det i forhold til modernistiske dossierer. Det finnes ingen «innledende scenarier», ikke et utall av skisser, men kun ett håndskrevet manuskript – i dette tilfelle både en

innledende skisse og et utkast, en eller to bearbejdede trykte versjoner og en ferdigpublisert tekst. Samtidig kan utkastet inneholde ganske mange endringer og grafiske tegn, samt tegninger. Et annet problem er den enorme mengden av håndskrevne manuskripter og den uoversiktlige sorteringen i utgangspunktet. Dette kan medføre en mer kaotisk klassifisering. Sorteringen av Einans arkiv har vært problematisk, så jeg jobber hovedsakelig med enkelte papirark istedenfor en database – og disse har jeg til rådighet i form av faksimiler og fotografier. Manuskriptene får også bare provisoriske referanser siden materialet ikke er klassifisert eller nummerert der det oppbevares. I arbeidet med manuskriptene transkriberer jeg de håndskrevne tekstene som er brukt i avhandlingen, og de er vedlagt på slutten med mindre de er sitert i sin helhet i avhandlingens hovedtekst.

- 2) Kildematerialet er lyriske dikt og ikke omfattende romaner eller andre narrative tekster. Den kortfattede formen spiller unektelig også en viktig rolle ved videre tolkninger – hver endring virker mer inngripende i en så kort tekst med høyt konsentrert form. Dette blir enda mer påfallende i Einans korte dikt. Samtidig blir klassifikasjonen mye enklere siden diktene aldri overstiger én sides tekst.
- 3) Alt i alt finnes det noen hindringer i anvendelsen av den genetiske metoden fordi den ofte tar i betraktning slike manuskripter som vi kjenner fra modernistiske forfattere fra forrige århundreskifte. Einans arkiv med sine mange manuskripter har derimot en annen utforming og er ikke basert på mangetydige omskrivninger av ord og uttrykk. De største endringene hos Einan har form av utelatte strofer (og tegninger) og upubliserte dikt. Disse kan ikke på samme måte begrense det tematiske søket etter motivets opphav og framstilling. Derfor anser jeg forbindelsen mellom min teoribruk og denne metoden som en spennende kombinasjon som åpner for en utvidet lesning av de upubliserte diktene. De blir ikke ansett som «feilvarer» eller feil forfatterproduksjonen, blinde spor eller diktforsøk underordnet den publiserte delen av forfatterskapet. I tråd med den genetiske kritikken har jeg mulighet til å verdsette dem på linje med de trykte diktene. Omarbeidelsene som har oppstått i løpet av skapelsesprosessen, kan derimot leses som utvidelsen av diktets fiktive verden. Samtidig er min anvendelse av tekstgenetikken friere, og ved siden av sidestilling av ulike tekstversjoner vil jeg særlig vise hvordan disse versjonene påvirker vår forståelse av diktens fiktive verden. Det er også viktig å påpeke at min bruk av den genetisk-kritiske metoden gir mer plass til

teksten og eventuelt forfatterskapet (forstått som en sum av alle tekster) enn til forfatterpersonligheten.

DEL II: Analyser og kontemplasjoner

3 Ellen Einans fiktive verden

I teoridelen har jeg lagt fram en utdypende bakgrunn for en fiktiv lesning av lyrikken. Det er et ukonvensjonelt grep, men det finnes flere grunner til at det kan være produktivt i analysen av Einans diktning, for denne skiller seg betraktelig fra de vanlige forestillingene om lyrisk diktning. Gert Nygårdshaug påstår at «denne lyrikeren ikke kan sammenlignes med *noen* annen», og at hun foretar «et definitivt brudd med innøvd tenkemåte».⁴⁶⁹ Nygårdshaug sammenligner Einans syntetiske skrivemåte med en ny kvantefysikk, og de nye mønstrene hun lager, forstår han som en litterær parallell til den nye naturerkjennelsen. Etter hans mening lager Einan noe helt nytt, en ny og selvstendig helhet, fra de kjente delene, og denne nye helheten sprenger vår virkelighetsramme og skaper en sammenheng som «ikke eksisterer før vi har forstått den». Einans egen skaperfantasi har blitt et tema for de fleste omtalene eller faglige tekstene som på en eller annen måte omhandler hennes diktning. Som et framtrødende trekk ved Einans diktning nevner mange at hennes dikt skaper en verden for seg selv – hennes «eget språklig[e] univers»⁴⁷⁰, «et indre annerledesland»⁴⁷¹ eller «en eventyrverden for voksne»⁴⁷². Og nettopp her tar min egen tilnæringsmåte sitt utgangspunkt.

Forsøkene på å definere Einans diktning som et unikt poetisk landskap eller et særegent diktunivers er veldig vanlige og innebærer alltid en indre visjon om en sammensatt, poetisk verden inne i diktene. Denne visjonen – denne nye og samtidig eldgamle og nærmest primitive helheten – fungerer ikke bare på diktnivå eller diktsamlingsnivå. Den sprer seg videre og innlemmer hele forfatterskapet, slik for eksempel Poul Borum framhever i en karakteristikk av Einans fem første bøker. De er «som [...] en stor, kontinuerlig bog» som skaper «en poetisk fantasiverden».⁴⁷³ Heming Gujord henviser til Borums sitat og tilføyer:

⁴⁶⁹ Gert Nygårdshaug, «Bringebærsol over regnskogens tamburin,» *Vinduet* 1989, 70. Original utheving.

⁴⁷⁰ Henning H. Bergsvåg, «Alle hester er av smør: God poesi er fakta.,» *Bok og bibliotek* 2007, 39.

⁴⁷¹ Kjell Madsen, «Så du tror du kjenner annerledeslandet?,» i *Minerva*, red. (2013).

⁴⁷² Gro Dahle, «Hageselskap for levende og døde,» *Morgenbladet* 22.–28. 3. 2002, 18–19.

⁴⁷³ Eilif Straume, «Poul Borum setter nordisk lyrikk under lupen: Poesi som underholdning?,» *Aftenposten* 4.6. 1987

Felles for diktsamlingene til Ellen Einan er et dunkelt og sakralt bildespråk, som nedskrevet på et høytidsstemt riksmål, maner fram bildet av et landskap vi ikke kjenner igjen fra denne verden, et landskap som er originalt i ordets egentlige betydning.⁴⁷⁴

Også begge artiklene til Charles I. Armstrong jobber med antakelsen om at forfatterskapet som helhet inneholder flere tekstinterne mønstre og strukturer.⁴⁷⁵ Diktene kan til sammen minne om en splittet og fragmentarisk narrativ struktur, hvor enkelte hendelser er sett fra ulike perspektiver og er satt opp sammen i en tilbakevendende og ikke-lineær fortelling. Spor etter et underliggende narrativ er utvilsomt til stede og har også blitt påpekt i andre sammenhenger. Armstrong skriver i «The Sacrifices of Ellen Einan»: «[T]here is never a grand narrative in Einan, only the bits and pieces of versions and diversions, false starts and envisaged ends.»⁴⁷⁶ Selv om han ikke ser en stor, sammenhengende fortelling her, innrømmer han eksistensen av små biter som avslører noe av denne usagte fortellingen. Også analysene hans er basert på nettopp denne premissen. Min valgte tilnæringsmåte til diktmaterialiet er da ikke helt tilfeldig, men den følger diktenes egenskaper og indre kvaliteter slik det også har blitt påpekt andre steder. Et enestående poetisk univers med sine egne innvånere og sin egen metaforikk – det er en tanke som ikke er så langt unna en rekonstruering av diktenes fiktive verden.

En annen utfordring skaper Einans kryptiske språk, som noen tolker metaforisk som hennes egne erfaringer transponert i fantastiske bilder. I en slik lesning har diktene forankring i vår aktuelle virkelighet. I et brev datert 25. august 1982 skriver forlagssjef Knut Endre Solum til den nybakte og uerfarne poeten Ellen Einan: «Jeg tror nok jeg tør si vi har klart å tolke en del av dine symboler, men du må ikke være redd for dette.»⁴⁷⁷ [bilde 1] Forlaget trykte etterpå en hel liste over symboler i samarbeid med Odd Abrahamsen – og et forord hvor han påpeker «problemer med å registrere hennes [Einans] lyriske språk».⁴⁷⁸ Abrahamsen prøver sammen med forlaget å «finne nøkkel til flere av Ellen Einans begreper,

⁴⁷⁴ Gujord, «'Sovetreet med selvets krone duver.' En tankegang i Ellen Einans tekstlandskap,» 178.

⁴⁷⁵ Armstrong, «The Sacrifices of Ellen Einan,». «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,».

⁴⁷⁶ «The Sacrifices of Ellen Einan,» 235.

⁴⁷⁷ Brev fra Knut Endre Solum til Ellen Einan, datert 25. august 1982.

⁴⁷⁸ Ellen Einan, *Den gode engsøster* (Oslo: Solum, 1982), 9.

som i første omgang kan virke private». Den vedlagte ordlisten skulle fungere som «små veivisere i et komplisert terreng»⁴⁷⁹. Selv om forlaget påpekte at ordlisten bare var omtrentlig og bare «et forsøk», påstår Abrahamsen skråsikkert i forordet at «[e]n må lese diktene som et forsøk på å trenge seg gjennom barndommens savn og uforløste forestillinger»⁴⁸⁰. Forsøkene på å forstå diktene har alltid ligget på det metaforiske planet – enten forfatterskapet gir uttrykk for motsetningspar og tematiske kontraster, slik Øystein Rottem ser det,⁴⁸¹ eller for hennes egne tap, slik Armstrong leser det i forbindelse med det underliggende narrative. Eventuelt kunne forfatterskapet bli lest rent formalistisk – som en veksling mellom ulike rytmiske, kompositoriske og til sist også semantiske enheter (rykk), som skaper spenning inne i diktet, slik som Per Thomas Andersen foreslår.⁴⁸² Gjennom disse rykkene forsøker Andersen å forklare diktene uforutsigbarhet og diskontinuitet. Han finner et spesifikt komposisjonsprinsipp i diktene som styrer «den formdannende kraften» i dem.

Alt i alt har tanken om Einans forfatterskap som en kodet enhet som symbolsk setter ord på vår virkelighet, alltid vært dominerende. Det har vært en tradisjon å forsøke å oversette Einans dikt fra hennes symbolske språk til noe mer konvensjonelt. Einans språk, som er fullt av nyskapninger, har vært forstått som et avstandsskapende virkemiddel – og denne forståelsen sammenfaller med Červenkas framheving av distanseringen av det lyriske subjektet gjennom det lyriske språket. Men Einans metaforer har ikke en fast bunn, hennes symbolikk er flyktig og ustabil, med mange avvik og inkonsekvenser. Semantiske spenninger og uoverensstemmelser kan dukke opp innenfor et dikt eller et avsnitt. I masteroppgaven min har jeg definert hennes metaforbygging som ureducerbar, en metaforikk uten klar kobling til virkeligheten og uten et forsøk på å imitere den.⁴⁸³ Hvis dette blir tatt som en grunnleggende premisse, er alle forsøk på å oversette Einans språk faktisk unødvendig og vil ikke føre til større kunnskap om hennes diktning. Einans metaforiske språk er uuttømmelig og foranderlig, og å tilskrive det en spesifikk betydning blir alltid tvilsomt – for det er ikke sikkert at hun bruker

⁴⁷⁹ Einan, *Den gode engsøster*, 101.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, 9.

⁴⁸¹ Rottem, *Vår egen tid*, 564–67.

⁴⁸² Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, 636–38.

⁴⁸³ Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk,» 68–72. Her baserer jeg meg særlig på Max Black og Paul Ricoeur.

språket symbolsk og metaforisk. Derfor har jeg valgt en helt annen strategi, en mer radikal strategi.

I denne drøftingen gir jeg frivillig avkall på en utdypende analyse av figurer og troper i diktene. På en måte vil jeg føre forskningen min enda lenger vekk fra både den rytmisk-prosodiske og den allegoriske delen av diktene. Mer enn i metrikken og retorikken er jeg interessert i diktens tematikk og sammenkobling. Det har blitt skrevet mye om den rituelle siden av diktene, så jeg vil heller forsøke å utforske de fiktive mulighetene som et forfatterskap kan gi. Selvfølgelig inkluderer lesningen min også en behandling av det sviktende språket, av lakuner og tomrom, av ubesvarte spørsmål, men jeg skal inkorporere alle disse i diktens narrative og fiksjonskonstituerende dimensjon. Jeg vil ikke forsøke å oversette Einans symboler og kompliserte metaforer. Jeg vil ikke engang påstå at det lyriske subjektets språk er tåkelagt av det metaforiske språket. Jeg vil snarere tenke om dette som en egenskap ved den fiktive verdenen jeget beveger seg i. Det er et symptom på denne fiktive verdenen – en umulighet av å formulere og definere ting klart sammenlignet med vår aktuelle verden. Men kanskje er denne verdenen ikke basert på de samme reglene som vår verden, og kanskje er ikke vår skepsis mot språket hennes så avgjørende.

I analysene mine vil jeg la meg styre av teksten og dens egne, interne mønstre (tekstens ekstensjon) og deretter av symbolikken og assosiasjonene som springer ut av dem (tekstens intensjon). Først og fremst vil jeg påpeke det fiktive i motivene og temaene Einan tar opp på tvers av hele forfatterskapet. Også Steinar Opstad anser nettopp det tematiske som avgjørende for Einans diktning med det han skriver i *Morgenbladet* – altså at «det einanske universet [er] monomant konsentrert om de samme motivene og temaene hele veien.»⁴⁸⁴ Dette er det han finner mest åpenbart og pregende for Einans diktning generelt. Det Einanske univers virker som en verden for seg selv (slik også mange har hevdet før meg), som ikke nødvendigvis trenger å bli oversatt til det konvensjonelle språket, slik som de prøvde å gjøre i *Solum*. Kanskje er poenget ikke å tolke diktene som små allegorier, men som en historie som forfatteren prøver å fortelle ved hjelp av sine skriveseanser.

Einan har virkelig skapt noe nytt, noe så annerledes at det nesten er umulig å tilskrive det noen som helst mening. Men denne diktningen har mange styrker,

⁴⁸⁴ I samme tekst krever Opstad en betraktning av Einans dikt som estetiske objekter framfor vektlegging av det spiritistiske. Steinar Opstad, «Gjør alt som er forbudt,» *Morgenbladet* 16. november 2012, 42–43.

den inviterer til sansning og meditering, og den danner også en estetisk illusjon for oss. Hennes diktning trigger en utrolig forestillingskjede hos leseren. Den oversvømmer leseren med bisarre fiktive – og fantastiske – steder og enda mer bisarre fiktive – og fantastiske – entiteter. Og selv om den metaforiske siden av Einans dikt er vanskelig begripelig, og selv om hennes bilder er ustabile og skiftende og det symbolske i språket unnviker enhver regel, klarer man å følge det ulydige jeget i hennes søk etter stabilitet, tilhørighet og kjærlighet. Jeget skaper situasjonsrammer som utløser etablering av den estetiske illusjonen – og nettopp dette danner basis for den fiktive lesningen. Vi kan alltid føle både jegets og verdenens tilstedeværelse selv om vi kan tillegge dem ulike betydninger.

I analysen min vil jeg bruke et omfattende diktmateriale som består av tekster i ulike faser av skapelsesprosessen, og jeg vil se på hvordan den fiktive verdenen er etablert gjennom ulike motiviske kretser. Materialet kan deles i to hovedgrupper: Den ene gruppen utgjør de publiserte diktene, og den andre omfatter manuskripter og upubliserte dikt. Prioriteten, eller snarere grunnlaget for analysen, har de publiserte diktene som finnes i *Samlede dikt*. Boka inneholder 13 publiserte diktsamlinger på Solum og Gyldendal, en diktsamling som forfatteren utga selv, og et par dikt trykt i tidsskrift. Hele utvalget er ortografisk redigert og kommentert av Jan Erik Vold.⁴⁸⁵ Den andre delen av analyse materialet, som er mye mer omfattende, utgjør arkivmaterialet fra forfatterens etterlatte arkiv – for det meste tidligere versjoner av dikt og upubliserte manuskripter. Denne andre gruppen kan også deles opp i to mindre undergrupper, nemlig manuskripter til utgitte dikt – med tegninger og ofte mange flere strofer, og/eller deres transkriberte versjoner (som ofte har større omfang) – og manuskripter (ev. transkriberinger) av hittil helt ukjente og ikke-publiserte dikt. I utgangspunktet kan den andre gruppen presentere et helt annet forfatterskap hvis fiktive verden kan være styrt av helt andre regler. Mitt mål er å peke på mer eller mindre tydelige forskjeller mellom publiserte dikt og deres egne upubliserte versjoner, med litt mindre vekt på de helt nye, upubliserte diktene, og se på hvordan omarbeidelsene påvirker vår rekonstruering av diktene fiktive verden. Jeg skal vie spesiell oppmerksomhet til slike tilfeller når forskjellene oppstår og er sporbare, idet jeg er mest interessert i avvik i skriveprosessen. Den helt upubliserte og ukjente delen av forfatterskapet kommer jeg til å presentere i mindre grad – særlig på grunn av den enormt store mengden manuskripter og deres lave lesbarhet. Men før vi kommer til selve

⁴⁸⁵ Einan, *Samlede dikt*.

motivanalysene og kartleggingen av diktens fiktive verden, vil jeg framlegge en rapport fra arkivgranskingen, se på mulige tilnæringsmåter til det rikholdige illustrasjonsvedlegget til diktene og operasjonalisere min begrepsbruk, som til tider kan virke litt utenfor normen.

3.1 Diktens sedimenter – det genetiske materialet og manuskriptenes utforming

Til tross for at granskingen av fiktive verdener først og fremst er basert på Einans publiserte dikt, spiller også hennes etterlatte arkiv en viktig rolle i min forskning. Derfor vil jeg også beskrive hvordan arkivet ser ut – både som et rom eller et lokale hvor materialet oppbevares, og som selve samlingen av oppbevarte manuskripter. Med utgangspunkt i den genetiske metoden som jeg har beskrevet i den teoretisk-metodiske delen, skal jeg også beskrive materialet mitt og de egenskapene som peker seg spesielt ut i den genetisk-kritiske granskingen. Mitt eget korpus har i ettertid blitt utformet i samsvar med det hovedinntrykket jeg fikk av arkivet.

Selv om vi snakker om en forfatter fra andre halvdel av 1900-tallet, utgjør håndskrevne manuskripter mesteparten av arkivet, og arkivet som helhet har ennå ikke blitt digitalisert.⁴⁸⁶ I Einans tilfelle snakker vi heller ikke om et vanlig arkiv – det er ingen organisert virksomhet eller samling – men snarere om en haug av dokumenter som har blitt igjen etter hennes forunderlige skriveaktivitet. Arkivet er en del av dødsboet etter forfatteren og er i familiens eie og bevart privat. Arkivmaterialet er verken systematisk kategorisert eller katalogisert og oversikten jeg skal presentere, er fullstendig basert på min empiri – observasjoner og fysisk arbeid med materialet.⁴⁸⁷ Arkivet består av ca. ni esker, med manuskripter på separate papirark og hefter med tekster. De fleste eskene har mål på 52 x 40 eller 58 x 39 cm, men antallet esker er litt vanskelig å fastslå fordi noen esker inneholder tegninger som ikke er målobjekter for denne forskningen. Disse eskene er også bare vanlige oppbevaringsbokser. De er ikke kronologisk eller tematisk sortert, og

⁴⁸⁶ Det pågår en digitalisering av de tidligste diktene i forbindelse med et bokprosjekt fra Lord Jim Publishing.

⁴⁸⁷ Jeg kan imidlertid ikke utelukke at noen viktige dokumenter og manuskripter har unngått min oppmerksomhet, noe som i så fall er forårsaket av den tidsmessige begrensningen på tilgjengeligheten av materialet.

mens noen av dem er helt fulle, er de andre nesten halvtomme. Forfatterarkivet har ikke en etablert og offisiell form, er heller ikke tilgjengelig for offentligheten og har heller ikke blitt presentert noe annet sted.⁴⁸⁸ Det er usortert og mangelfullt. Vi kan til og med diskutere om betegnelsen «arkiv» er riktig. I forhold til en normert idé om forfatterarkiver som den genetiske kritikken jobber med, kan vi betegne dette arkivet som preget av avvik, og det er meget utfordrende når det gjelder å fastsette tekstkorpsets omfang. Å dokumentere diktenes utvikling er vanskelig, og dokumentasjonen vil aldri bli fullkommen.

Det totale dossieret som jeg har klart å sette sammen, er svært begrenset – med tanke på antall versjoner og skrivestadier – men også overraskende omfattende i antall ukjente og upubliserte manuskripter. Arkivet består hovedsakelig av diktmanuskripter, i mindre omfang transkriberte dikt, og det inneholder også en del korrespondanse (med forlag, ev. andre forfattere) og bilder (laget av forfatteren selv). Takket være noen tidligere brev fra Solum forlag kan vi tilegne oss informasjon om hvordan forlaget antok forfatteren, og hvordan de tenkte å promotere henne. Dessverre er brevvekslingen ganske ufullstendig og fokusert på de aller tidligste diktsamlingene.⁴⁸⁹ Vi kan for eksempel oppdage at noen av diktsamlingene har byttet tittel. *Den gode engsøster* skulle først hete *Angerens blomster*, som Knut Solum foreslo. Han skrev til Einan i et brev fra 25. august 1982 at for ham er diktene «blomstene», og de er «dyptloddende».⁴⁹⁰ Vi kan derimot ikke finne Einans svar eller spore prosessen som førte til at tittelen ble endret – fra det kraftige og dystre til det myke og beroligende. Kanskje var det forfatteren selv som tross alt anså diktene sine som mer forsonende enn spenningsskapende, i all den dystre stemningen de bærer i seg. I arkivet finner vi nemlig et brev fra 11. september⁴⁹¹ hvor denne endringen er mottatt og alle partene er enige om *Den gode engsøster* [bilde 2]. Derimot var tittelen på den andre diktsamlingen, *Muldsøstre*, foreslått av forlaget og mottatt uten noen andre bevarte forhandlinger (i brevet fra 10. august 1983)⁴⁹² [bilde 3].

Den etterlatte korrespondansen kan også gi oss en anelse om hvor store redaksjonelle grep som ble tatt i forbindelse med diktsamlingen *Den gode*

⁴⁸⁸ I nærmeste framtid skal det bli publisert en bok med manuskriptene fra arkivet – se fotnote 488.

⁴⁸⁹ I tillegg til forfatterarkivet har jeg også besøkt forlagets arkiv i Oslo, men besøket der brakte ikke noen nye slutninger eller innsyn i den øvrige arkivgranskingen.

⁴⁹⁰ Brev fra Knut Endre Solum til Ellen Einan, datert 25. august 1982. Se appendiks, bilde 1.

⁴⁹¹ Brev fra Knut Endre Solum til Ellen Einan, datert 11. september 1982.

⁴⁹² Brev fra Knut Endre Solum til Ellen Einan, datert 10. august 1983.

engsøster og *Jorden har hvisket*. Særlig på begynnelsen av Einans forfatterskap var forlagets vilje til å gripe inn i skrivingene liten. Om at Einans dikt ble lite bearbeidet, vitner følgende avsnitt fra et brev fra Solum forlag fra 22. august 1983: «Jeg lar dine særegne setninger stå som de står. Å slipe dem til etter smak ville være å gjøre dem ordinære. De får heller være kantete iblant. Rettelsene begrenser seg til ortografiske ting og noen få andre opplagte feil.»⁴⁹³ [bilde 4] Det finnes dermed ingen flere brev som bekrefter eller avkrefter denne tendensen i Einans senere forfatterskap publisert på Solum.⁴⁹⁴ Vi kan derimot legge merke til at tendensen til å ha en mer konvensjonell diktutforming er tydeligere hos Gyldendal. «Gjennomgående har vi forsøkt å unngå oppstyking. Det vil si: alt i alt er det i denne samlingen blitt flere lengere dikt, noe vi anser for en fordel – også for leseren.»⁴⁹⁵ Dette står skrevet i brev fra 19. juni 1984 [bilde 5].

Men la oss se tilbake på de viktigste kildene for analysene – selve diktmanuskriptene. En mindre del av dem finnes i hefter istedenfor på løse papirark, og det er særlig de som kommer fra tiden før utgivelsen av *Den gode engsøster*. Det finnes imidlertid ingen notater eller skisser – noe som slett ikke er overraskende når vi tenker på Einans automatiske skrivemetode. Hennes skrivemåte utelukker enhver form for forberedelser, utforskning av diktets tema eller ulike typer tekstfragmenter som går forut for diktets skapelse. Samtidig finner vi heller ikke noen tydelige omskrivinger eller utvidelser av manuskripter. Automatteknikken innebærer at selv om Einan skrev hundrevis av dikt (ofte hele hefter på noen få dager), grep hun veldig sjelden inn i selve skriften; hun pleide bare å velge ut de delene hun mente var verdifulle, og disse ble ofte enda mer forkortet, men nesten aldri omskrevet og utvidet. De publiserte diktene ble bare sjelden trykt i sin helhet, selv om de ikke ble grundig omarbeidet. Diktene finnes stort sett i to versjoner – som håndskrevne manuskripter og transkripsjoner. I noen tilfeller kan vi finne flere versjoner av transkripsjoner med ulik lengde.

Imidlertid mangler arkivet struktur, og enkelte stadier av et dikts utvikling (manuskripter og transkriberinger) oppbevares ikke på samme sted. Forsøkene på å finne ulike versjoner av én tekst ble gjort i etterkant av datainnsamlingen, og av den grunn er min bruk av manuskriptene litt begrenset. I noen tilfeller klarte jeg å

⁴⁹³ Brev fra Solum Forlag til Ellen Einan, datert 22. august 1983.

⁴⁹⁴ Mer om dette kan vi finne på manusene sendt fra forlaget. Jeg omtaler dem senere i teksten.

⁴⁹⁵ Brev fra Gyldendal Norsk Forlag til Ellen Einan, usignert, datert 19. juni 1984. Brevet ble antakeligvis skrevet av Sigmund Hoftun, men side 2 av brevet med signaturen mangler. Her ser vi også at tittelen ble foreslått av redaktøren.

finne opptil tre ytterligere versjoner av diktet utover den publiserte, mens i andre tilfeller har jeg ikke funnet noe som helst i arkivaliene. Arkivet inneholder samtidig en stor mengde dikt i form av både håndskrevne manuskripter og transkripsjoner som aldri er blitt publisert, men er åpenbart gode nok til å bli transkribert. Antakelsen er at disse diktene tilhører et smalere utvalg som ble sendt til forlaget, og som dannet basis for hver diktsamling. Det er iallfall bare et begrenset antall dikt som ble transkribert, eller som har blitt bevart i denne formen. Det er derimot ikke alltid mulig å finne det originale manuskriptet som gikk forut for transkripsjonen, i korpuset mitt. Analysen viser samtidig at det ikke er så lett å rekonstruere materialet til en bestemt diktsamling heller. I noen få tilfeller kan vi rekonstruere hvilke dikt som var ment for hvilken diktsamling, men ikke alltid er alle manuskriptene som tilhører utvalget, bevart. I tillegg er selve manuskriptene utformet på en spesiell måte – med store tegninger som vanligvis opptar minst halvparten av papirarket.

Men la oss fokusere på manuskriptenes utforming på et mer generelt nivå. Ved beskrivelsen og vurderingen av arkivet må man også ta den visuelle siden av papirarkene i betraktning – den er absolutt påfallende, og den viser også en spesiell sammenkobling mellom form og innhold. Den spesielle framgangsmåten og den spesielle utformingen av papirarket Einan har valgt, er helt enestående. Einan har fulgt samme skrivemønster gjennom hele forfatterskapet sitt, selv om man finner en viss utvikling også i den visuelle oppsettingen av manuskriptene. Jeg skal nå forsøke å beskrive det vanlige manuskriptet, eller et slags generalisert eksempel: Et slikt manuskript inneholder en mellomstor tegning som befinner seg i øvre halvdel av papirarket. Oppover på tegningen, i det høyre hjørnet, står dedikasjonen «Hos + navn». Den er typisk for såkalte «ønskedikt» som har blitt en vanlig praksis (men ikke utelukkende) for Einan omtrent etter den andre diktsamlingen.⁴⁹⁶ Under tegningen står diktet skrevet i flere avsnitt, i ulik rekkefølge. Diktet minner ofte om en ordfoss uten mellomrom og kan stå i flere bunker. Det ferdige diktet er vanligvis innsirklet og avsluttet med en loddrett strek. Av og til er flere avsnitt og bunker innsirklet, og til sammen skaper de et enhetlig dikt. Samtidig kan vi også finne slike manuskripter hvor flere dikt springer ut av ett papirark. Under teksten står en presis dato, eventuelt stedsangivelse, og i noen veldig få tilfeller finner vi

⁴⁹⁶ Uttrykket «ønskedikt» bruker Einan selv om sine dikt i intervjuet med Vold. Presist mener hun slike dikt som begynner med et «hos»-uttrykk etterfulgt av en personlig dedikasjon. Se Einan, ««Jeg som bare lener blyanten sånn passe mot papiret og la den fly...»» 69–70.

også Einans signatur. Selve diktteksten kan inneholde flere grafiske tegn – bortsett fra innsirklinger ser vi også gjennomstrekninger og piler som viser riktig rekkefølge og så videre.⁴⁹⁷ Enkelte avsnitt kan også være markert med utropstegn. Alle disse tegnene kan forstås som primære – altså laget umiddelbart etter at diktet ble til, men vi kan også finne noen flere tegn som trolig er sekundære og er blitt lagt til først i en utvelgelses- eller vurderingsprosess. Det er for eksempel små pluss-tegn (eller kors), store utropstegn og frasen «Brukt». Disse er ofte skrevet med tusj og virker generelt som fremmede og ganske forstyrrende elementer. Betegnelsen «Brukt» kan man også ta i bruk i videre manuskriptanalyse som en veiledning. Den sier noe om sannsynligheten for at diktet skulle bli publisert, men vi finner mange upublisererte «Brukt»-dikt, uten bevart transkribering, men mange andre publiserte dikt uten en tydelig markering av deres kvalitet eller tilhørighet til et smalere utvalg.

Som sagt er de fleste diktmanuskriptene akkompagnert av en tegning, men det finnes fremdeles papirark som kun inneholder flere stolper (avsnitt) av tekst. Disse utgjør kanskje 10–20 % av hele korpuset, men flere av de publiserte diktene hører til her. Likevel er tegningene en del av manuskriptene helt fra sent på 70-tallet til de aller siste tekstene fra 2000-tallet. Stilmessig er de litt forskjellige, i form er ganske mye inspirert av de spisse konturene på Lofotens bratte fjell. Slik som diktene preges av noen gjennomgående motiver, kan vi også gjenkjenne gjennomgående motivkretser for de fleste tegningene – metamorfoser, vekst og berøring, med staffasje i form av menneskelige figurer, mytologiske vesener, skogsdyr og ville planter. Men det er ikke bare det utseendemessige som står i sentrum for min oppmerksomhet. Det aller viktigste er tegningenes forhold til teksten. Og den viser seg på flere måter. Tegningene inneholder ofte spor av dikt. De er en del av det opprinnelige, primære diktet.

Også manuskriptene har endret seg utseendemessig med tiden. De aller tidligste manuskriptene inneholder en minimal intervensjon fra forfatterens side, mens alle de senere diktmanuskriptene virker mye mer som en basis for

⁴⁹⁷ Ifølge intervjuer med forfatteren var bare innsirklede avsnitt beregnet som ferdige og gode nok. Disse innsirklingene skjedde umiddelbart etter at diktet ble skrevet ferdig – da Einan leste teksten hun hadde skrevet, og valgte ut det som egnet seg som et dikt. Dette utsagnet er derimot i strid med virkeligheten, og mange publiserte dikt ble aldri innsirklet, eller vi finner dikt som strekker seg utover innsirklingen. Kilde: Karin Moe, «Bestille ørner for bedrestilte...?! Surrealisme på norsk,» i *EST IX: Surrealisme*, red. Karin Gundersen og Ståle Wikshåland (Oslo: Norges forskningsråd, 1994), 67.

omarbeidelser (innenfor den rammen som jeg beskrev tidligere).⁴⁹⁸ Ikke sjelden er de markert med de nevnte pluss-, «Brukt»- eller utropstegnene. Hva annet kan de vitne om enn at Einan har blitt mer bevisst på sine egne skriveegenskaper og sin egen forfattervirksomhet? Det er også en smule teatraliskhet i de senere manuskriptene, men også i tegningene, hvor det gestiske uttrykket kommer i forgrunnen på bekostning av det tematiske nivået i bildet. Forskjellen er like synlig i skrivestilen som i håndskriften. Mens de tidligste papirarkene med dikt virker som en plattform for en overveldende og eruptiv skaperkraft, med myriader av smådikt, er de seneste papirarkene mye fattigere på ord og dikt. Denne transformasjonen fra en gruppe dikt (et gruppedikt?) til ett enkeltstående dikt foregår gradvis i løpet av hele forfatterskapet og gjenspeiles også i formen på de publiserte diktene – vi kan se at de seneste diktene har enklere struktur og ofte er kortere. Imidlertid finner vi helt fra begynnelsen av en liten del manuskripter som inneholder noen veldig minimalistiske dikt – eller kanskje bare noen få ord – mens en stor tegning opptar nesten hele papirarket og er det dominerende kunstuttrykket.

Manuskriptenes trinnvise tilblivelse og tosidige utforming er ikke en helt ukjent sak for mange. Einan demonstrerte skriveseansene sine ved flere anledninger og også forlagene tok initiativ til å vise noe av hennes kunstneriske utfoldelse til leserne. Allerede før utgivelsen av den første diktsamlingen på Solum ble Knut Solum begeistret over tegningene til Einan. Han skriver i brevet: «Vi er virkelig slått av din kunst, og vil vurdere om alle tegningene kan komme med i boken.»⁴⁹⁹ Dette har imidlertid aldri skjedd. Først var det Gyldendal som påtok seg oppgaven å vise noen av Einans manuskripter – både bilde og tekst – i diktsamlingen *Jorden har hvasket* fra 1984, skjønt det ikke var mer enn sju faksimiler av manuskriptene. I følgende år fortsatte også Solum med denne tanken og utga to diktsamlinger med bildevedlegg. *Søster natt* er den mest omfattende publikasjonen som inneholder faksimiler av både diktmanuskripter (åtte stykker som var grunnlag for de publiserte diktene) og bildemanuskripter (ti stykker som inneholder enten ingen eller bare minimalistisk tekst som er plassert på slutten, ev. begynnelsen av boka). Den siste diktsamlingen med tegningene er *Sene rop mellom bronsebergene*, skjønt i dette tilfellet er det visuelle helt atskilt fra teksten

⁴⁹⁸ Angående mulige omarbeidelser i teksten har Einan sagt følgende: «Ja, det har hendt at jeg ønsket å rette på, forandre et ord jeg fant underlig, men da har hånden min bare fortsatt med større styrke å skrive det opprinnelige ordet!» Tatt fra artikkel og samtale med Turid Larsen: Turid Larsen, «Poesi rett fra underbevisstheten,» *Arbeiderbladet*, 15. 11. 1985, 17.

⁴⁹⁹ Brev fra Knut Endre Solum til Ellen Einan, datert 25. august 1982. Se bilde 1.

og tegningene står for seg selv, uten at koblingen til diktene blir påpekt. Likevel inneholder diktsamlingen et bemerkelsesverdig bildeutvalg av ikke mindre enn 29 tegninger, noen med småtekster inni. Så vidt jeg kan skjønne, ble tegningene tatt fra de opprinnelige diktmanuskriptene og publisert uten tekstdelen av papirarket – de viser stilmessig ingen tegn på å ha blitt laget separat. I senere år finnes illustrasjonene bare på omslaget av diktsamlingene – kanskje delvis også av finansielle grunner.⁵⁰⁰ Tegningene fikk derimot muligheten til å glitre på en kunstutstilling i Svolvær i 2012, kort tid før forfatterens død. I det framtidige bokprosjektet skal redaktørene også legge mer vekt på Einans tidlige tegninger, men denne gangen også i forbindelse med dikt.

Alle observasjonene jeg har framlagt her, er mest av alt påvirket av arkivets indre fragmentaritet. Einans arkiv er oppsiktsvekkende, men som nevnt temmelig ufullstendig. Når den genetiske kritikken sier at målet er å spore tekstens utvikling, kan dette målet bare bli oppnådd delvis. Ideelt sett kunne det være mulig å spore en teksts forvandling fra et håndskrevet papirark, gjennom en omarbeidet versjon transkribert på skrivemaskinen, en kommentert versjon av det upubliserte diktet, og helt fram til et ferdigpublisert og trykt dikt i en diktsamling. Slik er kun de færreste diktene bevart. Det virker som om mange vesentlige dikt ikke er til stede. Det finnes en reell mulighet for at disse diktene ble sendt til forlaget i originalformat fordi noen manuskripter med tegninger blir kommentert i brevene fra forlaget.⁵⁰¹ Dessuten har mange dikt ikke blitt endret i løpet av transkriberingen – eller har blitt endret så minimalt at det ikke påvirker lesningen av det publiserte diktet. Heldigvis finnes det også noen interessante funn.

Fra de tre tidligste diktsamlingene finner vi en del trykte dikt som Einan mest sannsynlig plukket ut fra manuskriptene og transkriberte på skrivemaskinen i den hensikt å sende dem til forlaget (noen er også nummerert og i en spesiell rekkefølge), men de er udatert og ellers usortert, og det er nærmest umulig å koble

⁵⁰⁰ Einan tok altså selv dette temaet opp etter oppfordring fra noen bekjente kunstnere og spurte forlaget om hun kunne få betalt ekstra for omslagsbilder. Men som svar fikk hun et klart signal om at økte utgifter for omslaget ville ført til publisering uten hennes tegninger på omslagssiden. Tegningene hennes ble nok vist på hver bok likevel, men noen flere bildevedlegg kan vi ikke se i de senere publikasjonene. Nevnt i brevet fra datert 13.10. 1989. Se bilde 6 i appendiks.

⁵⁰¹ Knut Solum takker for «usedvanlig vakre pennetegninger» i brevet fra 25.8.1982. Men det er sannsynlig at Einan etter hvert stoppet å sende håndskrevne manuskripter til forlaget og erstattet dem med transkripsjoner.

dem til håndskrevne versjoner.⁵⁰² Likevel kan de gi oss litt bedre oversikt over Einans arbeid med de tidligste diktene sine. Manus med kommentarene fra forlaget finnes til sammen fire ganger – alle gjelder diktsamlinger fra slutten av 1980- og begynnelsen av 1990-tallet, men deres form varierer veldig mye – fra ren tekst til en samling av ulike andre materialer og flere grafiske markeringer av foreslåtte endringer. Manuset til *Sene rop fra bronsebergene* kunne identifiseres takket være flere kjente dikt, men de bevarte arkene viser ikke hele diktsamlingen og inneholder mange flere upubliserte dikt. Manusene til *Hestene våker i dugtoneengen* (1989), *De syv nattstegene* (1991) og *Jade for min engel* (som opprinnelig skulle het *Dansetrær*, 1994)⁵⁰³ inneholder derimot materialet til diktsamlingene i sin helhet, men innholdet varierer i stor grad: fra en nesten ren kopi av boka (*Nattstegene*), gjennom grundigere kommenterte dikt (*Jade*) til en større base med en del dikt som til slutt ble utelatt (*Hestene*). Mange av mine genetiske analyser er basert på disse tre diktsamlingene, nettopp på grunn av deres gode dokumentasjonsverdi. Utover dette finnes det også noen flere dikt fra hele 90-tallet som ble transkribert og er bevart som løse ark uten tilknytning til en bestemt diktsamling. Her kunne jeg identifisere noen dikt fra *Innenfor og utenfor er ett* (1999). Til sist finnes det et større utvalg dikt som var ment for *Noen venter på bud* – alt trykt, men uten manuskripter som de kan henvises til.

Mitt arbeid med teksten er også sterkt påvirket av manuskriptenes lesbarhet. Den er særlig dårlig på de tidligste papirarkene. I disse tilfellene er det også ekstremt vanskelig å identifisere de publiserte bitene siden de tidlige manuskriptene kan inneholde opptil ti smådikt og diktfragmenter hvorav bare noen få linjer har blitt valgt og publisert, uten at dette er markert i manuskriptet. Noen dikt har i omskrivingsprosessen mistet en del av sin tekst, og ofte er de første linjene utelatt slik at de er nærmest usynlige i manuskriptene. En detaljert og systematisk analyse av hvert eneste av noen hundre manuskripter kunne føre til bedre og mer presise resultater, men det er dessverre noe som overstiger mine muligheter i denne avhandlingen. Diktmanuskriptene som blir presentert videre i analysene, er fullstendig underordnet hovedmålet mitt – altså å identifisere og rekonstruere diktenes fiktive verden. Samtidig håper jeg at små ekskurser i

⁵⁰² Det finnes også et trykt manus for *Jorden har hvasket*, men det er ufullstendig og uten kommentarer eller markeringer.

⁵⁰³ Grunnen til tittelendringen er ukjent.

diktenes genesis kan både berike utforskningen av diktenes fiktive side og anskueliggjøre prosessen diktene har gått gjennom før de ble publisert.

I forbindelse med den genetiske analysen og diktutvalget må jeg stoppe litt ved de ovennevnte tegningene og deres rolle for min forskning. Mitt fokus ligger særlig på det tekstuelle, men i de tilfellene hvor manuskriptene behandles, er det umulig å se bort fra tegningene. Det ville heller ikke vært riktig med tanke på den detaljrike granskingen av papirarkets utforming som den genetisk-kritiske metoden viser. Ved manuskriptanalysen blir det uunngåelig å se også på den grafiske siden av papirarket – og her mener jeg ikke bare håndskriften, men også tegningene, som står rett ved siden av teksten. Einans tegninger er en spesiell utfordring ved betraktningen av manuskriptene: De er en fast del av papirarkene, ofte bundet sammen med diktene. Ved manuskriptgransking kan vi ikke overse dem – ikke sjelden inneholder de også setninger og vers. Og slik som diktene er kryptiske, er også bildene det. Også deres forhold til diktet er uklart. Derfor vil jeg presentere noen tanker om forholdet mellom tegninger (illustrasjoner) og mitt utgangspunkt i fiktive verdener.

Tegninger som ledsager Einans diktmanuskripter, har en dobbel karakter. På den ene siden er de en uatskillelig del av skriveprosessen (nesten hvert dikt begynner med en tegning),⁵⁰⁴ men samtidig er de ikke nødvendige for forståelsen av diktet (de ble ikke utgitt sammen med diktene, og Einan sendte dem heller ikke til forlaget som en del av diktet)⁵⁰⁵. Derfor kan vi neppe snakke om tegningene og diktene som en sammensatt tekst i ordets mest spesifikke betydning. Diktene virker selvstendige, og bildene står snarere i forlengelsen av dem enn som en deltaker i et ord–bilde–samspill. Hvis dette spillet foregår mellom enkelte elementer i enkelte dikt, kan den likevel ikke relateres til alle manuskriptene. Bildene er heller ikke helt uavhengige av teksten og deler noen av elementene og temaene. Dessuten har Einan tegnet andre tegninger, i en annen, mer realistisk stil, som ble til uten tilstedeværelsen av tekst og på separate papirark. Men tegningene er såpass selvstendige at de kunne bli utstilt uten dikt på dikterens eneste kunstutstilling – en praksis som ofte skjer med illustratørens verk.⁵⁰⁶ Jon Lykke definerer

⁵⁰⁴ Dette har Einan framført selv for andre forfattere eller journalister. Hun snakket om det også under skolebesøk, og hun uttaler seg om dette i alle intervjuene fra 80-tallet.

⁵⁰⁵ Det finnes ingen bevis som ville bekrefte det motsatte, men det finnes transkriberte dikt uten tegninger med kommentarene fra konsulenter.

⁵⁰⁶ Noen få bilder fra utstillingen finner man i avisen. Hugo Johanesen, «En gåtefull verden,» *Lofotposten*, 15. 5 2012, 12. Jeg kommer tilbake til utstillingen senere.

illustrasjon som «en form for oversettelse av verbalteksten gjennom bruken av et annet tegnsystem, et annet språk».⁵⁰⁷ Han nevner også begrepet «re-write» som et løsere uttrykk for oversettelse – den er ikke eksakt, men det foregår en fortolkning mellom skrift og bilde. Illustrasjonen er i tillegg bundet til en verbaltekst og kan være enten fortolkende eller saksbeskrivende.⁵⁰⁸ Så alt i alt, selv om disse tegningene ofte har et løsere forhold til teksten i diktet, kunne vi kalle dem for illustrasjoner. Dette virker som den meste logiske løsningen – men bare forutsatt at bildet forholder seg til teksten og anskueliggjør den. Men hva om bildet ble skapt før diktet ble skrevet? Hvis det går forut for det skrevne ord? Kan vi snakke om illustrasjoner laget etterkant?

Mange vitnesbyrd samt forfatterens uttalelser påpeker nettopp den omvendte rekkefølgen – først tegning, så dikt. Tegninger er en slags førdikt, førillustrasjon, et unntakstilfelle som står utenfor de vanlige konseptene. Einans arbeidsmåte kunne også gjøre det nærliggende å forstå tegningene som inspirasjonen for diktene, og diktene ville i så fall fungere som en ekfrase – selv om den tidsmessige forskjellen ikke er så stor. Vi vet at Einan begynte skriveprosessen med en enkel (tidvis litt mer sammensatt) tegning og deretter fortsatte med et dikt. Tegningen virker da som et forelegg for diktet. Einan bekrefter det selv i sine uttalelser til media, som for eksempel i en reportasje av Aase Wynn publisert i *Hjemmet*:

Grytidlig står hun opp og setter seg i kjøkkenkroken med svart tusj i hånden. Klassisk musikk strømmer ut fra høyttalerne mens hånden beveger seg langsomt over papiret, uten avbrudd. Streker danner et bilde av skikkelser som søker mot hverandre, av dyr, blomstrer og trær. Eller vakre, skjøre hoder med sovende, drømmende ansikter. Til slutt en underfundig og poetisk tekst som passer til tegningen. Du aner at den handler om kjærlighet, om forholdet mellom mor og datter, om ufødte liv og om døden, men du vet ikke sikkert... Er det en god dag, fortsetter hun gjerne ennå på flere blanke ark når formiddagslyset siver inn av vinduet mellom plantene i karmen.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Jon Lykke, *I møte mellom ord og bilde* (Bergen, Kristiansand: Program for kulturstudier, Norges Forskningsråd Høyskoleforl., 2000), 50.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 50–51.

⁵⁰⁹ Aase Wynn, «Ellen Einan, dikter-mediet fra Svolvær: Noen skriver gjennom meg!», *Hjemmet* 1986, 38–39. Artikkelen dreier seg faktisk om Einans paranormale opplevelser.

De fleste som har sett manuskriptene, retter oppmerksomheten mot Einans subtile bilder, beskriver dem i superlativer, men så glemmer de dem igjen. I Wynns beskrivelse er til og med tekstens betydning forminsket til fordel for den blomstrete beskrivelsen av tegningens drømmeri. Hun definerer også diktet bare i forhold til tegningen, som «en underfundig og poetisk tekst *som passer til tegningen*» (min utheving). En slik beskrivelse kan nesten skape inntrykk av at det er tegningen som er viktigst – Wynn sier jo ikke «som passer sammen med». Men det var uansett automatskriften, og ikke automattegningen, som gjorde Einan kjent.

Likevel er det viktig å påpeke at tegningen alltid ble laget først og aldri etter diktet, og den ble heller ikke utvidet i løpet av skriveprosessen. Det er tvert imot teksten som griper inn i tegningen og endrer dens karakter etter hvert. På flere av tegningene finner vi altså spor av tekst inne i figurene hun har tegnet. Dette er særlig påfallende i de tidlige manuskriptene fra 80-tallet og gjelder nesten utelukkende mer kompliserte figurative komposisjoner. Opprinnelsen til denne småteksten er klargjort i intervjuet «Jeg vet ikke hva hånden min skriver» i *Allers*, hvor journalisten Øyvind Kjølberg observerer Einan når hun tegner og skriver et dikt.⁵¹⁰ Disse spesielle småtekstene virker som koder, navigasjonsmerker eller omriss for diktet – kanskje noterer hun temaene hun vil berøre senere? Samme antakelse uttrykker også Øystein Rottem, som kaller disse tekstene for «enkle stikkord» som sammen med tegningene danner en basis diktene oppstår ut fra.⁵¹¹ Det kan tenkes at disse kunne bli trykt sammen med diktene som et slags forord slik at mest mulig kompleksitet blir bevart. En annen ting som ikke er vanlig i litterære ekfraser, er at både bilde og tekst har samme opphav. Dette indikerer også at vi skulle anse tegningen og diktet som en del av ett kunstverk og ikke to forskjellige enheter.

I utgangspunktet er Einans suksessive arbeid typisk for ekfrasen med tanke på at en visuell framstilling blir til en inspirasjon for en verbal framstilling.⁵¹²

⁵¹⁰ «Jo, jeg står hos deg», skriver Einan på en av tre rare figurer. Dette gjør hun etter å ha tegnet ferdig og før hun skriver ned diktet. Det er samtidig ganske pussig at for å kunne følge med på Einans skriveprosess må man ty til populære ukeblader som framstiller forfatteren som en slags kuriositet. Øyvind Kjølberg, «Ellen Einan fra Svolvær skriver "automatiske" dikt: Jeg vet ikke hva hånden min skriver!», *Allers* 1986, 42.

⁵¹¹ Rottem, *Vår egen tid*, 564.

⁵¹² En slik forståelse av ekfrasen ville samsvare med den bredeste og minst konkretiserende definisjonen som «en skrevet beskrivelse av et bilde» eller «en transkripsjon av bilde til tekst». Ekfrasen i betydning *descriptio* ble tatt i bruk i den gamle romerske skrivekunsten og har senere utviklet seg til en selvstendig skrivemåte eller subsjanger som mest er i bruk innenfor lyrikken. Den nyere litteraturteorien viser uansett

Diktet kommer nesten umiddelbart etter tegningen, så vi kan definitivt ikke snakke om noen slags reflekterende etterligning. Samtidig er det mulig å betrakte diktet som et spontant og impulsivt forsøk på å gi figurene på bildet deres egen stemme (så lenge tegningen er figurativ). Men siden det nesten har vært umulig å oppfatte tegningene og diktene samtidig for alle andre unntatt forfatteren selv, og hierarkiet mellom uttrykksformene fullstendig har blitt brutt ved å utelate tegningene fra publikasjonene (noe som ellers var en helt rasjonell avgjørelse fra forlagene sin side), virker korrelasjonen mellom begge uttrykksformene dempet og nærmest ødelagt. Einans tegninger kan også forstås helt autonomt, som kunstverker – og denne forståelsen blir forsterket siden de altså ble utstilt i det lokale miljøet i Nordnorsk kunstsenter på Svolvær i 2012.⁵¹³ I en kort notis om utstillingen, publisert i Lofotposten, opplyser journalisten Hugo Johansen sammen med utstillingslederne Torill Halland og Yngve Henriksen om utstillingens konsept og innhold.⁵¹⁴ Til sammen viste de 50 «impulsive» tegninger som skulle illustrere «bredden og variasjonen» i Einans virke, etter kuratorenes ord. I denne korte artikkelen snakkes det bare om tegninger, selv om bildene fra utstillingen røper noe annet – de utstilte tegningene har akkurat samme form som alle de andre diktmanuskriptene, men informasjonen om den tekstuelle siden av tegningene er ikke nevnt noe sted.⁵¹⁵ Slik som utstillingen er presentert i avisen, virker Einans visuelle kunst fullstendig frakoblet fra hennes forfatterskap. Det er iallfall ikke nevnt noe utenom den generelle oppfatningen som betrakter Einans tegninger som

større nyansering innenfor begrepet og kommer via den mest uklare definisjonen av Leo Spitzer fra 50-tallet til begreper som «notional ekphrasis» og «ekte ekfrase». Nå trenger man ikke lenger et konkret kunstverk for å kunne betrakte teksten som ekfrastisk – den ikke-virkelige eller spekulative ekfrasen må altså ikke henviser til et egentlig kunstverk, men den kan bare dreie seg om ikke-bestemte eller forestilte kunstverk. Ole Karlsen minner om at ekfrasen bestandig har vært en viktig del av interartielle studier, særlig litteraturvitenskap, og har kommet til uttrykk i alle mulige medier og i forskjellige former. Ekfrase-definisjonen er tatt fra: Helge Ridderstrøm, «Ekfrase,» i *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*, red. Ole Karlsen, *Ord og bilete : ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (Oslo: Samlaget, 2003), 12–13.

⁵¹³ Samtidig finnes det andre tegninger av Einan som ikke er del av diktmanuskriptene, og som heller ikke involveres i dette prosjektet, men som er ganske realistiske, figurative avbildninger av verdenen rundt. Et spørsmål er om vi kan lese disse realistiske tegningene som forbilde for de senere, tydelig forenklete og abstraherte tegningene. På den måten kunne også diktene forstås som språkliggjøringer av disse opprinnelige realistiske tegningene, men faktisk finnes det veldig få slike forbindelser.

⁵¹⁴ Johannesen, «En gåtefull verden,» 12.

⁵¹⁵ Her går jeg ut fra de publiserte bildene av utstillingen samt noen få innrammede dikt/bilder som finnes i forfatterens gamle hus. Etter utseendet å dømme er det de «vanlige» diktmanuskriptene som ble utstilt, men det finnes ingen dikttranskripsjoner på veggen ved siden av dem, og diktene er heller ikke kommentert i artikkelen.

passelige illustrasjoner til diktene.⁵¹⁶ Einans første og eneste separatutstilling er bare enda et bevis på at manuskriptenes doble karakter oftest blir oppdelt eller fortiet.

Kanskje er det best å se på det overordnede planet og definere egenskapene som er viktige i tekst–bilde–forhold, framfor å fastsette tegningenes karakter. Når Jon Lykke prøver å undersøke forholdet mellom bilde og tekst i norske tekster, tyr han til den amerikanske kunsthistorikeren W.J.T. Mitchell og hans begrepssett «bilde/tekst», «bildetekst» og «bilde–tekst».⁵¹⁷ Disse tre parene er ikke en typologi, men de betegner tre ulike relasjoner som bilde og tekst inngår i. Det er både rystelse, sammenslåing og en spenningsbasert betydningsproduksjon som preger alle verker hvor tekster og bilder interagerer.⁵¹⁸ Det er ikke lenger så viktig hva bildet representerer, men hvordan vi kan tolke det i forhold til vårt syn, kunstverkets omgivelser og den helhetlige situasjonen. Siden Einans tegninger er sammenflettet med diktene og innbakt i hennes skrivemønstre på komplisert vis, anser jeg det som best å slutte meg til denne oppdelingen. Einans tegninger skaper et *bildedikt* (eller kanskje *bilde–dikt*?) som verken er illustrasjoner eller ekfraser. Vi kan snakke bare om dikt, eller bare om tegninger, men når vi slår dem sammen og ser på manuskriptene, kan vi finne noe helt originalt og utdypende. Forholdet mellom bilde og tekst endrer seg til en interaksjon mellom to semiotiske systemer, uten at vi må presisere suksessivitet eller andre egenskaper. Ifølge Lykke muliggjør denne lesemåten «en lesning av illustrerte tekster forstått som en tekst der dialektikken mellom spatialitet og temporalitet ikke hindrer en sammenstilling av ord og bilder, men snarere kan betraktes som ett blant flere elementer som åpner teksten og beriker den».⁵¹⁹

Dette forholdet er i hvert fall ikke så anspent og heller ikke konkurrerende: Verken diktene eller tegningene har mimetisk karakter, og de konkurrerer ikke mot

⁵¹⁶ «Hun har siden 1970-tallet laget tusenvis av tegninger. Bare noen av disse er tidligere vist offentlig, som illustrasjoner til hennes diktsamlinger.» Det er imidlertid uklart hvordan bildeutvalget ble kommentert på selve utstillingsåpningen, og om tegningenes sammenkobling med diktene ble påpekt. Johanesen, «En gåtefull verden.»

⁵¹⁷ Lykke, *I møte mellom ord og bilde*, 16. Lykke lar seg inspirere av Mitchells diskusjon om bilde–tekstforholdet i William Blakes kunst. Mitchell sjonglere litt med kunstbøker og illuminerte tekster i forbindelse med Blake, men vi kan ikke snakke om noen av delene i Einans tilfelle. I Einans sammensatte billedikt blir også teksten den dominerende delen og ikke bildet. Se også W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 83–107, spesielt 189.

⁵¹⁸ Lykke, *I møte mellom ord og bilde*, 16–17.

⁵¹⁹ *Ibid.*, 38.

den andre kunstarten i etterapning av virkeligheten (som i den gamle paragonestriden), men de deltar snarere begge to i å skape et inntrykk av en annen virkelighet, altså det jeg definerer som en fiktiv verden. A. Kibédi Varga presenterer flere kriterier på objektnivå og metanivå for å beskrive og klassifisere relasjoner mellom ord og bilde i sammensatte tekster. Riktignok er ett av de viktigste kriteriene tilblivelsesøyeblikket, men det er ikke det eneste kriteriet. Han nevner også resepsjonsnivå og hierarki som andre faktorer.⁵²⁰ Vi vet at bortsett fra noen journalister og venner Einan demonstrerte sin skapelsesprosess for, kunne man ikke se denne tekst–bilde–sammenkoblingen. Men også kulturelle og andre sekundære relasjoner avgjør vår oppfatning av hierarkiet. Og dette gjelder også i Einans tilfelle, for tegningene hennes blir generelt ikke oppfattet som like viktige som og likeverdige med dikt. Derfor virker de på forhånd underordnet teksten og kan lett bli betegnet som illustrasjoner, uten noen dypere tanke om denne betegnelsen er relevant, eller ikke.⁵²¹

Til slutt skriver Varga også om «narrative sekvenser» i slike bilde–tekstforhold.⁵²² Selv om han tydelig omtaler bildeserier og deres evne til å formidle narrativer, kan det tenkes at dette transverbale eller transvisuelle forholdet som Einans tegninger og dikt har mellom seg, kan bli lest som en viss narrativisering. Narrativitet er jo ofte forstått som et emne for etableringen av en fiktiv dimensjon i lyrikken. Fiksjonen blir i flere tilfeller lest gjennom narrative strukturer i teksten. Men om det figurative bildet på en måte illustrerer teksten eller går i dialog med diktets innhold, skapes det slik også en narrativ struktur. Overgangen fra bilde til tekst har i seg selv et narrativt potensial. I de tilfellene hvor det finnes småtekster inne i tegningene, kan vi fort trekke en parallell til snakkebobler i tegneserier. Tegningene gjør diktene livligere, de tyder på handling og bevegelse så lenge de ikke er rent abstrakte. Det er en slags multimodalitet som ikke er nødvendig siden diktene også fungerer uten bilder.

Å betegne Einans tegninger som semiotiske tegn på lik linje med verbale uttrykk virker som det beste alternativet, gitt deres uklare status som henholdsvis illustrasjon (eller ikke) og ekfrase (eller ikke). Hennes dikt kan kun fungere som dikt, men i noen tilfeller kan de bli til «billedikt». Og i noen billedikt er den

⁵²⁰ A. Kibédi Varga, «"Kriterier för beskriving av ord/bild-relationer,» i *I musernas tjänst: studier i konstarternas interrelationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth, *Symposion bibliotek* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993), 107–115.

⁵²¹ Tegningene er mest omtalt i de tidlige tekstene om Einan eller i intervjuer for ulike livsstiltdsskrifter.

⁵²² Varga, «"Kriterier för beskriving av ord/bild-relationer,» 115.

visuelle dimensjonen i diktet viktigere enn i andre bildedikt. Hvis vi bare sier at tegningene er tegn, kan de fritt innlemmes i diktenes helhet som en del av diktlandskapet. Men uansett ligger de i et grenseareal – de kommer ikke alltid til å utvide diktenes mening, er ikke tilstedeværende i absolutt alle dikt og kan utelates. Samtidig er de ikke bare tegn, men de er i særlig grad materielle tegn, forankret i og knyttet til papirarket i mye større grad enn skrift. Det er altså umulig å transkribere dem – verken på skrivemaskinen, som Einan gjorde senere med dikt, eller på pc-en, som jeg skal gjøre med håndskriften. Den eneste måten å vise dem på, er i form av faksimiler hvor tegningen står tett på teksten. Deres autentisitet er nettopp basert på deres uatskillelighet fra teksten som de deler papirmediet med. Slik har de blitt en ufrakommelig og ubestridelig del av fortekst-materialet. Deres egenskaper plasserer dem et sted mellom illustrasjon og grunnlag for ekfrase, og deres betydning for forfatterskapet er i utgangspunktet vanskelig å bestemme. Men det vi kan si med sikkerhet, er at Einans kombinasjon av tegning og skriving ikke har noen kjente forbilder og kan forstås som hennes selvvalgte strategi. Det var hennes interesse for parapsykologi og psykisk automatisme som påvirket hvordan papirarkene ble til, og nettopp derfor kan det være vanskelig å kategorisere dem i tråd med rent skjønnlitterære kategorier.⁵²³ Og her kan vi også tenke på funksjonen til bildene: Grunnen til at Einans tegninger er så viktige, er ikke deres forskjønnende funksjon, men deres nærmest rituelle funksjon i skriveprosessen, som paradoksalt nok kan føre til at bildediktene virker mer narrative.

Et fint eksempel på dette finner i manuskriptet til diktet «Er du min?» (1985, 152) fra *Søster natt* (opprinnelig utgitt uten tittel). Dette er et enkelt dikt med en spørrende – eller undrende – tone:

Er du min?
Smale små huder.
Lekne små, glade vann.

Jeg har tyngende bør.
Jeg har sjel av bjørn.

⁵²³ Dette kan vi konstatere på bakgrunn av hennes uttalelser om diktskapning. «Som 20-åring kom jeg over en bok om automatskrift, hvor det sto at dette var noe alle kunne lære. Jeg gjorde iherdige forsøk på å lære det, og jeg fikk til tegninger, men ikke ord som det var noe greie på. Under tegningene skrev jeg alltid en kort liten tekst. Men en gang i 1976 skrev jeg plutselig mye mer enn vanlig og veldig fort – og det var et dikt», har forfatteren sagt til VG. Magne Lystad, «Skjønner ikke sine egne dikt», VG, 12.11. 1985, 41.

Jeg har varme, tunge stener.

Er dette et dikt rettet til et barn? Er det en mor som snakker? Eller er det noe større, mer abstrakt? Naturen? Og hvem skal være min? Det er en apostrofe for oss leserne, men i sin fiktive verden, i den lyriske situasjonen, må jeget ikke nødvendigvis apostrofere en fraværende eller tiltenkt person, men det er mer sannsynlig at jeget henvender seg til en konkret fiktiv karakter eller entitet. Den første og andre strofen kan virke som en sammenligning mellom den andre (leken og glad) og jeget (bøyd og sterk) – så lenge vi leser diktet som monologisk. Kanskje kan diktet leses som en generell refleksjon over eierskapet og den menneskelige trangen til å eie noe. Hva kan vi tilegne oss og gjøre til vårt eget? Eller har vi noen som tilhører oss? Kanskje er det dette behovet for forankring og tilhørighet som skildres her. Og selv om spørsmålet forblir ubesvart, får vi vite litt mer om det skadde jeget – som går med «tyngende bør», men har «sjel av bjørn» og «varme, tunge stener». Børen er framstilt på to måter – både som den tunge lasten og som noe forsterkende (bjørnesjelen).

På manuskriptet [bilde 9] er diktet plassert helt nederst med en svær tegning over.⁵²⁴ Diktet mangler dedikasjon, men det står noe uleselig under tegningen – kanskje en tittel? Selve diktteksten er delt i to stolper, og det er bare den andre stolpen som er publisert. Også de to siste linjene er utelatt i det ferdige diktet. De lyder som følger: «Kjør meg ikke / bort.» Sammenlignet med resten av diktet virker denne setningen som en avslutning av jegets tale og støtter hypotesen om at det er jeget som snakker i hele diktet. Den hun snakker til, disponerer da over evnen til å «kjøre bort». Diktet virker etterpå som en kjærlighetserklæring til den verdenen jeget lever i – verdenen er grunnen til denne tunge børen, men samtidig er det et sted hvor jeget vil høre til og forbli. Denne ene setningen (mest sannsynlig et vers) gjør diktet mer kompakt og betoner det aktuelle, momentane og nære som er jegets kilde til både sorg og glede.

I tillegg står det et helt nytt avsnitt på papirarket som enten kunne gå forut for det trykte diktet, eller følge etter det. Denne delen begynner også med spørsmål om eierskap, så begge delene av diktet er utvilsomt beslektet:

Eier du meg?

⁵²⁴ Ellen Einan, «Eier du meg / Er du min [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 11.12.1982.

Jeg eier bjeller
og barn
Skader de deg?
De skader fangene
Danser dørene?
Dørene kjører meg
bort fra husene.
(de to siste linjene er uleselige)

Spørsmålene «Eier du meg» og «Er du min» (fra forrige strofe) virker som en speiling av hverandre og navngir to sider av et eierskap – enten eier man, eller så er man eiet. Jeget søker i dette tilfellet etter en viss gjensidighet – bli eiet og til gjengjeld få eie selv. Med tanke på disse merkelige spørsmålene og enda merkeligere svarene virker diktet dialektisk som helhet, selv om den andre delen ikke har den samme rytmikken mellom spørsmål og svar. Det er imidlertid ikke så lett å avgjøre hvilken del som kommer først. Det er enda vanskeligere å si hvem som svarer på jegets spørsmål – eller om ikke dette er et annet lyrisk subjekt som får ordet. Men vi kan også lese diktet som to forskjellige posisjoneringer av jeget og dets relasjonelle forhold.

Den visuelle siden av manuskriptet kan imidlertid si mer om stemmefordelingen i diktet. Som sagt er diktet akkompagnert av en ganske iøynefallende tegning som på mange måter overgår diktet. Det er faktisk tegningen som virker dominerende på papirarket; diktet minner mest om en beskrivelse som tilhører bildet. Inne i tegningen finnes det ytterligere tre setninger, hver i sin del av tegningen – her minner småtekstene nesten om snakkebobler i tegneserier. Tegningen i seg selv er ganske interessant, dannet av flere enheter som gjennomtrenger hverandre. Det er en linjetegning med tydelig figurative preg og med ganske modernistisk formspråk. Til venstre ser vi et kvinnelig ansikt i profil. Ansiktet har nesten utydelige konturer, men det er et slags trapes oppe på pannen som har tykkere linjer enn resten av tegningen. Denne kvinneprofilen er delvis dekket av to andre figurer som begge står bøyd i en slags ramme. Denne kan minne om innrammingen på et bilde eller en dørkarm. Disse figurene ligger i bakre del av kvinnenes hode, i det oppsatte håret. Figurene gjennomtrenger også hverandre, og mens den til venstre virker gammel og utslitt, bøyd over den tunge børen, står den andre figuren til høyre mer rett, med hodet litt på skrå. I hver figur står det en setning i flere linjer. I kvinnens hode er det skrevet: «Er dørene åpne?»

I den første figuren står det «Ja de må lukkes». Den siste figuren svarer «Ja de må svare deg med søvngårdens løkrop». Denne teksten virker alt i alt som et tredje dikt eller en ny strofe i diktet. Samtidig kan samspillet mellom bilde og tekst hjelpe oss med å forstå diktets dialektikk. Figurene ligger bokstavelig talt i kvinnens hode. Er det også det stedet de snakker fra? Er de stemmer i hodet? Har hun noen slags mental kobling med dem? Eller er det bare uttrykk for en indre monolog med de andre «jeg» som finnes i oss? Selve bildet kan illustrere den spiritistiske samtalen som Einans anså som kilde til sin skriveevne. Også det markerte trapeset på pannen til kvinnen kan være en visuell framstilling av den mentale kommunikasjonen.

Alle tre delene sammen bringer nye utfordringer: Hva er sammenhengen deres faktisk bygget på? Og kan vi si at de er sammenkoblet? Døren kan være ment som en portal for åndelig kommunikasjon. Dørsymbolikken kan få fram at det er en samtale med den andre verden. I Einans forfatterskap er døren generelt ofte knyttet til svarene i dette universet: Svarene forventes å finnes bak døren. Slik virker jegets spørsmål ganske desperat – hun prøver å finne svar, men døren må lukkes, og det endelige svaret forblir uopnåelig. Den bakerste figuren sier uansett: «De må svare deg [...]» Men et løkrop-svar lover ikke mye – dets løkaktige karakter kan aldri nå kjernen, for den finnes ikke. Er også det besvarende ropet slik, skjult i mange lag som uansett ikke bringer svar?

Alt i alt kan vi si at dette manuskriptet er svært sammensatt. Hvis vi tar i betraktning alle dets deler – både det visuelle og det tekstuelle – begynner en historie å utvikle seg. Bildet med de innskutte tekstene utvider det språkbaserte universet, men samtidig følger det premisser fra diktenes fiktive verden. Bildet gir oss kanskje en mer konkret forestilling om diktets tema. Samtidig ser jeg en tendens til samtidighet – vi kan tolke det slik at jeget utfører to samtaler simultant. Mens hun spør vokterne om dørene er åpne, hvisker hun forsiktig sine spørsmål som bønner til det fjerne som finnes bak dørene. Men dørene må lukkes, og jeget vil heller ikke passere gjennom («kjør meg ikke bort»). Det er denne verdenen som holder henne; det er stedet hvor hun hører til. De seks versene som har blitt tatt ut av arket og publisert som et dikt, sier kanskje det viktigste om jegets beslutning og forhold til den aktuelle verdenen i diktet, men manuskriptet i sin helhet skaper et langt større bilde av de rare og uavsluttede kommunikasjonsmønstrene som preger jegets usikre eksistens. Samspillet mellom diktet og tegningen virker som helt vesentlig og tegningen gir en tydelig form til den fiktive samtalen (eller enetalen) som foregår i diktet.

Selv om denne manuskriptanalysen bare var et eksempel og ikke et mønster, kan vi på grunnlag av den trekke noen mer konkrete slutninger om diktmanuskriptene i forhold til den fiktive verdenen. Einans tilnærming til skrivingen – og særlig hennes automatiske skriveteknikk – har stor betydning for diktenes fiktive plan, men kanskje enda større for deres retoriske plan. Hun jobber altså ikke intendert med diktenes prosodiske egenskaper, rim og rytmikk i etterkant av skriveseansen. Ordene og versene springer bare fritt fram, men de er på ingen måte utarbeidet. Einans dikt har sjelden enderim, men vi kan finne ordlek, oksymoron, speiling og ganske hyppig allitterasjon. Og selv om det fiktive planet heller ikke er utarbeidet videre, kan noe av diktenes tematikk gjenspeiles i tegningene som følger diktet. I tillegg er den tematiske nærheten i diktene som er skrevet i samme periode, ganske merkbar.

For å summere opp mine generelle funn fra arkivet, som kan være til hjelp videre i diktanalysene, må jeg medgi at materialet delvis yter motstand mot den valgte metoden. Når vi ser på de andre forfatterskapene som trekkes inn i for den genetiske kritikken, skiller Einans verk seg betraktelig fra dem. Som beskrivelsen av arkivet har vist, er den «vanlige» genetiske analysen ikke mulig. Omarbeidelser av diktene er ikke så tydelige (vi kan hovedsakelig snakke om kutt i diktlengde, men dette griper sjelden inn i selve teksten), og det er ikke mulig å følge tankegangen steg for steg (fordi skapelsesprosessen var impulsiv og plutselig). Likevel gir arkivgranskingen flere muligheter til a) å utvide bildet av Einans diktning, b) vise hvordan den opprinnelige tanken og det resulterende bildet skiller seg fra hverandre, og c) se hvordan tanken endrer seg gjennom ulike tegnsystemer. Sist, men ikke minst har vi også muligheten til å sammenligne ulike framstillinger av diktenes fiktive verden. Alle de utelatte delene av manuskriptene, samt forskjellene som forekommer mellom enkelte versjoner, har altså også betydning for konstruksjonen (og følgelig rekonstruksjonen) av diktenes fiktive verden.

3.2 Om min kontemplasjon – operasjonalisering av det teoretiske begrepsapparatet

Etter å ha presentert analysematerialet mitt vil jeg nå komme tilbake til lyrikk- og fiksjonsteoriene og konkretisere hvordan jeg vil anvende deler av dem i mitt arbeid

med Einans forfatterskap.⁵²⁵ Først og fremst kan vi stille oss spørsmål om sjangeren – om vi i det hele tatt kan snakke om lyrisk diktning i Einans tilfelle. Hvordan forholder Einans dikt seg til Werner Wolfs definisjon av lyrikk?⁵²⁶ Einans diktning kan også ses i sammenheng med Wolfs prototypiske definisjon – hennes dikt er forholdsvis korte, ofte bare fragmenter, med tydelige språklige avvik (inkludert nyskapninger), de er utgitt i versform (de er også skrevet i versform, men ofte med en annen versfordeling), de er veldig jeg-sentrerte, og de omhandler jegets fornemmelser, følelser og opplevelser. De har på den andre siden mange narrative innslag og inneholder en spesiell form for konkretisering gjennom ulike karakterer i diktene. Diktene ble lest høyt, men de har også en spesiell egenskap – de er en del av et tekst-bilde-konglomerat, og noen av dem ble skapt foran et publikum. I utgangspunktet kan vi imidlertid ganske trygt snakke om Einans dikt som lyriske.

Kjernen av dette arbeidet er å se på konstitueringen og konstrueringen av den lyriske fiktive verdenen som Einans verker utgjør. I samsvar med diktens indre sammenkobling og det tematisk-kritiske blikket på forfatterskapet kan vi tenke oss at alt sammen danner en felles fiktiv verden – som faktisk er diktens aktuelle verden. Denne styrer og rommer diktens overordnede narrativ, slik som det også blir påpekt av Armstrong og Borum. Diktene deler i hvert fall vokabular, navngiving og topografiske referanser. Spørsmålet er om det lyriske jeget alltid er det samme, i hvert dikt, eller om det er flere stemmer som snakker det samme «Einanske språket». Hvis ikke kan vi faktisk regne med ulike fiktive verdener hvor hver av dem skapes ved et utsagn av et nytt lyrisk jeg i hvert nytt dikt – og hvert dikt blir slik et univers for seg selv. Med henblikk på Miroslav Červenkas teori om lyrikkens fiktive verdener vet vi at diktets fiktive verden skapes gjennom det lyriske subjektets sansning og fornemmelse.⁵²⁷ Det lyriske jeget kan også anta mange former og forkledninger, og det kan til og med være kollektivt – et uttrykk for felles erfaring i diktens fiktive verden. Diktene kan også inkludere ulike fokaliseringer, ulike perspektiver og små dialoger, men antakelsen er at alle disse utspilles i en fiktiv verden som om det ville vært i narrativ prosa. På dette punktet kan Einans diktning nærme seg epikk og episke dikt. Diktene, eller

⁵²⁵ Min tilnæringsmåte kan jeg også kalle for en kontemplasjon i samsvar med Červenkas anvendelse av dette begrepet – en lek med den fiktive verdenen hvor vi lever oss inn i den, men samtidig beholder vår rolle som observatører.

⁵²⁶ Jf. kap. 1.3.1. ovenfor.

⁵²⁷ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 729–730.

forfatterskapets fiktive verden eller univers, vil jeg dermed i utgangspunktet forstå som et enhetlig og helhetlig univers som rammer inn alt som skjer i diktene, hvor vi også finner flere relasjonelle forhold og avgrensninger.

Med de publiserte diktene har jeg tidligere jobbet med premisset om at det lyriske jeget alltid er det samme – eller i hvert fall at det er samme type formidlende vesen.⁵²⁸ Dette blir også hypotesen og utgangspunktet for de kommende analysene. Følgelig blir alle diktene slått sammen i én fiktiv verden. For meg skaper den tydelige likheten og samtidig den uopphørlige flyktigheten et godt (om enn ikke helt uproblematisk) grunnlag for et felles jeg for hele forfatterskapet. Vi kan først og fremst se på hvert dikts jeg som et spesielt, enestående jeg som havnet i en spesiell situasjon. I enkelte dikt kan vi høre flere stemmer som er i dialog med jeget, men de får bare bli deler av diktets fiktive verden. I mitt perspektiv blir det lyriske jeget i tillegg betraktet som det samme jeget på tvers av alle diktene.

Det lyriske subjektet – her framstilt som det navnløse lyriske jeg – har ifølge Červenka en ytre motpol som han beskriver som verkets subjekt. Červenka plasserer det et sted «utenfor» diktet, i vår kontemplasjon, og avleder det fra diktets poetiske form. Min vektlegging av lyrikkens fiksjonalitet korresponderer ikke helt med Červenkas syn på dikttolkning, og jeg vil heller ikke snakke om «verkets subjekt» som ett av subjektene, men jeg foretrekker å snakke om diktets retoriske (ev. rituelle) dimensjon som trer fram i visse situasjoner og påvirker vår mottakelse av det lyriske jegets fiktive verden (i samsvar med Greenes og Cullers tanker). Diktets ytre form fjerner oss i utgangspunktet fra dets spesifikke fiktive verden og oppfordrer oss til å tolke diktet som en del av vår aktuelle verden. Ved en konvensjonell lyrikktolkning blir Einans enestående fiktive verden overskygget av diktets retorisitet og tematiske integrasjon i vår aktuelle verden. Červenka skriver derimot lite om den fiktive verdenens utforming, spesifikke eller karakter, og det er det jeg er mest interessert i i diktanalysene. Etter min mening er det mest spesielle ved Einans diktning det tematiske planet avskåret fra diktets relevans for vår aktuelle verden. Og dette viser seg best gjennom den fiktive verdenens struktur og konstruksjon. Den er en separat helhet i seg selv, og jeg vil derfor utforske den nøyere enn Červenkas beretning åpner for. Som jeg har påpekt i innledningspassasjen, har Einans diktning ikke så sjelden blitt sammenlignet med

⁵²⁸ Der har jeg også hevdet at jeget er et kvinnelig vesen, siden det beskriver mange høyst kvinnelige erfaringer – og jeg anser det fremdeles som ganske sannsynlig og meningsfullt i de fleste diktene. Se min masteroppgave: Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk,» særlig 110–116.

narrative tekster, romaner eller historier i flere bind. Denne tendensen legger til rette for å lese diktningen hennes mer i retning av fantastiske fortellinger enn biografiske eller faktabaserte dikt.

Diktets fiktive grunnlag er legemliggjort i det ovennevnte lyriske jeget, som blir felles for forfatterskapet. Samtidig overskrider dette jeget det enkelte dikt og skapes av leseren i leseprosessen, så det er et konstrukt vi finner i vårt spill (eller vår kontemplasjon) med Einans forfatterskap. Disse to subjektforestillingene interagerer i enkelte analyser – hvert jeks individualitet i hvert eneste dikt blir satt opp mot denne overordnede og samlende jeg-forestillingen og slik innlemmet i diktenes narrativ. Den kan samsvare eller avvike – eller begge deler samtidig – og slik påvise hvordan dette narrative er formet og den fiktive verdenen holdt sammen. Nettopp her kommer tolkningens sirkularitet til syne – subjektene fornyes og modifiseres ved deres møter, og de utvikler hverandre. Selv om jegets stilling kan være individuell i hvert dikt, blir vi som lesere gjerne invitert til å lese diktene i sin helhet, og slik begynner dette oversubjektet å forme vår tolkning.

Min lesning vil på denne måten skille seg fra Einans egne uttalelser om diktene. Hun har flere ganger nevnt at hun tenkte på en viss person, som hun dediserte diktet til (ved å bruke «hos»), mens hun skrev, og dette kan peke mot at det er den «påtenkte» som snakker.⁵²⁹ En slik biografisk lesning byr på mange utfordringer, og den plasserer de ikke-dediserte diktene i en merkelig posisjon – hvem snakker gjennom dem da? En annen mulig måte å lese disse diktene på, er som et ritual som skal lede til kunnskap om den personen teksten er «hos». Men man kan også oppnå denne kunnskapen gjennom en fiktiv fortelling som kan gi spesiell mening for den «påtenkte». Dessuten finnes det ingen stilistiske eller innholdsmessige forskjeller som markerer dediserte dikt eller skiller dem fra ikke-dediserte; uansett hvor mange ulike personer Einan har viet diktene til, er de ganske monotematiske og kledd i samme språkdrakt. Dette får meg til å konkludere med at denne dedikasjonen ikke har noen særlig betydning for diktenes tekstinterne dimensjon (vi kan finne unntak bare i de diktene hvor dedikasjonen senere ble brukt som tittelen, som for eksempel i «Hos Leo Tolstoj», 387)⁵³⁰ og

⁵²⁹ Samtidig burde vi merke oss at Einan ikke presenterer sine dikt som selvbiografiske eller som dikt som omhandler faktiske hendelser. Derfor kan vi i utgangspunktet kalle dem for fiktive, selv om de kan forholde seg til disse utvalgte personene.

⁵³⁰ Akkurat i dette diktet er forbindelsen med den døde forfatteren helt tydelig, og diktet minner om en spiritistisk seanse hvor Tolstoj svarer. Men såpass konkretiserte dikt finner vi veldig sjelden. Et annet hos-dikt, «Hos Ida» (1999, 412), er derimot fullt sammenkoblet med resten av diktene med alle sine

deres fiktive verden, og derfor vil jeg se bort fra den når jeg vil tolke situasjonen til det lyriske jeget. I stedet foretrekker jeg å se på diktenes innholdsmessige side og dens markører – altså hvordan språket og narrativet kan skille ulike dikt-jeget. Her ser jeg snarere samlende tegn – jeget fra et dikt minner om jeget fra et annet dikt. Deres narrativer ligner på hverandre, og et dikts narrativ ekspanderer gjerne til et annet dikts narrativ. I mitt utgangspunkt er diktenes jeg derfor felles for hele forfatterskapet og en del av diktenes overordnede narrativ.

På dette punktet vil jeg stoppe en gang til ved spørsmålet om sjanger i diktene. Tidligere har jeg nevnt at selv om korte dikt som små enheter ikke strekker til for å formidle en lengre narrativ linje med tidsmessig orden, finnes det metoder for å gjenskape det iboende narrativet gjennom helt lyriske sjangerpreg. Ifølge McHale, Greene og Wolf er kun en stykkevis romlig og tidsmessig betegnelse nok til at leseren kan leve seg inn i lyrisk poesi. Basert på deres synspunkter kan jeg oppsummere at lyriske dikt skaper fiksjon ved å bruke deiktiske pronomen, toponymer, forskjellige tidsmessige referanser og forskjellige former for repetisjon. Disse koordinatene konstruerer et sofistikert poetisk univers – en romlig-tidsmessig ramme som aktiverer fantasien vår for å projisere en fiktiv verden. I tillegg til disse sjangerspesifikke koordinatene foreslår jeg også å se på mer narrative trekk i Einans dikt. De har en virkning som ofte overskrider det typisk lyriske.

Som jeg har vist i begynnelsen av dette delkapitlet, kan vi utvilsomt snakke om lyriske dikt, men samtidig står vi foran en lyrikk som har sin indre fortelling som spenner over 14 diktsamlinger. Hos Einan er det ikke bare lakuner, strofeinndeling og indre spenninger som bærer et narrativt preg, men vi får også lese mange dialoger og kan følge små møter, reiseskildringer og gjenfortellinger. Tradisjonelt er de fleste lyriske situasjonene basert på subjektets fornemmelse, mens vi i Einans tilfelle også må se på de narrative strukturene som viser seg. Derfor blir min analyse delvis forankret i lyrikkteorien, og delvis vil den finne støtte i den generelle og mer narrativt orienterte teorien om mulige og fiktive verdener. Slik skal jeg ikke bare støtte meg på lyrikkteorien, men også gå tilbake til de grunnleggende påstandene om fiktive verdener og deres (re)konstruering. Den indre fortellingen er samtidig fragmentert og perspektivert på ulike måter, og her operasjonaliseres også det tidligere nevnte begrepet «strand» av Wolterstorff,

tvetydigheter hvor jeget snakker til en ukjent deg, som trolig er hennes barn. Hvem av dem som er Ida, og hvem Ida faktisk er, er uklart.

som sier noe om hvordan vi prøver å utvinne en helhet fra brøkdeler som lyriske dikt bringer fram i lyset. For å rekonstruere diktenes fiktive verden er det viktig å slå sammen de små utsnittene som vi får se, og registrere deres indre sammenheng og relasjoner.

Sjangerforventninger og -konvensjoner spiller en vesentlig rolle, og dette har også preget mottakelsen av Einans diktning. I anmeldelsene finner vi (med noen ytterst få unntak) en tendens til heller å dykke inn i diktningen hennes framfor å forsøke å tolke den. Einans lyrikk har alltid blitt oppfattet som noe spesielt, som noe utenfor den vanlige, tolkbare rammen. Hun har verken blitt identifisert med noen grupper eller skoler, eller blitt lest historisk eller i dialog med eldre litterære trender. Men hvilke andre aspekter blir påvirket av denne utenfor-eksistensen hennes? Hva er det som gjør henne utenforstående? Det som kanskje er spesielt ved lesningen av Einans dikt, er at vi lesere kan ha andre forventninger til lyriske tekster enn det vi møter i hennes diktsamlinger. Dette er selvfølgelig individuelt, men sitatene fra både Gert Nygårdshaug, Gro Dahle, Poul Borum og andre kritikere eller forfattere som jeg har nevnt tidligere i avhandlingen, peker mot at de finner Einans diktning besnærende og drømmeaktig, men ugjennomtrengelig og kanskje som noe som ikke gjør krav på å bli tolket. Ivar Teigum oppsummerer dette i sin anmeldelse av *De syv nattstegene*: «Men spranga mellom bilete, liner og vers gjev opningar til ei verd der intellektet og analysen er utilstrekkelege reiskapar.»⁵³¹ Min intensjon er ikke å si at en slik lesning er feil, men gjennom å sette diktningens fiktive landskap under lupen vil jeg både se på hvorfor diktene er så bisarre og ugjennomtrengelige, og hvilken fortelling som ligger under dette «poetiske sløret». Med Teigums lesning avskriver vi den fiktive verdenens mening med en gang vi leser diktene, og tyr kun til den retoriske eller rituelle siden av dem, og dette synes jeg trenger en nyansering.

I Einans dikt kjenner vi igjen mange følelser som snakker til våre sanser, det er sorg etter våre avdøde, det er også begeistring og lengsel, og det er mange forsøk på selvinnsikt og selvforståelse. Her kan jeg igjen sitere fra Teigum, som fortsetter: «Sansar og kjensler må sleppast til, samhug og nyfikne.»⁵³² Samtidig er det nettopp innlevelsen som er vår vei inn i diktet. Nå vet vi at det er opprettelsen av den estetiske illusjonen som hjelper oss med å leve oss inn i det. Og dessuten vet vi at dette gjør vi gjennom å projisere en fiktiv situasjon i en fiktiv verden. Men

⁵³¹ Ivar Teigum, «Av same stoff som draumar...» *Vårt land*, 9.11. 1992, 19.

⁵³² Ibid.

her er tilgangen til den fiktive virkeligheten vanskeliggjort på grunn av at alt er kledd i et bisart språk og utspilles i bisarre omgivelser hvor man utfører bisarre aktiviteter. Diktene er ikke intime bekjennelser om en aldrende kvinnes gleder og sorger.⁵³³ De omhandler ikke engang en vanlig menneskelig eksistens. Det at forventningene våre kan være brutt, forklarer noe av underliggjørings-effekten i diktene. Det som foregår og forekommer i diktene, har intet (eller bare et lite) motbilde i verden slik vi kjenner den. Og denne underliggjørelsen og fremmedheten i diktene bygger en mur eller vegg som atskiller oss fra teksten.

Bekjennelser fra en annen form for eksistens er i utgangspunktet skumle og innebærer mistanke – og hva om slike bekjennelser og beskrivelser i tillegg er i form av dikt? Lisa Zunshine påpeker at «violations of ontological expectations seem to be ripe with narrative possibilities».⁵³⁴ Hun sikter her til narrative tekster, men vi kan også oppfatte brudd på ontologiske forventninger forbundet med lyrikk på samme måte, særlig når selve lyrikken kan være narrativ. Disse bruddene er kilden til ukjente dimensjoner i diktene – som i dette tilfellet også peker mot narrative muligheter – kreering av det fantastiske, fiktive universet. Jan Alber utvider denne tanken og spør seg hvilke konsekvenser slike unaturlige (ofte overnaturlige) narrativer har for leseren.⁵³⁵ Han svarer at det særlig er de ontologiske spørsmålene de stiller – og også Einans dikt presenterer oss for slike ontologiske tankekors. Det er en annen type ontologi, en annen form for eksistens som ligger bak diktenes gjennomslagskraft. Her finner vi kanskje den nye kvantefysikken – selv om den bare kan være kilden til en kort, umiddelbar undring, slik Nygårdshaug antyder.⁵³⁶

Basert på alle de teoretiske utgreiingene av mulige og fiktive verdener og den særskilte sjangerposisjoneringen til Einan vil jeg definere og etablere en kvartett av spesifikke fiksjonskonstituerende elementer som preger en fiktiv verdensbygging, og som kan hjelpe oss med rekonstruksjonen av den. Her baserer

⁵³³ Selv om dette temaet også dukker opp, særlig i de siste to diktsamlingene.

⁵³⁴ Sitert i Jan Alber, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016), 22.

⁵³⁵ Ibid., se introduksjonskapitlet.

⁵³⁶ Nygårdshaugs egen forståelse av Einans forfatterskap må ses i forbindelse med hans uttalte søken etter sannheten og virkeligheten gjennom «den nye kvantefysikken» – og hans forsøk på å se under nåtidens tillærte kunnskapsoverflate. Samtidig antyder han at denne originale uttrykksformen bare er forgjengelig og bare har så sterk gjennomslagskraft akkurat i dette øyeblikket. Nygårdshaug, «Bringebærsol over regnskogens tamburin.»

jeg meg særlig på Ruth Ronans, Marie-Laure Ryans og Lubomír Doležels forskning.⁵³⁷ Deres mer narrativt orienterte teorier om ulike dimensjoner av fiktive verdener er også anvendbare på Einans diktning takket være den ovennevnte sjangerblandingen i diktene. De fire kjennetegnende elementene er: fiktive (narrative) modaliteter, fiktiv tid, fiktivt sted og fiktive entiteter. Identifiseringen av disse aspektene kan hjelpe oss med å finne faste holdepunkter i Einans forfatterskap og slik gjøre det mulig å spore ulike meningskjeder og mønstre i diktene. Disse elementene fungerer som et skjelett som holder diktenes fiktive handlinger levende og sammen skaper denne følelsen av en lang, avbrutt roman i diktform. De går på tvers av alle diktene og kan ikke helt separeres fra hverandre. Derfor vil jeg først presentere dem som modellkategorier, men deretter vil jeg argumentere for at den mest gjennomførbare måten å foreta analyser på er å fokusere på enkelte motiviske kretser og relasjoner.

Siden de fiktive verdenene er semantiske konstruksjoner, kan alle verdenskonstruerende elementer finnes i språket – og her er den rike bruken av sammensatte substantiver et nøkkelaspekt. Samme eller lignende sammensatte substantiver forekommer i hele forfatterskapet og bygger et nettverk av referanser, erindringer og repetisjoner. Dette nettverket skaper et virtuelt fellesskap og landskap gjennom korte glimt – nedfelt i diktene – og styrer et annet aspekt av det fiktive universet i hvert dikt. I tillegg til disse merkelige sammensettingene kjennetegnes diktene av repetitive aktiviteter som ikke finner et motbilde i vår virkelighet og snarest kan sammenlignes med kultiske prosesjoner.⁵³⁸ Gjentatte navn og handlinger skaper røde tråder i forfatterskapet på det tematiske planet, og samtidig kan man gjennom dem påvise hvordan de fiksjonskonstruerende elementene virker.

Einans motiver viser også tilknytning til de vesentligste spørsmålene i verdens myter og religioner. Man kan alltid forsøke å forankre hennes diktning i våre kulturelle referanser – og her finnes det veldig mange oppsiktsvekkende likheter. Ut fra det jeg fant i hennes private boksamling – og delvis også det hun selv sa i mediene – kan vi identifisere mange kilder til hennes fantastiske diktverden. Einan var interessert i psykoanalyse og ulike religiøse praksiser – hun

⁵³⁷ Se kap. 1.2. Disse elementene er ikke alltid presentert separat i tekstene (f.eks. slås tid og rom ofte sammen), så denne inndelingen er min egen konstruksjon basert på et teoretisk grunnlag og mitt materiale.

⁵³⁸ Se Armstrong, «The Sacrifices of Ellen Einan,» og «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,».

leste om Rosenkors-ordenen, bahai, gnostisisme, transpersonell psykologi og nær-døden-opplevelser.⁵³⁹ Etter hvert skaffet hun seg trolig litt kunnskap om surrealisme. Alle disse retningene kan virke som en klangbunn for hennes poetiske utforskninger, og alle har sikkert satt avtrykk på den automatiske teknikken hun gjorde bruk av. Men å spore opp enkelte linjer, spesifikke tråder og henvisninger virker som et altfor omfattende prosjekt, som i tillegg ville skyve til side den undervurderte fiktive dimensjonen i diktene. Derfor har jeg satt meg som mål å se på de narrative og fiksjonaliserende strukturene i Einans forfatterskap istedenfor å prøve å komme til bunns i enkelte bilder og metaforer og deres mulige kulturelle og religiøse opphav. Ellen Einan har skapt sitt eget univers, det kan ingen være i tvil om. Hun var ikke så uskolert som man hevder – hun var snarere en grenseløs eklektiker som lot seg påvirke av alle de nevnte kildene og vevde sin egen verden med sin egen myte og religion med diktene sine. Derimot mener jeg det er en spennende måte å utføre analysen min på å påvise noen av generelle, overordnede myteskapende tendensene som preger hennes forfatterskap, og som kan anses som konstituerende elementer for etableringen av den fiktive verdenen.

Med fokus på disse motiviske kretsene prøver jeg å rekonstruere diktens ensyklopedi, eller snarere forfatterskapets ensyklopedi, slik som dette begrepet brukes innenfor mulige-verdener-semantikken – som en slags tekstintern ensyklopedi som leseren erverver seg i løpet av leseprosessen. Ifølge Doležel er det en tekstintern kunnskapsressurs vi bruker for å fylle tekstens tomrom. Červenka har gått enda et skritt videre og definert tekstens kunnskapsressurs som en samling av poetiske former som rytme og komposisjon med tematikk, metaforikk, struktur og stemmer.⁵⁴⁰ Samtidig peker han på at den fiktive verdenen ikke er utformet gjennom verkets poetiske egenskaper (eller mer presist – den poetiske formen deltar ikke i konstitueringen av fiktive entiteter), men den tar del i utformingen av verkets betydningskompleks.⁵⁴¹ Siden mitt fokus ligger i det lyriske jeget og dets fiktive verden, er min måte å rekonstruere den fiktive verdenen på basert på en kartlegging av Einans motivbruk. Jeg kommer til å presentere flere «oppslagsord» eller tematiske helheter som er overordnet de fire

⁵³⁹ Einan forteller dette i flere intervjuer hvor hun nevner bl.a. Stanislav Grof og Jes Bertelsen. Se f.eks. Einan, «Underbevissthetens folk – frå Lofoten,» 16. I bokhylla hennes kan man finne tidsskiftet *Den ny verdens impuls. Tidsskrift for åndvidenskap* og hefter og forelesninger om Rosenkors-ordenen og Bahá'í.

⁵⁴⁰ Se kap. 1.4.6.3 Det lyriske subjektet og dets verden.

⁵⁴¹ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 742.

fiksjonskjennetegnene som jeg presenterte ovenfor.⁵⁴² Oppslagsord som en enhver ensyklopedi inneholder, påpeker dens innholdsmessige inndeling, og dette skal også gjenspeiles i analysekapitlets struktur. En slik fordeling understreker også den tematisk-kritiske tilnærmingen som jeg skisserte i teoridelen. Mitt hovedmål er å avdekke helhetsrelasjoner i diktene fiktive verden (fortellingens tekstur) i første steg, og se på elementenes betydning for den fiktive verdens struktur og det lyriske jegets stilling i neste steg. I tillegg vil jeg se på ulike faser av diktene skapelsesprosess og utviklingen av enkelte motiver innenfor ett dikt og dets bearbeidelser.

Til sist vil jeg bare varsle leseren om en gjennomgående diskrepans i analysene mine. Mellom den førstnevnte fenomenologiske og materiellnære metoden (genetisk kritikk) og den overordnede tolkningsstrategien jeg bruker (rekonstruksjon av diktene fiktive verden gjennom motiviske analyser) kan det oppstå friksjoner på flere plan. Mens den førstnevnte gir forrang til forfatterens rolle i skrivingen og skapelsesprosessen, setter den sistnevnte leseren i fokus og ser på leserens mottakelse av teksten. Der den første ser på prosessen, ser den siste på resultatet. Dette er en utfordring jeg er fullt bevisst på selv om den kan forvirre leseren. Dette kommer stadig til å skape en indre spenning i analysene, en gjennomgående spaltning av prosjektet, men det er samtidig et interessant moment når to nærmest motstridende tankeganger gjennomtrenger hverandre. Potensielle kollisjoner kan være kilder til ny kunnskap. Tvetydigheter og spenninger har bestandig preget hele mitt teoretiske utgangspunkt – kollisjonen mellom retorikk og narrativitet, mellom indre og ytre subjekt. Mitt mål er å balansere disse to ytterposisjonene ved å dempe ned forfatterens rolle og leserens resepsjon ved å fokusere på manifestasjonen av det lyriske subjektet (jeget). Det finnes steder hvor også Einans personlighet skinner gjennom i teksten, og som vi får oppdage takket være vår kjennskap til fortekstene. Men slike punkter må ikke hindre oss i å leve oss inn i det fiktive fundamentet. Når det fiktive må motsette eller underordne seg det materielle, skapes også nye muligheter for den fiktive verdenen. Denne tvetydigheten vil også gjenspeiles i ulike typer diktanalyser, slik jeg kommer til å vise videre i teksten, hvor nærlesninger med vekt på forholdet mellom ulike

⁵⁴² Jeg har iallfall ikke satt meg som mål å lage en ordliste «til forståelse av diktene», som Odd Abrahamsen gjorde i etterordet til *Den gode engsøster*. Lignende «registrering» av Einans lyriske språk og en oversettelse av det til vårt dagligdagse språk er ikke mitt mål. Jeg vil tvert imot lese diktene som en historie og en verden for seg selv, uten å trekke inn deres symbolske og allegoriske verdi.

diktversjoner (men også noen få uten manuskripter), og mer generelle motivanalyser som holder seg til det fiktive planet, avløser hverandre.

Enhver lesning av Einans dikt vil føre til tap av noen antydninger og motiver – dette er også noe som Armstrong allerede har påvist i sin artikkel fra 1996 – og det kan lett hende at den fiksjonsbaserte lesningen som setter søkelys på verdenskonstruerende elementene, vil føre til tap av den eksepsjonelle lyriske opplevelsen, men samtidig kan den vise en ny dimensjon av Einans diktning, som kanskje disponerer over mer struktur og sammenkobling enn man har trodd.

3.3 Fanget og overvåket – diktverdenens modale restriksjoner

Først av alt vil jeg se på det ovennevnte fenomenet kalt «fiktive» eller «narrative modaliteter». Det er et begrep som jeg henter fra Lubomir Doležal *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, og som jeg har presentert i korthet i den teoretiske delen. Einans lyrikk handler ikke bare om å sette ord på det usigelige, som Martínez-Bonati påpekte, men den representerer også et sammenvevd system. Vi gjenkjenner denne særlig gjennom de spesifikke språklige kjennetegnene (som paradokser og motsetninger, sammensatte ord og genitivuttrykk), men også gjennom nærmest mystiske relasjoner alt inngår i. Alt i diktene er rett og slett relasjonelt, og dette vises veldig klart på det fiktive planet. Einans lyriske verden har ulike tekstinterne fakta og begrensninger. Å se sammenhenger mellom dem kan være veldig krevende ved vårt første møte med teksten – og også ved de neste møtene aner vi noen likheter og hint, men selve dypstrukturen er vanskelig å fange. Derfor skal jeg kartlegge disse punktene og hintene systematisk og se på hvordan en fiktiv verden konstrueres gjennom de modale restriksjonene. Ved betraktningen av Einans diktning er det nettopp en annen, ukjent logikk og (ikke)normativitet som virker slående og utgjør en forskjell. Uten å forstå at det Einanske univers fungerer på en annerledes måte, og uten å gjennomskue i det minste noen av reglene i den makrostrukturen som dette kosmoset skaper, blir vår rolle som deltakere i dette lyriske universet ufullstendig.

En av grunnene til at vi føler oss fortvilte i møte med diktene, er at vi ikke helt forstår hva som foregår, hvilke etiske eller eksistensielle implikasjoner enkelte hendelser innebærer, og hvilke reaksjoner de utløser. Det er uklart hva som blir betraktet som syndig atferd, og hvordan den kan bli straffet. Hva er straff, og hva er straffbart? Grensen mellom det gode og det onde er betraktelig forskjøvet. Hva

som er logiske konsekvenser av ulike aktiviteter, kan virke forvirrende, og for å være ærlig – er disse konsekvensene logiske i det hele tatt? Eller kanskje kan spørsmålet lyde annerledes – er det som er oppfattet som ulogisk for oss, logisk innenfor den verdenen som diktene skaper? Finnes det en separat logikk i dette diktuniverset? Det å dechiffere hva som er mulig, umulig, nødvendig, lovlig, ulovlig, obligatorisk, verdifullt, forglemmelig, likegyldig, kjent, ukjent og troverdig i diktenes fiktive verden, er den beste måten å fatte diktenes vanskelig tolkbare mening på. Slik lager man en *kodeks* som påvirker verdenens helhet. Dette inventaret av muligheter og egenskaper som ulike entiteter har eller mangler, et visst nivå de kan tilegne seg, avgrensar betingelsene for eksistensen i denne verdenen.

Doležel skiller mellom to makrooperasjoner som etter hans mening avgjør hvordan en fiktiv verden er organisert: det er utvelgelse («selection») og formativ operasjon. Utvelgelsen avgjør hvilke kategorier som blir med på å konstruere den ene fiktive verdenen.⁵⁴³ Sagt med andre ord bestemmer den over hvilke elementer vi kommer til å oppleve den fiktive verdenen gjennom – hvor mange som vil bo i denne verdenen, hva slags verden det vil bli og så videre. Med henblikk på valgene som har formet Einans fiktive verden, kan vi tydelig si at et typisk tegn er en lyrikkspesifikk framheving av det lyriske jeg – eller det talende subjektet, som ikke er nærmere definert eller konkretisert. Det har samtidig en dobbeltfunksjon som jeg har påvist før – det inntar en spesifikk rolle i hvert dikt, og samtidig forholder det seg til den rollen det overordnede narrative skaper. Det talende lyriske jeget er et typisk sjangerspesifikt trekk som har stor påvirkning på formingen av den lyriske verdenen. Červenka sier eksplisitt at det lyriske jeget er vår eneste kanal til diktets fiktive verden. Jeget plukker ut hva det vil formidle gjennom sitt syn og sine ord, og synliggjør slik diktets verden for oss lesere. Vi kan rett og slett si at det lyriske jeget er den viktigste verdensformende operasjonen som opererer bestandig; i hvert eneste dikt er vi tvunget til å se på verdenen slik som jeget gjør. Det lyriske jeget bestemmer over hvilke steder og momenter som blir belyst for leseren, og kan betraktes som den aller viktigste formingsfaktoren.

Den andre makrooperasjonen som har stor påvirkningskraft på hvordan den ferdige verdenen blir, er en såkalt formativ operasjon – eller vi kan også snakke om formativitet eller dannelsesevne. Den former narrative verdener på en slik måte at de klarer å generere historier. Her plasserer vi modaliteter som de mest

⁵⁴³ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 113.

påvirkningsfulle faktorene. Deres oppgave er å begrense, avgrense og modellere entitetenes oppførsel, gjerning og forfatning. Doležel kaller modaliteter for «rudimentary and inescapable constraints, which each person acting in the world faces».⁵⁴⁴ De virker både normerende og restriktivt og får stor tyngdekraft i forbindelse med Einans diktning. Dette skjer særlig på grunn av to ting: 1) De vanskelige og uoversiktlige forholdene mellom enkelte entiteter i diktene strider ofte mot vår oppfatning av orden og eksistens, og disse forholdene gjentas og multipliseres – men de har en gjenkjennbar karakter som antyder at det finnes en viss regelmessighet i dem. 2) Diktene problematiserer ofte spørsmål knyttet til ulike modale kategorier selv om disse ofte ikke er uttrykt gjennom semantikk, men virker mest på det ideologiske planet, i diktenes logikk. Måten diktene er formulert på, minner ofte om en hemmelig orden og forbrytelser mot den. Den er en mytisk orden, som skiller seg fra våre regler, men den er ukjent for en ikke-innviet – la oss si for andre enn tekstinterne entiteter. Denne ordenen er også grunnen til at vi undrer oss så mye over diktene og står utenfor dem.

Doležel deler modalitetene videre i flere subgrupper hvorav hver gruppe betegner en spesiell type eksistensielle markører.⁵⁴⁵ Ifølge ham finnes det flere modale systemer med kraft til å begrense eller forhindre forskjellige fiktive strukturer. Alle justerer og transformerer den eksisterende fiktive verdenen på sin egen måte, men det er vanligvis kun ett av dem som setter kraftigst spor og hvis påvirkning blokkerer for de andre modale omstendighetene.⁵⁴⁶ Vi kan skjelve mellom disse kategoriene: aletisk, deontisk, aksiologisk og epistemisk modalitet. Alle stiler har en modalitet som er signifikant. Heller ikke hos Einan er alle kategoriene like viktige, men det finnes flere synspunkter som vi kan tenke litt ekstra på. Som i de fleste fantastiske historiene er det særlig den aletiske kodeksen som former og begrenser verdenen, men en påpekning av hver av de modale restriksjonene kan fungere produktivt ved vår lesning. Å identifisere ulike modale kodekser i Einans lyrikk er mulig fordi hennes diktning er såpass tematisk preget og sammenbundet. Samtidig er det tematiske registeret i diktene ikke realistisk og bærer preg av en fantasiverden som gjør avvik fra våre kodekser mer synlige.

⁵⁴⁴ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 113.

⁵⁴⁵ Her finner Doležel støtte særlig hos andre filosofer og litteraturvitere som forsket på fiksjonens avgrensninger og funksjonalitet, nemlig hos G.H. von Wright, Vladimir Propp og A.J. Greimas. Von Wright delte modalitetene i to typer: De som er deontiske er fastslått av mennesket, hvor forbrytelser er mulige, mens de logiske er dannet av naturen. Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 114.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, 115. Modaliteten er også omtalt som M-operator.

Med «aletiske restriksjoner» menes kategorier som mulighet, umulighet og nødvendighet.⁵⁴⁷ De aletiske modalitetene fastsetter de mest grunnleggende betingelsene for kausale, temporale og romlige parametre, samt karakterenes handlingsevne («action-capacity»). De avgrensner og kontrollerer verdenen som en helhet og sier noe om sannhetsverdi og possibilitet innenfor dette universet. Sammen lager de en «kodeks» som sammenfatter alle begrensningene. Her kommer vi til fysisk mulige og umulige verdener. I samsvar med vår virkelighet kan vi betegne de fleste fiktive verdenene som «naturlig mulige». De imiterer naturens fysiske betingelser i sine narrativ. Verdener som bryter med naturlovene, er overnaturlige verdener. Det som er umulig i vår aktuelle verden, blir mulig i disse verdenene. De kan inneholde fysisk umulige entiteter, personer med egenskaper som er utilgjengelige i vår aktuelle verden, og personifiserte gjenstander eller dyr og planter. Men det som er viktigst, og som tross alt gjør disse verdenene til mulige imaginære konstruksjoner, er det indre innholdet. Skikkelsene fra disse verdenene er motstykker til levende mennesker som omgir oss, selv om de disponerer over noen umulige og ikke-eksisterende egenskaper. Så lenge vi altså klarer å påstå at verdener fungerer på et logisk grunnlag, er de mulige, selv om de kan være overnaturlige, fordi sjelslivet til skikkelsene uansett ligner på vårt eget sjelsliv.

Den aletiske modaliteten preger Einans fiktive verden mest av alt, men den setter denne verdenen også på grensen til det mulig tenkelige. Det er ikke bare reglene, men det er også selve logikken som virker annerledes. Hvis enkelte restriksjoner skiller seg betraktelig fra vår verdensopplevelse, kan vi snakke om en annen logikk som står bak handlingene og former dem. Dette er noe som i Doležels oppfatning fører til den enkelte fiktive verdens kollaps – på bekostning av noen andre litterære eller stilistiske formål.⁵⁴⁸ Etter hans mening betyr et brudd på logikken et brudd på verdensetableringen. Men dette er ikke det eneste mulige synspunktet. Som Jan Alber viser, finnes det fiktive *umulige* verdener som motsier våre logiske prinsipper. I diskusjonen om ulike tidsstrukturer i litteratur påpeker Mark Currie at «the impossible object, and even the impossible world, is of course the very possibility of fiction».⁵⁴⁹ Dette tar Alber som utgangspunkt og føyer til at:

⁵⁴⁷ Aletiske modaliteter – «alethic» på engelsk, del av modalsemantikken og logikken.

⁵⁴⁸ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 165.

⁵⁴⁹ Mark Currie, *About Time: Narrative Fiction and the Philosophy of Time*, The frontiers of theory (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), 85.

«Indeed many fictional narratives confront us with bizarre worlds that are governed by principles that clearly transcend the parameters of the real world.»⁵⁵⁰ Alber kaller slike verdener unaturlige («unnatural»), noe som betyr at de kan være umulige på ulike plan – fysisk, logisk eller menneskelig. Og akkurat her er det at den eventyraktige verdenen som Einan har skapt, viser seg unaturlig (og særlig overnaturlig) sammenlignet med vår faktiske verden og dens «naturlige», kognitive rammer.

Alber bemerker også at litteraturvitenskapen ikke bare har ignorert utviklingen og virkningen av slike narrativer, men at den heller ikke har stilt seg spørsmålet om leserens forståelse av dem. Mulige-verdener-teoretikere står litt på siden av denne forskningen – men ulike meninger om det umulige og unaturlige nevnes. Ruth Ronen anser logisk inkonsekvente påstander i fiksjon som ikke så farlige fordi de ikke hindrer muligheten for den videre virkningen av fiktive verdener, og omtaler dem som «creative powers».⁵⁵¹ Også Doležel stiller seg mindre kritisk og mer mottakelig for ulogiske verdener i den andre delen av *Heterocosmica*-prosjektet, som ble utgitt 16 år senere.⁵⁵² Her blir han mye mer tilbøyelig til å betrakte visse ulogiske litterære strukturer som fiktive verdener, selv om deres indre splittelse er en tydelig hindring i vår oppfatning av dem og gjør aktualiseringen av noen fiktive prinsipper umulig og mislykket. Derimot kan denne fiksjonskollapsen føre til spennende estetiske gevinster. Ved et annet analyseeksempel snakker han til og med om «negativ fiksjon» som output av denne kollisjonen mellom de logiske reglene for fiktiv eksistens og deres overtredelse.⁵⁵³ Denne negasjonen er faktisk grunnlaget for konstruering av en ny fiktiv verden – i dette tilfelle en postmodernistisk verden med en veldig ustabil tekstur. Slike verdener er ikke mulig å rekonstruere verken i sin helhet eller i sine nyanser og strukturer. Vi kan rett og slett ikke «fiksure» dem, men vi kan formulere noen fundamentale påstander om dem og identifisere og definere deres typiske trekk. Einans diktning bærer i seg noen postmodernistiske trekk som kan sammenlignes med Doležels konklusjoner – diktenes entiteter preges av en grenseeksistens som verken døde eller levende, eller begge deler samtidig. Andre typiske trekk er metamorfoser av former og entiteter i diktene, overganger og transformasjoner på

⁵⁵⁰ Alber, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*, 3.

⁵⁵¹ Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 55, 57.

⁵⁵² Her analyserer han fiktive verdener i tsjekkisk postmodernistisk prosa med ulike former og grader umulighet. Doležel, *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*. 18–48

⁵⁵³ *Ibid.*, 95.

ulike nivåer. Ting og skikkelser farges om, jeget inntar ulike roller i løpet av et dikt, og nye entiteter dukker opp i et dikt og erstatter dem som var der før.

Overfor analys materialet mitt er leserens posisjon enda mer problematisk fordi denne teksten i utgangspunktet er mer fragmentarisk enn klassiske narrativer – dette er lyriske dikt med en narrativ linje hvis deler og biter alltid forblir skjulte for oss. Diktens fiktive verden kan vi i alle fall oppfatte som ekstrem i forhold til den øvrige fiksjonsteorien, og dette standpunktet blir forsterket gjennom det faktum at den er lyrisk – og lyriske fiktive verdener er i utgangspunktet fragmentariske og inkoherente. Denne fiksjonelle svakheten er imidlertid diktens stilistiske styrke. For Doležel er fiktive verdener et spørsmål om narrativitet, mens de for Červenka er nettopp et spørsmål om spenning mellom formen og innholdet, mellom det fiktivt mulige og estetisk utfordrende – og slik stiller han ingen krav til logisk mulighet eller umulighet for fiktive verdener i lyrikken. Det logisk umulige kan få utløp i diktens form – i de formelle, estetiske egenskapene hos dikt, men det kan også få fram andre indre splittelser innenfor den sentrale fiktive verdenen i form av små mosaikksteiner som skaper hele mosaikken. I så fall kan vi tolke diktens repetitive, men ikke helt identiske «smånarrativer» som parallelle historier som viser alternative utviklinger av en sentral historie.

Posisjonering av Einans fiktive verden kan også være påvirket av en annen ting. Hennes ekstatiske skriving kan betraktes som en form for transe, og om vi kobler diktene til denne transestilstanden, er også diktens verden et uttrykk for en «mellomverden», en mellomtilstand eller overgangsverden mellom det fysiske mulige og det overnaturlige. Som Doležel påpeker, er denne mellomsonen den mest fruktbare sfæren for fiksjonsforskning.⁵⁵⁴ Diktene balanserer mellom det kjente og det fullstendig ugjenkjennelige, men faller alltid inn i den fjerne, overnaturlige og fantastiske sonen til slutt. Denne balanseringen mellom to soner kan også være grunnen til mange innholdsmessige diskrepanser. På mange måter kan vi definere Einans lyrikk som selvmotstridende – med mange paradoksale uttrykk og selvmotsigelser på både ordnivå og setningsnivå.⁵⁵⁵ Disse er forsiktig innvevd i diktens helhet, og de blir også problematisert i de enkelte motivanalysene.

⁵⁵⁴ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 117.

⁵⁵⁵ Poesien som «language of paradox» er ikke noe nytt, men jeg vil si at Einans bruk av selvmotsigelser også avviker fra det poetiske språket generelt. Se også Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (London: Dobson, 1960).

Grunnen til at handlingene og beskrivelsene i diktene virker lite rasjonelle, kan også bli det lyriske jegets subjektive misforståelse av virkeligheten – dets egen forvirringstilstand og svik eller utvidelse av kompetansene. Subjekter (særlig menneskelige subjekter eller besjeler) disponerer over ulike fysiske, instrumentelle og mentale kapasiteter og er begavet på ulike måter. Doležel kaller dette repertoaret for «alethic endowment», og med det mener han den subjektive reguleringen av aletiske modaliteter når disse blir «hypernormale».⁵⁵⁶ Spenningen mellom denne subjektive begavelsen og den overordnede makroordenen er etter hans mening kilden til ulike aletiske historier. Han etablerer også kategorien «alethic alien», den aletisk fremmede, hvis begavelse i stor grad skiller seg fra andre i vedkommendes omgivelser. Det er en person som ikke følger den generelle ordenen som er gyldig i en gitt fiktiv verden, og som har kompetanser som enten overskrider eller mangler de aletiske parametre som dominerer i denne verdenen. Slik kan vi karakterisere det lyriske jeget som en entitet som ikke klarer å fatte alt som skjer, og dikter opp sine egne slutninger som kan ha klangbunn i det utspørrende språket. Dette er imidlertid bare en av tolkningsmulighetene, som kanskje kan virke mer relevant i noen dikt enn i andre.

Teorien om aletiske avvik og restriksjoner finner en overraskende mangetydig gjenklang i diktenes fiktive verden. For eksempel er det i denne verdenen mulig å fly, å bli liten som et egg, det er lov å drepe, det er ikke nødvendig å unngjelde for det, og det er mulig å bli besøkt av sine avdøde slektninger på nesten daglig basis. Til sammen er det mange avvikende aletiske modaliteter som bestemmer hvordan livet innenfor diktenes ramme blir. Noen mennesker blir født, mens andre muligens stammer fra en avhogget granskog – som i det ikoniske diktet «Hugget gren» (1982, 31). For mange fortolkere er dette diktet, som innleder den første offentlige utgitte diktsamlingen, *Den gode engsøster*, helt grunnleggende og etablerer Einans bildespråk.⁵⁵⁷ Det påvises at denne metaforikken av ufullstendighet er tegn på jegets egen ensomhetsfølelse, hennes søken etter kontakt og fellesskap.⁵⁵⁸ «Hugget gren» er ikke bare en tittel på et dikt, men det er en

⁵⁵⁶ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 118.

⁵⁵⁷ Vold, *Poetisk praksis 1975–1990*, 158–159. Armstrong, «The Sacrifices of Ellen Einan,» 216. Sitasjonen fra «Jeg er en hugget gren» er faktisk også i tittelen til Armstrongs andre artikkel.

⁵⁵⁸ «Armstrong trekker inn franske Georges Bataille og forklarer dette symbolet som et ufullstendig selv som får sin hetsfølelse ved kommunikasjon og fysisk kontakt med de andre. For ham er *den huggede grenen* den viktigste forutsetningen for videre tolkning, den symboliserer det viktigste – en måte hvordan

«totemframstilling» og et «totemdikt». Det Einanske jeget har helt siden begynnelsen blitt sammenlignet med en hugget gren, og et bilde av det avskårede lyriske subjektet er nærmest forutbestemt ut fra dette diktet og påvirker videre tolkninger av diktenes fiktive verden.

«Hugget gren» er et ofte brukt uttrykk i Einans forfatterskap og sånn sett kan det virke helt kanonisk, men arkivgranskingen viser at diktet opprinnelig ikke var ment å stå som nr. 1 i diktsamlingen og først ble plassert på side 66. I manuset til Einan står det upubliserte diktet «Jeg er overalt med morshagens lette hind» som nr. 1 og er etterfulgt av «Unnfangelsen», som også følger etter «Hugget gren» i diktsamlingen (og som kronologisk sett kunne også blitt et fint innledningsdikt). «Hugget gren» var et smart valg med tanke på diktets problematisering av jegets opprinnelse «av løs kanne granskogsvin»,⁵⁵⁹ men hvem vet om den sterke posisjonen til dette bildet ville holdt om diktet hadde vært plassert på side 66, som opprinnelig planlagt. Her kan vi se at den fiktive verdenens strukturering og hierarki ble påvirket av ytre forhold som diktsamlingens struktur.

Dette diktet påkaller også mer oppmerksomhet mot jeget som det grunnleggende elementet i hele forfatterskapet og de, om enn ustilte og ubesvarte, men likevel åpenbare spørsmålene om hennes selvidentifisering og eksistensbegrensing. «Jeg er en hugget gren. / Vår mor trakk meg bort fra / ørnens ville flukt», sier jeget om seg selv. Dette er et mytisk og mystisk jeg, skapt av naturen selv, «av korn og bløderslekt». Jeget virker som beslektet med alt, sov «i nattbarnet», har «hagens øye». Jeget er her presentert som allestedsværende og altberørende, men samtidig har det mistet sine røtter og tilhørighet. Jegets identitet er atskilt fra sine forfedre, spredt og omflakkende. Jeget er mangefasettert, kan representere ulike skikkelser i ulike dikt, men kan samtidig være alt sammen i ett dikt – og det er nettopp dette som skaper det forenende elementet til tolkningen; nettopp derfor er det ikke så vanskelig å påstå at alle jeg er bare det ene og samme jeget. Samtidig er jeget hugget – mangelfullt, avskåret og ufullstendig – og kanskje også fremmedgjort og ensomt. Kanskje baserer diktets kraft seg på at det setter ord på så mye på så liten plass.

dikterjeget forholder seg til omgivelsene. Denne kommunikasjonen er bygget på en sårbar åpning mot de fremmede.» Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk,» 16, fn. 39.

⁵⁵⁹ I en av manusene er «Jeg er en hugget gren» endret til «Jeg er av hugget gren», men den versjonen ble ikke brukt til slutt.

Det er også spennende å se at det valgte diktet dreier seg om opprinnelse og tilhørighet, mens det foreslåtte diktet på plass nr. 1, «Jeg er overalt med morshagens lette hind»⁵⁶⁰ [bilde 10], snarere problematiserer døden og, muligens, ofringen. I dette diktet, som faktisk virker litt monotont og naivt, går jeget med hinden sin og forteller litt om sine forhold til dørselgerfolket (som jeget også er en av). Hun bærer den til og med i «sørgebærepose» for at de til slutt kan gå til døden: «Da går jeg til døden med henne. / Kom, min hind.» Den sørgmodige stemningen som preger diktet, har ikke samme gjennomslagskraft som «Hugget gren», men den illustrerer fint i hvilke gråsoner av eksistensen jeget og hennes kompanjonger beveger seg. Fra det genetisk-kritiske synspunktet ser vi her to motstridende tankeganger i redaksjonelt arbeid med diktene: Mens tittelen på diktsamlingen ble endret fra *Angerens blomster* (foreslått av forlaget) til *Den gode engsøster* (trolig foretrukket av forfatteren) – altså endret fra det dystre og tunge til det trøstende og myke, går valget av det innledende diktet motsatt vei – istedenfor det dystre og dødsframkallende «Jeg er overalt med morshagens lette hind» prioriterer forlaget et dikt som kanskje ikke er oppmuntrende, men som på en måte viser til fellesskap og omsorg.⁵⁶¹ Det vi med sikkerhet kan påstå, er at med dette valget har forlaget kanonisert jegets opphav og posisjon i forfatterskapet.

Med tanke på verdenens logiske tankekors og kategorier av mulighet og umulighet er jegets påstand om at hun er «en hugget gren» som ble trukket fra «ørnens ville flukt» av sin mor, en kilde til usikkerhet om jegets opprinnelse og menneskelighet. Samtidig påstår diktet ikke noe absolutt om jegets forhistorie. I diktenes verden er det mulig å bli født (og det på mange ulike måter), men det er også mulig å komme til live på andre måter – kanskje nettopp gjennom å bli hugget av, eller gjennom å bli separert fra en større materie. Det lyriske jeget nevner ofte sin rolle som fødende mor («Jeg vil føde alene», i «Jeg vil bo i stenhuis og lyse», 305) – dette er også en av de motiviske kretsene som jeg kommer tilbake til. Men enda mer enn om fødselen snakker jeget om døden – enten om de andres død, eller sin egen. Spørsmål om jegets egen død blir mer og mer påtrengende i det senere

⁵⁶⁰ Ellen Einan, «Jeg er overalt med morshagens lette hind / Unnfangelsen [transkripsjon av to dikt med kommentar fra forlaget],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.

⁵⁶¹ Granskningen av dette motivet bringer fram flere genetiske inkonsekvenser. Her møter vi ulike strategier i arbeidet med Einans dikt. I brevet fra 22. august 1983, hvor Einans neste diktsamling *Muldøstre* ble omtalt, står det: «Rekkefølgen er, så vidt jeg kan se, av liten betydning i en bok som denne.» Så fortsetter han (trolig Knut Solum – eller Tor Kaare Kval) med at «[...] din rekkefølge kan gjerne beholdes, den er så god som noen annen.» Samtidig ser vi at rekkefølgen i den første boka var blitt endret. Se bilde 4 i appendiks.

forfatterskapet. Det lyriske jeget blir eldre sammen med forfatteren. Allerede i 1992 lengter det etter en smertefri død i «Jeg lengter etter små døgn for lett bortgang» (362). Diktet skaper inntrykk av et slags farvel med livet, hvor døden er sammenlignet med lek. Den lekne døden virker som en vennlig gjenforening med jegets nærmeste. Dødens grusomme potensial for tilintetgjørelsen har ikke plass i dette universet.

Framstillingen av liv og død i diktene gjør det fiktive universet svært overnaturlig og stiller andre eksistensielle krav til de levende eller de døde entitetene. Diktene skildrer mang en gang skråblikk på en overgang eller grenseerfaring hvor døden er ufarliggjort. Døden og livet er sammenbundet og glir inn i hverandre, som for eksempel i diktet «Jeg bor i dødens løk» (1982, 38)⁵⁶² fra *Den gode engsøster*:

Der var mor min i sin tid.
Sa fødtes hun om.
Ble danserinne i hagene.
Jeg blir vel også det en gang.
Ennu formes jeg om jeg formes om.
Løshager om meg løfter sine blikk.
Høstens mørke fange møter meg i gangene.
Iskantene tiner sent.
Varm og tung min huggede gren.

Se om jeg føder ennu.
De mange fødsler.
Barn og små løk ut av vår hage.
Engløk ved veiene som gråt.
Ikke møte deres sultne høye rop.
Så var det underlige stunder med fangen.
Hans stille bønn om frihet.
Ensomhet ved hustruvesenet.
Danserens blå skygge.

⁵⁶² I *Den gode engsøster*-utgaven brukes det «enda» istedenfor «ennu» og det er ikke «høstens mørke fange», men «hastens mørke fange», som er den mest inngripende endringen jeg har merket i *Samlede dikt*.

Så gråt vel urofangen.
Den var der ventende.
Sår og skrammer av løklivet.
Atten dager ved syrinbusken.
Elleve dager ved uroen.
Hud av lyst, men dørselgeren forlegen
ved kornet.
Inderlig kjære, sa du.
Hun som løser sine bleke grå vann, får dø.

Fra det fiktive perspektivet kan vi her se at diktet har et tydelig narrativt preg med en kulminerende tidslinje som formidles gjennom flere tidsmessige uttrykk («i sin tid» – «ennu» – «så» – «atten dager» – «elleve dager»), men med en forutsetning rettet mot framtiden – som da kommer etter dødens løk («Jeg blir vel også det en gang»). Tidslinjen når høydepunktet ved «får dø», som virker som en utgang fra løken. Men «får dø» peker begge veier – til både døden og gjenopplivelsen. «Dødens løk» virker da med sin spiralutforming som en tunnel eller et venterom hvor man befinner seg før man fødes igjen, slik jeget bekjenner i «Der var mor min i sin tid. / Så fødtes hun om. Ble danserinnen i hagene.»

Selvfølgelig er det ikke eksplisitt påstått at jeget er dødt, men kanskje nettopp det er saken her – det er uvisst om noe kan være dødt. Døden virker snarest som en mellomtilstand mellom flere liv, et stadium av vår sykliske eksistens. Mens jeget venter, formes hun om. Denne omformingen virker som en oppsummering (eller gjenopplevelse?) av det forbigåtte livet (eller de livene) – minner om fødsler, barn, fanger, danseren og den ensomme hustrutilværelsen. Samtidig virker jegets forrige liv litt distansert – ikke bare fra leserens perspektiv, men fra selve jegets ståsted. Dette vises ikke bare ved at de to siste linjene setter den talende i den lyttendes rolle, men det vises også gjennom den ofte brukte preposisjonen «ved»: «Ensomhet ved hustruvesenet.» «Elleve dager ved uroen.» Det virker som om jegets eksistens ikke kan forenes med hustruen, som om den er bare en del av henne, men samtidig en del av noe annet. Kanskje er denne ved-tilstanden typisk for omforming, kanskje er det snakk om en annen form for eksistens mellom liv og død. Dessuten kan «om»-formingen implisere noe annet – altså at ingenting kan fortsette i samme form, det må gjøres om, og stadig utvikling og forvandling er nødvendig. Bare til slutt får hun dø – for å fødes på nytt og bli en ny danserinne i hagene. Den åpenbare tvetydigheten mellom alle eksistensformene kan også peke

mot at vi ikke befinner oss i en verden hvor livet og døden skilles fra hverandre, men et sted mellom dem – i dødens løkspirale, hvor disse merkelige handlingene foregår.

Det å fødes på nytt – bli reinkarnert – er ikke noe fremmed for Einans egen livstro, men hun uttaler seg tydeligere om dette i ett av de ikke-publiserte diktene.⁵⁶³ På et papirark med syv korte dikt – eller kanskje bare diktfragmenter – finnes diktet «Reinkarnasjon»⁵⁶⁴ [bilde 11]:

Jeg lytter, jeg sover og har min
tomme anger hos meg.

Ser avløserens hud komme meg i møte.

Jeg har møtt ulystshavens lille ert.

Erten fra solhavens mor.

I dette diktet venter jeget på å bli reinkarnert i en ny kropp. Den fiktive situasjonen utfoldes foran oss gjennom jegets mange sanselige opplevelser og følelser. Hun lytter og sover og angreer kanskje på ting hun har eller ikke har gjort i det forrige livet. Samtidig nærmer det seg jegets nye form, dets nye hud og dets nye «jeg». Dette er et ganske artig blikk på begynnelsen på livet og eksistensen etter døden.⁵⁶⁵ Er det dette som skjer etter at man kommer ut av dødens løk? Det evige, mangfoldige og reinkarnerte jeget kan også være en forklaring på jegets mangefasetterte identitet – jeget kan kle på seg en ny identitet ved hver ny fødsel, uten å miste sin essens. I diktet «Jeg går ut av fuglen» (131–32) blir jeget til en fugl: «Avløserens øyne gløder. / Da er jeg en fugl.» Det kan også bli føll, fange og søvnbarn. Jegets vekslende perspektiv er også en måte å leke med livet og ulike synspunkter på – slik kan hun både vise empati og forstå sin omverden.

Ifølge Červenka er leken ett av hovedprinsippene i vårt møte med lyriske tekster – det er vi lesere som møter diktets fiktive verden gjennom leken med den.

⁵⁶³ At reinkarnasjon var et av hennes motiver, har Einan nevnt i bl.a. intervjuet med Vold. Einan, «"Jeg som bare lener blyanten sånn passe mot papiret og la den fly..."» 71.

⁵⁶⁴ Ellen Einan, «Engropene / Du min hud / Jeg lytter etter blodsugeren [transkripsjon av syv dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.

⁵⁶⁵ Vi kan også finne en parallell mellom den lille erten og fosteret i morskroppen. Kanskje er dette øyeblikket når sjelen gjennomtrenger fosteret? Ertens karakterisering som «ulysthavens» kan muligens antyde en ufrivillig unnfangelse, noe som også blir drøftet i kap. 3.10.

Som også Walton påpeker, kan vi aldri komme inn i verkets egen fiktive verden, men vi kan late «som om» vi er der – det er det tettteste berøringspunktet som finnes. I Einans dikt kan vi på en merkelig måte se en gjenspeiling av dette i jegets betraktning av virkeligheten: Hun kler på seg ulike identiteter som masker og prøver ut ulike eksistensmoduser. Kanskje klarer heller ikke hun å tre inn i diktets fiktive verden, kanskje står hun til tider bare utenfor som en observatør. Men her kan «feil» alltid ligge på leserens side – leseren blir i så stor grad forstyrret av den poetiske formen at det lyriske subjektet ikke kommer så klart fram fra diktet og blir overskygget av verkets subjekt. Leken er generelt en viktig del av verdenen – jeget leker, duet leker, også «hastbarn» og dansen leker. Det finnes en murens lek, svarets lek og også en valmuens lek. I diktet «Elsk meg herre» (1987, 251) blir jeget forlatt – eller kanskje født, satt ut av hulen, men «hos føllet» (igjen den merkelige hos-preposisjonen). Vi kan se på jeget som et nytt og helt uerfarent vesen som leter etter «svar og mønster» – en slags livsveiledning. Hvem eller hva er hun? Hun får melk, «første mors brød». Og så snakker den dyrekledte galskapen til jeget: «Men lek føllets lek, sa galskapen, / støyet i sitt bur.» Kanskje ble jeget født blant dyrene og de tar vare på hennes menneskelige eksistens – eller kanskje ble hun født som et føll, og så må hun lære seg føllets lek, tre inn i den nye reinkarneringen sin.

De aletiske restriksjonene setter de tydeligste spor på Einans fiktive verden, som på mange måter er unaturlig og preget av avvikende eksistensbetingelser, men de er ikke alene om å forme den. Den andre typen restriksjoner skapes av deontiske modaliteter. De omhandler normer i den fiktive verdenen – plikt, forbud, tillatelse, rettighet og så videre. Det er nettopp disse som sier noe om forbrytelser og straffbarhet og kan ha ulike verdier for enkelte. Mens de aletiske restriksjonene påvirker verdens ontologiske prinsipper, innrammer de deontiske restriksjonene verdens konvensjoner, kulturer og lover, og samtidig avgjør de hvordan verdenens utseende blir.⁵⁶⁶ De kan virke både på individnivå og verdensnivå og tydeliggjør hva slags hendelser som utspiller seg. Som Doležel påpeker, er det nettopp deontisk markering som genererer narrativer. Den fører til de mest utbredte spenningsforløpene som fall (forbrytelse og straff), prøve (og belønning) og engstelse (indre konflikt mot forpliktelser).⁵⁶⁷ Disse skjemaene gjentas stadig i

⁵⁶⁶ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 120. Disse restriksjonene er hos Doležel kalt «P-norms».

⁵⁶⁷ *Ibid.*, 121.

våre historier, myter og sagn. Den deontiske verdensstrukturen kan også undergå endringer i tråd med historiens utvikling, og den gjenspeiles ofte i heltens kamp for frihet – på alle mulige måter.

Det er viktig å merke seg at den deontiske strukturen ofte er skapt for å kunne bli brutt. Nettopp denne spenningen – regel og overtredelse – danner kjernen i de fleste narrative. Det deontiske har også påvirkning på den indre verdenen til entitetene og deres moralske dilemmaer. Samtidig er den deontiske strukturen mye i forandring, og takket være denne endringen utvikler handlingen seg videre og videre. Et annet eksempel som Doležel nevner, er dannelsesprosess eller selvutvikling og selvrefleksjon, når karakteren innrømmer og aksepterer at også hun må bøye seg under den deontiske kodeksen som en overordnet struktur. Dette fører ofte til fortvilelse og fall.⁵⁶⁸ Og slik som vi snakket om den aletiske fremmede, finnes det også den deontiske fremmede – den som er ulydig mot verdenskodeksen. Når verdenens deontiske kodeks står i motsetning til karakterens ønsker, kan hun miste koblingen til verdenen og følge sine egne prinsipper. Dette kan enten bli fulgt av åpenbaring og fall eller av at karakteren blir utestengt og oppfattet som nærmest gal.

I Einans verden er ulike avstraffelser og forbud ikke uttrykt direkte, men vi ser mange antydninger til dem. Den aller klareste ligger kanskje i den stadige tilstedeværelsen av fanger av ulik art. Fangenskap er iallfall et tegn på at det finnes klare rammer og kontroll. Fangen representerer det beste eksempelet på lydighet og ulydighet, bundethet og løslatelse. «Syng, munn, ha fangen fri!» står det i «Bunnen av hagen full av blod» (1983, 72). Men fangens løslatelse kan samtidig forstås som vår egen frigjøring fra en moralsk – altså deontisk – kodeks. I «Jeg går fra deg» (1985, 169) står også fangens villhet bak samlivsbruddet:

[...]
Jeg har så mange ord,
men du får dem ikke.
Hadde du blankt øye,
skulle jeg ha elsket deg,
men ditt øye var muntert
og stort, og fangen din
løste seg selv, og var overalt

⁵⁶⁸ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 122.

som bløtdyr for min fot.

Fangen er en tvetydighet her, gjemte drifter inne i mennesker, slike som overskrider de passende normene. Kanskje er fangen ens mørke og uforløste side, forbudte tanker, kanskje er det et vilt og selvoppslukende begjær. I så fall ser vi et jeg som søker en samtalepartner, men et du som kun er muntert og begjærlig. I «En søster» (1986, 235) er fangen en orm, og senere en tørrhet i jeget, og hun ber om å få ham skadet – og kanskje er fangen også den blå fuglen som flyr bort til slutt. Den er både innenfor og utenfor. Den er samtidig et undergravende element, et opprørsk et, som trosser de gitte lovene og reglene og ler mens gudene synger («Gå herfra», 1994, 388).

Som mange andre figurer har også fangen sin motpol – en vokter. Voktere eller vakter nevnes i mange dikt, og de dukker opp på ulike steder – det finnes en dørens vokter («Svarene er hos oss», 1986, 199), en lekens vokter («Valmuen», 1986, 206), en hagens vakt («Velt bort hagens annet ansikt», 1989, 275–76), en sledens vakt («Jeg er en anger fra slettene», 1989, 295) og så videre. Overvåking blir en viktig del av universet og er særlig tematisert i den andre halvparten av forfatterskapet. Vakten blir stadig mer tilstedeværende, men hans rolle er også litt uklart – hva er det han overvåker, og gjør han det faktisk? I «Jade og stille perle» (1994, 379) blir jeget en av vaktene: «Vakten for de ordløse ånder. / Jeg går deg nær, Elskede. // Jeg våker med deg i hagen.» I «Da de slo ned murene» (1989, 295–96) er jeget overvåket – trolig på sin vei til døden. Døren er stengt, men vi vet ikke på hvilken side av den jeget befinner seg:

[...]

Vesen fra morshuset letter og flyr.

Selgere venter med lukkede vesker.

Vakten ser på meg.

Var dette gamle rom hagen?

Var dette skrikende rom mitt?

Vekket de meg,

de slekter som døset i mørke rom

for å se mine frø?

Dører med lyst.

Nullstilte vekter.

Våketrær.

Jeget forlater sitt gamle rom under vaktens blikk og helt vektløst fortsetter det til en ny eksistens, kan vi tro. Vaktens betydning viser seg for det meste i overgangen mellom livet og døden. Vaktene garanterer at bare de utvalgte får passere – eller kanskje at ingen kommer tilbake? Vaktene kommer derimot aldri i kontakt eller strid med fangene, og uansett hva de overvåker, ser vi at grensene mellom ulike verdensnivåer brytes og utviskes. Men overvåking forblir en viktig kontrollmekanisme i verdensordenen, og man må huske at man kan bli overvåket.

Fangens frigjøring er også beslektet med et annet tema som definerer normer i diktenes verden – eierskap. Det å eie noe eller noen er ikke eksplisitt definert blant de fire viktige modalitetene, men den kan kanskje best relateres til konvensjoner, tillatelser og rettigheter. Eierskap er veldig viktig i diktningen (som for eksempel i diktet «Er du min?») og personifiseres for eksempel i Eierinneskikkelsen.⁵⁶⁹ Om jeget eier eller ikke eier sitt eget liv, kommer jeg også til å skrive om senere, men vi kan her skissere den generelle rammen rundt jegets bundne eksistens i diktuniverset. Jeget befinner seg mellom to makthavere i denne verdenen – på den ene siden er det den hedenske Mor (Øverste mor osv.), og på den andre siden står Herre med sine strenge oppførselsrammer. Jegets eksistens er preget av frykten for ikke å overskride grensen som er gitt av disse to størrelsene, og samtidig overskrider jeget disse grensene på regelmessig basis. I «Jeg skapte deg fra hagene» (1985, 192) mister jeget fullstendig Herrens sympati (forutsatt at vi leser diktet som Herrens tale til jeget):

Jeg skapte deg fra hagene,
satte to lys i deg, sa herren.

Brant du den gode lampe,
men var uten kjærlighet?

⁵⁶⁹ Den dukker opp først i de tidligste tekstene fra begynnelsen av 1980-tallet, men kommer tilbake også i det senere forfatterskapet. I den opprinnelige utgaven av *Jorden har hvasket* finnes det en faksimile av hele manuskriptet til «Eierinnen» (1984, 11, *Samlede dikt* 102) med en subtil tegning av en kvinnelig profil. Eierinnen er en ny mytisk figur, en helbredende og forvandlende guddom, men selv om hun omtales som eierinnen, kommer det ikke klart fram hva hun faktisk eier. I noen eldre manuskripter finner vi i tillegg «Erobreren (den hudløse ånd)», også en skikkelse som tar makten med tvang.

Mørk og vill din hages løve,
og mønsteret ditt bar du til skue.

Du er meg ikke så kjær mer.

Selv om vi ikke helt kan se omfanget og konsekvensene av de forbrytelser, synder eller ulydigheter jeget har begått, er det klart at jeget har kommet i vanære og brutt noen løfter eller regler da hun levde uten kjærlighet. Generelt sett kan vi se at de deontiske begrensingene i diktenes fiktive verden er knyttet til den mytisk pregede ordenen som vises i noen dikt, men som samtidig er relativisert av diktenes flyktighet og kaos. Det finnes forbudte skrin og terskler man ikke kan passere, men samtidig leser vi om drap og brutalitet i diktene, uten at vi hører om at noe av det blir straffet – kanskje unntatt i diktet «Dømt for drap» (1986, 218–19), hvor vi kan føle at noe ikke er i orden med jeget: «Uroen krøp. / Kalvene såret.» Reglene og lovene har ikke en fast bunn her. Og kan vi stole på noen moral her? Neppe. Det står vel «Jeg lovet deg intet, sa Herren» i «Er kanskje nattbarnet satt ut?» (1987, 251–52) – og heller ikke moralen og loven er lovet.

De aksiologiske restriksjonene sier noe om verdier – om det gode og det onde inne i tekstens univers, men også i karakterenes psykologi. Det finnes kombinasjoner og hierarkier i verdisystemet, men de er likevel påvirkelige for hver enkelts egne forestillinger. Selv om ulike sosiale grupper, ulike kulturer og mennesker i ulike historiske perioder har ulike aksiologiske kodekser, er deres verdsetting avhengig av deres personlige vurderinger.⁵⁷⁰ Disse restriksjonene kan virke som de mest subjektive – og det er også de som produserer helter og skurker, dem vi støtter og dem vi hater. Karakterenes ønsker og avvisninger, det de lengter etter eller forakter, motiverer også oppdrag de påtar seg og står bak, en såkalt «quest narrative».⁵⁷¹

Hos Einan møter vi ofte handlinger med en ganske tvetydig verdiladning – gleder og grusomheter er innvevde i nesten alle narrative som dukker opp i diktene, og vi er ikke alltid i stand til å skille mellom den velmente og den ondartede impliseringen. I tillegg påstår jeget at hun er «ond» i flere

⁵⁷⁰ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 123.

⁵⁷¹ *Ibid.*, 124. I tråd med dette definerer Doležel også den aksiologiske fremmede og finner to prototyper av fiktive protagonister som avviker den aksiologiske kodeksen: nihilist og rebell. Nihilisten erstatter den vanlige aksiologiske ordren med sin egen, hvor likegyldighet er viktigst. Av den grunn ødelegger slike karakterer alt som omgir dem. Rebellen skaper sin egen orden med sine subjektive verdier.

sammenhenger: «Jeg er ond. / Jeg er ikke som søster vann. / Jeg er tørr», sier hun i «Så var oldingen her med vekter» (1987, 246). Jeget har rom for «onde tanker», og naturen rundt er full av små ondskaper (frø, ormer osv.). Døden kan på sin side være god (som i «Dører», 1991, 324). Engsøster er i hvert fall god, og vi har også «god gul koldhet», selv om det at det blir kaldt, ofte er knyttet til noe negativt. Mange hager er omtalt som gode, men det er uklart hvilke kvaliteter de faktisk har. Det virker som om det å være god eller ond ikke er de avgjørende egenskapene, og denne kodeksen er egentlig tom – vi kan nesten fylle den etter behov i hvert dikt istedenfor å følge noen gjennomgående mønstre og idealer. Einans diktunivers står med sin friere verdiramme i opposisjon til rigide normer som har preget vår verdens historie.

En spesiell markering i diktenes verdisystem er fortellinger hvor jeget vil skade seg selv, eller blir skadet av sin egen mor. Ønsket om å la seg skade danner ikke en typisk aksiologisk restriksjon, men den uttrykker en veldig spesiell motivasjon bak handlingene – eller en veldig spesiell konsekvens. Det virker som om hver form for kjærlighet samtidig kan innebære en form for skade. Kjærligheten er smertefull, uansett hvem den er rettet mot. Jegets ønskeverden er også definert av hennes utrøstelige lengsel – uansett om det gjelder morskjærlighet, slektskap, vennskap eller lidenskap. Jeget lengter etter glemte steder, nære venner og slektninger, sin mor, sitt barn og elskeren. Hun lengter også etter «sørgefargen» («Jeg følger ådebarnet», 1984, 108), «langt bortefra-kommet hage» («Ånder», 1984, 120), «blodrom» for sine egg («Var mørk og lett, vandrer», 1989, 270), «en ordslette for hvile» («Jeg hører søvnbror», 1991, 310) og selve «godheten» («Avklippede tråder», 1992, 346). Jeget lengter stadig og lengter også etter døden. Hele verdenen består faktisk av avstander som strekker seg mellom jeget og de etterlengtede objektene – eller tilstandene. Lengselen gir samtidig diktene et sterkt lyrisk preg og framhever sjangerens konvensjoner.

Synden ligger heller ikke så dårlig an i denne verdenen og straffes ikke: I «Det er ennu tid» (2004, 442) står det «Synden lever solen nær». Den skjuler seg ikke, er vital og avdekket. Det virker ikke som at synden vil være straffbar eller føre til døden. Syndefull oppførsel er imidlertid en del av verdenens orden og trenger ikke å utslettes. Synden er «lundens eneste glede» («Ja, gode nattropet», 1982, 39), den er dessuten en form for lindring eller forsoning av den tunge eksistensen vår. «Jeg har sørget for lunden for min mor, og synden / har sørget for meg», innrømmer jeget i «Barn og lyse vesener / har omringet mørke rommet mitt»

(1989, 297). Synden er en trivelig omfavnelse, et uttrykk for våre lyster, og den har alltid hatt plass i narrativet, som i «Solhuset og oppvåkningen» (1985, 148):

[...]

Avkjølet går vi til korn og vannsøster.

Hun lever til stor fornøyelse for Gud.

Har nattbarn med gullkanter.

Men vi har synder.

De er for at vi skal blø mindre.

Denne absurde sammenligningen og ganske hedenske polariseringen etablerer noen av de grunnleggende moralske premissene og verdiene i denne verdenen – tross alt er den aksiologiske kodeksen ikke helt tom. Synden – som en levemåte, eller en følelse vi bærer, kan iallfall tjene til noe positivt. Det er ikke engang klargjort om synden betyr ondskap; kanskje står den bare for det vanlige menneskelige ved oss, det at vi feiler og så reiser oss igjen. Vannsøsteren lever et sømmelig liv, mens jeget og hennes følgesvenner har sine synder. Men det finnes ingen fordømmelse, de skal «blø mindre» med dem. Heller ikke skam er en følbar konsekvens av synden som har blitt begått, og jeget «leter etter boplass for synden» som kommer med «blodskutte øyne» («Ensomme barn», 1994, 377). Selv om det kan påpekes en forbindelse mellom Einan og salmediktning, er verdensstrukturen hun skaper, en skarp motsetning til den kristne forestillingen om verdenen.⁵⁷² Dette skjer særlig takket være hennes tvetydige eller til tider vage forhold til det ondes problem og forståelsen av synd. Dette kan nettopp settes i sammenheng med de uskarpe aksiologiske restriksjonene.

Den siste kodeksen, eller de siste restriksjonene som finnes i den fiktive verdenen, er definert av kunnskapsomfang, uvitenhet og tro – den epistemiske kodeksen. Dette er all visdom, alt det ideologiske bakteppet som den fiktive verdenen sitter på, som for eksempel vitenskap, ideologier, religioner og kulturelle myter.⁵⁷³ Den subjektive troen og de individuelle kunnskapene gir entitetene en spesiell synsvinkel eller et utpreget observasjonspunkt – de disponerer over ulik

⁵⁷² Forankringen av Einans stil i salmetradisjonen er tatt opp hos både Helge Rykkja: Helge Rykkja, «Møte med Ellen Einan,» <https://helgerykkja.com/2005/05/16/mote-med-ellen-einan/>. og Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 33–34.

⁵⁷³ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 126. Restriksjonene er definert som «K-operators».

grad av innsikt i verdenens funksjonalitet og struktur og er påvirket av sine personlige overbevisninger. Kunnskapen om den fiktive verdenen er ujevnt fordelt blant alle entitetene (såkalt epistemisk ubalanse), og dette danner basis for det velkjente narrative: en fortelling med hemmelighet. Hemmeligheter eller falsk tro er en uatskillelig del av fiktive verdener og deres innvånere.⁵⁷⁴ Men den epistemiske utviklingen kan også være en kilde til konflikt – med samfunnet eller med en selv. Å misforstå eller feile er også en del av selvutviklingen, på samme måte som løgn og falske fakta (på et fiktivt nivå) er en del av historien. Troskap mot systemet og brudd med det kan også produsere epistemiske fremmede – de som nekter den sosiale kodeksen de er født inn i, og blir bortvist fra fellesskapet.

Det epistemiske oppdraget i diktene henger tett sammen med verdenens deontologiske restriksjoner. Å søke etter noe, nemlig å søke etter svarene, er et av de gjennomgående motivene i diktene. Dette epistemiske narrative kan ses som en av hovedoppgavene i jegets verden, og derfor kan vi hevde at også den epistemiske modaliteten har en eksepsjonell betydning i Einans univers. Samtidig blir denne kodeksen aldri avslørt, men forblir innestengt i diktens fiktive verden og utenfor leserens kunnskap. I noen få tilfeller kan vi høre *om* svarene og ordene, men vi får aldri høre selve svarene – vi vet ikke engang hvilke spørsmål som har blitt stilt. Det er altså uklart om disse svarene besvarer jegets tallrike spørsmål som siteres i diktene (som for eksempel i «Elsker gråten sorgen?», 1987, 263, eller «Dør kjærligheten?», 1987, 265), eller om disse svarene gjelder andre ting, en hemmelig visdom (vi kan samtidig alltid spørre om det ikke nettopp er det jeget spør om på sitt kryptiske vis). Fra det retoriske perspektivet inneholder diktene flere apostroferinger og påkallelser som kan forstås som stilistiske virkemidler, men for diktens fiktive dimensjon bærer slike dikt preg av et hemmelig narrative. Dessuten kommer disse spørsmålene ikke som estetiserende utrop, men de preges av en nesten barnlig nysgjerrighet etter verdens mirakler. Den allestedsnærværende hemmeligheten er samtidig et fristende grep for leseren, som selv søker etter avsløring og forsøker å overmanne alt det løgnaktige og villedende i diktens kronglete narrative. Dette inntrykket kan også være fremmet av at spørsmålene, selv om de ikke primært er rettet mot leseren, egger leserens engasjement og vekker egne refleksjoner.

⁵⁷⁴ Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 126. Doležel henviser også til Barthes, Sjklovskij og Rutherford.

Effekten disse spørsmålene har på leseren, intensiveres enda mer ved at de mangler klare svar i teksten. Vi får aldri vite om kjærligheten dør – eller hvorfor dette spørsmålet er stilt, og hva jeget mener om det. Ut fra diktet kan vi anta at det sannsynligvis er jeget som skal dø, som føler avmakt og venter foran døren. Spør hun for å få vite om kjærligheten dør sammen med henne? Spør hun for å få vite om hun kommer til å føle noe etter døden? Eller er vi vitner til selve kjærlighetens død? Diktet «Elsker gråten sorgen?» er stort sett komponert av spørsmål som suppleres med noen ett til to vers lange påstander. Disse utsagnene er åpenbart forbundet med spørsmål, men samtidig gir de ingen svar til akkurat det det er spurt om:

Elsker gråten sorgen?
Eller går den til sorgen for hvile?
Den fødes ved sorgens fange,
lengter ved barnets søvn.
Eller er den utenfor?
Er noen ikke kommet?
Det er noen i alle berg.

Var noen bare to?
Av og til dør noen.

Brød og roser for de glemte.
Arr for søster Anger.

Kanskje er det rett og slett umulig å svare på disse spørsmålene, eller kanskje er de aldri uttrykt høyt, og jeget må bare fordypes i sine egne antakelser og uvisshet. Og det er ikke bare spørsmål som jeget reiser, men det er også leserens egne spørsmål. Er ikke nettopp lesning av Einans dikt forankret i spørsmål? Også vår rolle som lesere er påvirket av undring og manglende svar – men denne gangen hos oss selv. Diktene hemmeligholder svarene for jeget – og samtidig reiser de helt naturlig mange spørsmål hos leseren. Spørsmålene kan ikke besvares, men de viser hvordan leseren prøver å leve seg inn i handlingen og forstå den og dens konsekvenser. Som den beste måten å tolke og kontemplere diktet på, anser jeg å stille spørsmål ved dets innhold, å åpne og problematisere dets epistemiske kodeks. Hvert spørsmål kan åpne for ny forståelse selv om det samtidig betyr mange nye

spørsmål, og disse spørsmålene – som er uttalt på begge sider av subjektet, i tolkningens mellomverden og diktets fiktive verden – er samtidig et brukbart navigeringssystem i forfatterskapet.

De hemmelige ordene og svarene kan likevel komme til syne i noen få øyeblikk. Merkelig nok får vi lese mest om dem helt på begynnelsen av forfatterskapet, hvor mange av motivene virker tydeligere enn i de senere diktsamlingene. Jeget leter bestandig etter svar og mønstre, som i «Elsk meg, herre» (1987, 251). Det er også antydning flere steder at moren har svarene («Jeg samtaler med urofangen», 1983, 79), eller Vår far («Mørke svar har vår far», 1985, 156), eller at de ligger «i mørket bortenfor» («Bede, så skal I få», 1985, 145). Også mønsteret blir en gang avslørt og «opptegnet», og jeget får synge etterpå, men vi vet ikke hva slags mønster det er (i «Jeg går med fugler og barn», 1992, 326). Selv om svarene oftest er knyttet til døden og dødsøyeblikket («Svarene du gav meg, samlet meg for døden», i «Jeg bringer deg hjem», 1982, 56), er de tilgjengelige også ved noen andre anledninger uten at disse er konkretisert. Svarene forbindes også med en slags lek, som i «Jeg farger om muren» (1983, 83–84): «Svarene skal leke seg opp i hugget grens munn». Andre steder snakker jeget også om blå eller brennende ord som har en hellig rolle og lyser fram («Ordene skapt», 1994, 366–67).

Den andre kilden til den epistemiske kodeksen, som er mindre restriktiv og mer tilgjengelig (i den forstand at den er mer presisert), er ritene som utføres i diktene. Einans poetiske verden er preget av kultiske handlinger som kan finne sin motsvarighet i oldtidens mytologier, selv om ingen konkret myte er gjenfortalt her.⁵⁷⁵ Einan konstruerer sin egen myte på en ganske egenrådige måte, selv om hun henviser (bevisst eller ubevisst) til noen arketyperiske tradisjoner og mytologiske klisjeer. Noen av dem har Armstrong tolket i sin artikkel fra 2017, og han påpeker selv det konstruerte i myten.⁵⁷⁶ Det er snarere helt nye myter som skapes i diktene, hvor antikkens guder er erstattet med Store Mor, Eierinnen, Janar og Søster Alene,

⁵⁷⁵ I masteroppgaven min sammenlignet jeg Einans poetiske univers med moderne myter: «De er både arkaiske og moderne, de ser på vesentlige menneskelige lyster, behov og tap, og skjønt de virker fjerne i omgivelsene, finner alle leserne noe merkelig kjent, noe nesten glemt som de vekker til live igjen. [...] Disse mytene er basert på de innerste, viscerale driftene og kraften av det vanskelig uttrykbare.» Jeg tar utgangspunkt særlig hos Georges Bataille og hans beretning om myteutvisking i vår moderne samfunn *The Absence of Myth*. Der påpeker jeg også en dekonstruksjon av forfattermyten av Einan når hun fraskriver seg sitt forfatterskap. Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk,» 75–76.

⁵⁷⁶ Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 31–32.

som trosser tilstedeværelsen av Vår Herre/Jahve, noe som Armstrong også karakteriserer som en pågående maktkamp mellom dem.⁵⁷⁷ Einans mytologi er ikke arvet og forteller ikke noe om vår fortid; det er ikke en myte som har blitt til fiksjon, som Thomas Pavel påpeker, men den er oppdiktet og (ny)konstruert. Vi kan snarere snakke om mythos-begrepet i diktene, eller diktens interne diskurs, det fiktive universet som er etablert på ulike mytologiske og religiøse forestillinger om verden. Disse bruker Einan fritt til å skape en ny, fiktiv virkelighet. Dette er en eklektisk myte og en fantastisk mytologi, gjennomsyret av ulike religiøse praksiser. Einan har skapt et arkaisk samfunn hvor det mytiske ennå lever blant folk – og hvor det mytiske faktisk også er verdenens midtpunkt. Det er derfor de fleste motivene diktene tar opp, gjelder døden, livet etter eller med døden og tilværelsen knyttet til terskelen. Denne integrerte myten påvirker nesten alt som skjer i diktene, og derfor kommer også dens nærhet til å gjennomsyre mine framtidige diktanalyser. Men jeg skal ikke foreta en kritisk analyse av Einans mytologi og dens røtter og tilblivelse. Mitt mål er snarere å tolke de mytiske innslagene i samsvar med det fiktive universet og dets oppbygging, underliggende strukturer og karakteristiske tematikk. Den epistemiske kodeksen spiller en viktig rolle ved konstitueringen av diktens fiktive verden, selv om den også utmerker seg ved å være et lekende element som holder alle deltakerne i den lyriske kommunikasjonen i sjakk og utfordrer dem ved sin egen uutsigelighet.

3.4 Det avbrutte møtet – om tidsopplevelsen i diktene

Tidsforløpet som både egenskap og agens er til stede i hele Einans forfatterskap. Først og fremst kan vi snakke om fiktiv tid som et av de fire fiksjonskonstruerende elementene. Einans fiktive verden har sin egen fiktive tid som forløper annerledes enn tiden i vår aktuelle verden. Denne fiktive tiden er ikke lineær, og den manifesteres som en helhet bestående av små blikk inn i verdenen med det talende

⁵⁷⁷ Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 33–35. Einan hadde også et spesielt forhold til kristendommen, og det finnes mange henvisninger til Bibelen og bibelske figurer. Diktene som åpenbart er viet bibelske motiver, viser også avvik fra den etablerte fiktive verdenen og er også altfor tydelig koblet til bibelske historier. Armstrong har også satt opp mot hverandre den hedenske morsdyrkingen og de tydelige henvisningene til kristendommen som dukker opp parallelt i Einans forfatterskap, og han peker også på en trinnvis forløsning av disse to motsetningspolene i det senere forfatterskapet.

jeget og hennes mysteriøse omgivelser. Tidens annerledeshet blir også utpekt i brevet fra Solum fra 22. august 1983: «[M]en de [diktene] synes til å stamme fra et dyp hvor vår tid ikke finnes på samme måte som på vårt daglige overflateplan [...]».⁵⁷⁸ [bilde 4] Selv om han ikke kaller denne tiden for fiktiv, skaper den en enestående helhet og konstruerer fiksjon. Men den fiktive tiden har også sin motstykke i vår aktuelle tid. Og den inngår i samtaler med diktene på to måter. For det første er det den aktuelle tiden til leseren som samspiller med diktenes fiktive tid. Disse to er sammen med på å forme leserens opplevelse og gjøre den til en metatidsopplevelse. For det andre er diktenes materielle side tett knyttet til deres tilblivelsesøyeblikk – og dermed til den aktuelle tiden for skapelsesøyeblikket. Dette er synlig i manuskriptene, som i de fleste tilfeller inneholder en meget presis datering – i noen tilfeller sammen med en stedsangivelse.

Arkivfunnene viser oss at Einans tendens til å datere alle diktene var påvirket av hennes samtaler med Georg Hygen, en norsk professor i botanikk og samtidig et aktivt medlem av Norsk parapsykologisk selskap. Deres kommunikasjon foregikk i form av brevveksling, og det var åpenbart Ellen Einan som tok kontakt først. I den store forundringen over sine egne, nærmest spiritistiske skriveevner kontaktet hun professoren i håp om en oppklaring av saken. Hun ønsket å forstå hvor denne merkelige kraften kom fra, og hva hun kunne gjøre med den. Det finnes ingen kopi av det originale brevet som Einan skrev, men vi kan fremdeles spore hennes spørsmål i Hygens svar. Dessuten inneholdt brevet også eksempler på tegninger og dikt som Einan lagde ved hjelp av automatskrift – men på dette tidlige tidspunktet er det ennå ikke snakk om dikt, men bare «skrifter». Hygens brev framstår som et forsøk på å berolige henne og hjelpe henne med å mestre denne uvanlige situasjonen, men han er ikke i stand til å svare fullt ut på hennes usikkerhet. På spørsmålet om skrivingen kunne kobles til underbevisstheten eller kontakt med de avdøde, svarer han følgende:

Personlig tror jeg en kommer sannheten nærmere ved et mellomstandpunkt i dette tilfellet. Jeg synes analysen av det som er kommet fram ved automatisk skrift, tyder på at det kan være en uensartet blanding av impulser som dels kommer fra «mediet»'s egen underbevissthet, dels fra hinsidige

⁵⁷⁸ Brev fra Solum Forlag til Ellen Einan, datert 22. august 1983. Dette er akkurat det brevet som mangler signatur.

kilder. I Deres tilfelle tror jeg det er slik, men jeg tør ikke innlate meg på å prøve å sortere «klinten fra hveten».⁵⁷⁹ [bilde 7]

Det viktigste funnet i denne brevvekslingen, hva min forskning angår, er ikke Hygens analyse av Einans skrift, men hans anbefaling om å fortsette med å samle alt materialet hun skriver automatisk, i tilfelle det skulle bli til et forskningsobjekt for «en kyndig parapsykolog» senere. I forbindelse med bevaring av manuskripter anbefaler han å datere alle skrifter og tegninger.

Når en legger sånn vekt på dette med dateringen, er det fordi det ofte foregår en utvikling i bestemt retning i disse skriftene, og også i tegningene for så vidt. Slik later det jo til at det har vært for Dem også. Men skal en få tak på utviklingsretningen, er det naturligvis nødvendig å ha nøyaktige dateringer å støtte seg til.⁵⁸⁰ [bilde 8]

Om det har vært noen videre kontakt mellom Hygen og Einan, er ikke kjent, men arkivalier viser at Einan beholdt vanen til å datere diktene helt til sin død, selv om hun i det siste stadiet omdøpte skrivemetoden sin til spontanskraft (noe vi muligens kan forstå som Einans egen tilegnelse av sin egen skrivekraft).⁵⁸¹ Det går ikke klart fram av brevet hva slags parapsykologisk utvikling dateringene kan avdekke, men takket være dem kan vi datere nesten alle tilgjengelige dikt og slik rekonstruere skrivingens kronologi med ganske stor presisjon. Derimot er endringene som oppstår i de trykte versjonene av diktene, aldri datert eller kommentert på en mer utdypende måte, så der er historikken bakover til deres opphav uklar.

Fra det genetiske perspektivet er dateringene viktige fordi de kan vise oss hvordan diktsamlingene ble konstruert, og fra hvilke faser i forfatterskapet diktene ble samlet inn i en konkret diktsamling. Dette gir oss ulike resultater. For eksempel er diktsamlingen *Innenfor og utenfor er ett*, som ble utgitt i 1999, etter en femårig skrivepause, til en viss grad en kompilasjon laget av eldre dikt fra tidlig 90-tall (for

⁵⁷⁹ Sitat fra brevet fra Georg Hygen datert 1.april 1978, side 1. Pussig nok konstaterer Hygen at Einans materiale kunne være nok for en hel avhandling.

⁵⁸⁰ Sitert fra Georg Hygen, 1.april 1978, side 2.

⁵⁸¹ Einan sier dette eksplisitt i intervjuet med Westerås i Einan, «Ellen i luren,» 65.

eksempel er det innledende diktet «Nedtellingen» (392) datert 11.9.91).⁵⁸² Noen anmeldere fant imidlertid et viktig og tydelig stilistisk skille i denne diktsamlingen – selv om samlingen var resultatet av å samle sammen tidligere upubliserte dikt.⁵⁸³ Denne paradoksale vurderingen viser hvordan redaktørens jobb har påvirket mottakelsen av Einans diktning og kunne skape påstander og klisjeer om hennes forfatterskap generelt. Den genetiske granskningen viser tvert imot at synet på den indre utviklingen av forfatterskapet mellom årene 1994 og 1999 ikke var så tydelig, og mange av disse tendensene var til stede gjennom hele 1990-tallet.⁵⁸⁴

Samtidig kan vi undersøke hvordan den aktuelle tiden gjenspeiler seg i diktene. Manuskriptskrivningen er forankret i et veldig presist tidsøyeblikk – som ofte er ledsaget av et kort notat om stedet hvor diktet ble til. Vi kan også se ulike markeringer av minner på papirarket, som antyder diktets tilknytning til en konkret person eller situasjon. Dette skjer oftest gjennom den tidligere nevnte formelen «hos» + navn, men vi kan også finne noen andre, mer konkrete dedikasjoner. Andre ganger inneholder det trykte arket med diktet ekstra håndskrevne kommentarer hvor Einan forklarer situasjonen som førte til diktskrivningen. På den måten kan vi rekonstruere og gjenoppleve det øyeblikket og den stemningen forfatteren var i mens hun skrev. Denne presiseringen gir et inntrykk som kan sammenlignes med malerens signatur på kunstverket. Dessuten finnes det også diktmanuskripter med Einans signatur ved siden av en datering. Slike ark overskrider den vanlige grensen mellom en arkivalie og et kunstverk og får oss til å betrakte det enkelte manuskriptet som en enestående og separat enhet snarere enn et skritt i skriveprosessen, sammenbundet med alle andre endringer. Den river seg så å si løs fra resten av den genetiske linjen i verket og etablerer seg som et selvstendig objekt verdt en selvstendig vurdering.⁵⁸⁵

⁵⁸² Det er viktig å påpeke at Einan for det meste publiserte helt «ferske» dikt, ofte skrevet samme år som diktsamlingen kom ut, eller året før. Også mengden av etterlatt materiale viser at hun skrev forholdsvis mye fram til 1995/96, men senere dikt er ganske sjeldne.

⁵⁸³ De siste tre diktsamlingene ble kategorisert sammen og definert som et eksempel på forfatterens «senstil» i Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 38–50.

⁵⁸⁴ Vi kan derimot se at Einan selv har endret sitt syn på sine dikt. Mens hun i de tidligste intervjuene ikke så sjelden snakker om erotiske motiver, leser hun ikke diktene sine slik senere. Til bruksanvisningen til *Den gode engsøster* sier hun følgende: «Denne bruksanvisningen stemmer ikke helt i dag da.» Se Einan, «Ellen i luren,» 65.

⁵⁸⁵ Dette er bare ett av mange paradokser som den genetiske drøftingen av manuskriptene bringer med seg, men et paradoks som peker mot en lesning som er grunnleggende forskjellig fra det jeg har gjort hittil. I

Et annet perspektiv på utviklingen i Einans forfatterskap gir Hadle Oftedal Andersen i sin bok *Poesien pil: Lyrikk 1959* –. Han påpeker at Einan «avviser kravet om at kunsten heile tida skal fornya seg».⁵⁸⁶ Denne stabiliteten og antiutviklingen, en konstant forankring i ett kunstuttrykk og én form, møter leseren i diktene på flere plan. De fiktive koordinatene virker overraskende stabile og gjenkjennbare, selv om de aldri er akkurat de samme som sist. Denne skrivestilen innebærer altså at diktene preges av en stor grad av repetisjon og en ganske syklisk utfolding – noe som skaper inntrykk av at vi stadig kommer tilbake til de samme punktene uten å oppnå noen avslutning eller konklusjon. Gjentakelsen preger hele diktningen, og mange motiver dukker opp igjen i ulike faser av forfatterskapet. Jeget oppsøker søstre, løser fanger, ser dører, samler føll både i *Muldsøstre* (1983) og i *Dagen får min uro* (2004). Alt kommer på en slags «replay»- knapp. Jeget kikker inn til den tomme graven flere ganger og spør hver gang: «Er graven tom?»⁵⁸⁷ Men det kommer aldri klart fram hva dens tomhet faktisk betyr. Vi får bare ane at det gjelder morens tomme grav, men hvor har hun blitt av? Hver gang når jeget ser inn i graven, er det som om tiden blir trukket tilbake, snudd eller krøllet sammen. Hvordan kan vi da snakke om fiktiv tid innenfor diktene?

Generelt sett kan vi definere to berøringspunkter mellom verket, leseren og den fiktive tiden. Det er en forskjell mellom hvordan forestillingen om tid er konstruert i fiksjon, og hvordan vi opplever den. Disse to punktene knytter seg også i ulik grad til våre forestillinger om fiktiv fortid og fiktiv framtid – mens det første i større grad er kodet i teksten, kommer forventninger om framtiden oftest som en følge av leseopplevelsen og finnes ikke som sådan inkorporert i det tekstuelle materialet. Først og fremst kan den fiktive verdenen og vår faktiske verden dele de samme reglene og betingelsene for tilværelsen, men dette er ikke en nødvendighet. Og ettersom vi forventer en slags tidsmessig orden i fiktive verdener, oppdager vi at den eksisterer, men den fungerer på en litt annerledes måte. Fiktiv tid er ikke parallell med vår faktiske tid – den utspiller seg i lesetiden,

utgangspunktet burde det være mulig å se på hvert eneste papirark som et lukket univers, et kunstverk for seg selv, men dette er ikke del av prosjektet mitt.

⁵⁸⁶ Hadle Oftedal Andersen, *Poesiens pil: lyrikk 1959*, vol. nr 119 (Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl., 1998), 174.

⁵⁸⁷ Det finnes to dikt med denne tittelen som er utgitt, ca. to andre hvor spørsmålet siteres, og en rekke dikt om tomme graver. I virkeligheten finnes det noen dusin med diktmanuskripter som begynner med frasen «Er graven tom?», og som fortsetter på ulike måter. Jeg kommer tilbake til dette motivet senere i analysen, se kap. 3.8.

ikke ellers. Den kan også gå bakover eller bare ikke være lineær i det hele tatt. For det andre kan fiktiv tid ikke verifiseres, fordi den bare eksisterer i visse synsvinkler (ytringer fra noen – en karakter eller en forteller) og vi kan aldri få et fullstendig, objektivt bilde av situasjonen. Dette gjør en fiktiv tidsrekkefølge veldig relativ. Som Ruth Ronen sier i sin forskning på fiksjonalitet og mulige verdener, formidles den fiktive fortiden utelukkende gjennom ulike synsvinkler som belyser ulike deler av narrativet på en høyst subjektiv måte.⁵⁸⁸ Saken er at den narrative stemmen, uavhengig av hvem som snakker, bare kaster lys over de fortidige øyeblikkene som spiller en rolle for det gitte synspunktet. På denne måten relativiseres resten av den mulige fortiden. I tillegg kan den fiktive fortiden snarere være et uttrykk for fiksjonsmodalitet enn for hendelser som går forut for fiktiv nåtid, da fortiden kun eksisterer på et semantisk nivå og kan endres markant eller trekkes i tvil av nye ytringer og andre synspunkter.⁵⁸⁹ Og sist, men ikke minst er det snakk om den fiktive nåtiden som kun har en løs tidsmessig forankring. Vi kan heller snakke om en «fiktiv tilstedeværelse», som er en aktualisering av den fortalte verdenen i språk, enn om en tidsmessig nåtid.

Alt i alt hjelper den fiktive fortiden oss med å arrangere fiktive hendelser i kronologisk rekkefølge. Derimot peker den fiktive framtiden mot våre leserforventninger. For alle tidsbestemmelser kan vi bruke en regel om at de bare aktualiseres mens vi leser en bok – og det er nettopp dette Marie-Laure Ryan kaller immersjon eller innlevelse.⁵⁹⁰ Ryan anser denne prosessen som en reise vi gjennomfører ved å leve oss inn i et fiktivt miljø på tre plan – i tiden, i landskapet og emosjonelt. Selv om den fiktive fortiden også tar del i den oppslukende effekten av skjønnlitterære tekster, blir lesernes innlevelse mest intens i de øyeblikkene når spenning og nysgjerrighet tar over – det vil si når en framtidig handling forventes. Den fiktive framtiden kan vi da forstå som en ustabil og bevegelig størrelse som

⁵⁸⁸ Her bygger fiktive-verdener-forskningen på Paul Ricoeurs tids- og fiksjonsdrøfting i essayet «The fictive experience of time» i: Paul Ricoeur, *Time and Narrative: 2*, vol. 2 (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 100–160. Se også kapitlet «Fictional time» i Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 197–228. Ved siden av påpekningen av den subjektive fornemmelsen av fiktiv tid gjennom tekstens «point of narration» diskuterer Ronen også ulike former for fiktiv fortid og presens.

⁵⁸⁹ Jf. «In fiction the linguistic categories of tense imply relations of order (between past, present, and future events); this order reflects not just temporal relations but also the modal structure of the fictional world according to degrees of actuality. [...] In the fictional world, the shift in grammatical tenses and hence the shift from fictive to past fictive present or future, are shifts which imply a change in modality». Ibid., 226–227.

⁵⁹⁰ Se kap. 1.4.2 ovenfor.

skapes mens vi leser og opphører sammen med vår leseprogresjon. Til syvende og sist påvirker immersjonseffekten også leserens opplevelse av hennes «virkelige» tid og tiden viet til lesningen (tiden går fortere eller langsommere i tråd med spenningsnivået i boka).

La oss bli mer konkret og anvende disse kategoriene på Einans diktning. Først og fremst snakker Ronen og Ryan hovedsakelig om narrativ prosa og ikke om lyrisk poesi. Disse opplevelsene blir av forståelige grunner mye mer fragmenterte i lyrikken, men som sagt finnes det tidsmessige markører i lyrikk også, og i tillegg inneholder Einans dikt mange narrative passasjer som minner om en kronologisk eller tidsbestemt fortelling. Vi kan forsøke både å finne en overordnet rekkefølge som henger sammen med det store fragmenterte narrative i forfatterskapet, og å identifisere en fiktiv tidsforankring innenfor et dikt. Framtidsopplevelsen vises mest i forventninger som Einans dikt skaper hos leseren, og som teksten stadig motvirker takket være sin sykliske tidsstruktur – dette gjelder både på det overordnede nivået og på diktnivået.

Det andre spørsmålet – om fortiden – viser seg bare i begrenset omfang på individuelt diktnivå. Diktene som små enheter disponerer ofte ikke over nok plass til å transportere oss til flere tidsmessige nivåer. Smådikt kan sjelden inkorporere flere utviklingsstadier – og hvis de gjør det, så er disse antydte i veldig subtile former. Også Červenka reflekterer over tidsspørsmålet og støtter Mukařovskýs påstand om subjektets overvinnelse over tiden og følgelig svekkelsen av tidslineariteten i lyrikken. Han påpeker også at vi ser det lyriske subjektet som «et system av ulike koordinater» istedenfor å se det gjennom tidsendringer.⁵⁹¹ Og dette stemmer i stor grad. Fiktiv tid i lyrikken er altså svekket sammenlignet med narrative tekster, men den er ikke helt utelatt.⁵⁹² Tidsforløpet er imidlertid ofte representert gjennom ulike situasjoner skildret i nåtiden (lyrisk presens) og satt i en viss rekkefølge (som altså minner om Červenkas system av ulike koordinater). Dette finner vi også hos Einan – og det samspiller også med vår rolle som lesere. Vi forventer at det finnes noen grunnleggende kausale forhold i diktene, eventuelt at aktivitetene som settes i gang, blir avsluttet. Samtidig motarbeider Einans poetiske stil, hvor den mulige tidslineariteten er enda mer undergravet gjennom en ekstremt fragmentarisk skriving, våre forsøk på å rekonstruere den tidsmessige

⁵⁹¹ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 728–729.

⁵⁹² Paradoksalt nok er det nettopp i den fiktive fortiden Culler finner diktens fiktive dimensjon. Se kapitlet «Framing Past Events» i: Culler, *Theory of the Lyric*, 275–283.

sammenhengen. De mest konkrete og narrative sekvensene i diktene ender ofte opp i spredte og slørete visjoner om tilsynelatende irrelevante situasjoner. Vi kan imidlertid fortsatt finne røde tråder blant diktene. Derfor dreier tidsspørsmålet i diktene seg for det meste om forholdet mellom flere dikt og utstrekningen av den fiktive verdenen de skaper sammen. Den fiktive fortiden fungerer best på det overordnede nivået, og selv om den kronologiske rekkefølgen er veldig kompleks og til tider nesten ubegripelig, er den et bindende element for det fragmenterte, totale narrative. Den er preget av en spesifikk sykliskhet, og den bringer oss stadig til samme, gjentatte øyeblikk (for eksempel når dansen slutter, når jeget bæres, når hagen farges om osv.).

Et fint eksempel på et dikt hvor den fiktive tiden åpenbares og er markert i språket, er «Er du hjemme?» (1982, 37) fra *Den gode engsøster*:

Sørefargene er her.

Vann og gråt er her.

Vi løser fangen.

Dansen slutt.

En gang lo du mot huleboeren.

Da kom søstrene frem fra sovestedene.

De var hos deg med hunsjørøser.

Da sørget du for stillhet.

I dag bar de mørke hager frukt.

I natt sang lokkeduen.

I morgen forsøker du å rope.

Ensomt ved din hud.

I måneder skal du avta, så vokse.

Så farges om.

En god hage står du i.

Som før med vann og søstre.

Diktet anskueliggjør flere av de ovennevnte trekkene. Det er først forankret i nåtid. Historien begynner meget brått i lyrisk presens. Det momentane er enda mer forsterket med det romlige «her», selv om vi ikke helt vet hvor det er. Men vi vet

at dansen nettopp har sluttet – og siden dansen er et gjennomgående tema, kan vi lett finne berøringspunkter med andre dikt. Diktet skifter tidsforankring etterpå og tar oss til en fortidshistorie, med det framhevede «en gang» og «da». Så kommer vi tilbake til nåtiden («i dag», «i natt»), historien fortsetter og framstiller en slags framtidvisjoner eller predestinasjoner («i morgen», «i måneder»). Hele diktet er samtidig framført som jegets tale til et ukjent du – et vesen som kan le og vokse, som er ensom og har hud. Det kan være et meget levende tre som står i hagen, men det kan også være et menneske, kanskje et fra søskenflokket. Siste strofe viser en forvandling av duets liv – duet skal farges om og så fortsette et nytt liv som er faktisk gammelt, «som før med vann og søstre». Gjennom dette «som før» og omfargingen betoner diktet det gjentakende elementet i hele forfatterskapet, men denne gjentakelsen er samtidig grunnen til utvikling. Det er både avslutning og uavslutthet som bidrar til diktenes temporalitet og handlingsforløp. Tiden stopper her å utvikle seg, og i stedet bøyer den seg og krøller seg og skaper en tilbakevendende spiral. En syklisk eller uavsluttet framstilling av livet er ikke i seg selv så uvanlig for lyrikken, men vi får se at hos Einan er dette en signifikant og gjennomgående egenskap. Det å gjøre noe «om», å bli omgjort virker da som noe mer enn et språklig virkemiddel, men som et repeterende tema, en iboende kraft som preger alt levende i hennes diktning. Samtidig er det en kvalitet ved diktenes fiktive tid og selve dens manifestering.

Det siterte diktet kan tolkes som tydelig narrativt, også takket være det gjennomgående tidsaspektet. Mange andre dikt mangler imidlertid en så poengtert komposisjon og virker litt mer fragmenterte og ufokuserte. Diktet «Elsk meg, hold om mørket mitt» (1987, 265) er nettopp preget av en stykkevis-og-delt-struktur og mangel på koherens:

Elsk meg, hold om mørket mitt.
Bese mine frø.

Kall på morgentonen.
Skad ikke lydtreet.
Møt meg.

Et brød – var det med åndetåren?
Vaktene ler.

Et skogstre, eller brun sne ved veien.
Vent, sølvtone, muren er trett,
møtet er slutt.

Når vi ser på tittelen og første strofe, kan vi tenke på et kjærlighetsdikt. En erklæring eller bønn som etter hvert modifieres og omformes til en komisk beretning. Diktet kommer fra *Sene rop fra bronsebergene*, en diktsamling som kjennetegnes av mange lignende dikt hvor jeget ytrer sin lengsel og sitt begjær, ber om å bli elsket – på mange vis, noen ganger er diktet sanselig, erotisk, andre ganger vitner det om mirakuløse metamorfoser og nærmest mystiske forvandlingsritualer. Det kan være snakk om både fysisk og åndelig kjærlighet. I dette ovennevnte diktet forventer jeget et møte, trolig med elskeren, men møtet blir brutt og umuliggjort på grunn av en rekke merkelige hendelser – brødet er vått, vaktene ler, snøen er brun og muren trøtt. Da er møtet slutt.

De stedene i diktene hvor ulike fragmenter så å si krasjer fordi de tilhører ulike synspunkter eller tidspunkter, kan vi også forstå som viktige fiksjonspunkter – slik som McHale foreslår å forstå dem. Slike brudd eller kontrapunkter kan settes i sammenheng med DuPlessis' begrep «akkord». Einans samtaler er faktisk som en brutt harmoni – med små segmenter som viser mye motstand i forhold til hverandre, og som ofte fører til kaos og spalter diktet i mindre fragmenter. Dette gjør det til og med mulig å tolke utvalgte diktfragmenter uten å se på diktets overordnede tema siden det så ofte skifter innenfor et dikt. Men det betyr slett ikke at det ikke gir mening å sette alt sammen i en kontekst. Setninger eller strofer som står i et uklart forhold til hverandre, og som skaper en viss friksjon, har derimot en spesiell egenskap – de kan skjule et sterkt narrativt potensial. Vi aner at det har skjedd noe mellom linjene i diktet, men handlingen er ikke tydelig uttalt. De oppståtte diskrepansene kan deretter lett bli tolket som deler av narrativets struktur. De understreker at vi har beveget oss i tid (ev. sted), og at det foregår en viss narrativ og tidsmessig forskyvning i diktet. Alle disse endringene og overgangene er samtidig markert med en ny strofe og hver strofe blir til et nytt møtested for ulike intervaller. I det siterte diktet er friksjonen ikke så stor, og alt faller til slutt på plass, men den tredje og delvis den fjerde strofen, som virker ganske malplassert, kan forstås som slike kontrapunkter. Gjennom dette bruddet med den foregående romantiske passasjen har vi kommet fra en påkallelse til selve møtet, som må ha skjedd et sted innimellom siden det tar slutt i diktets aller siste verselinje. Når vi dessuten ser på diktets eldre versjon, kan vi se at det faktisk het

«Behøve, jeg behøver søvn»⁵⁹³ [bilde 12]. Slik kan dette potensielt romantiske møtet bare være en drøm, like klønete og ulogisk som drømmer er, og som slutter akkurat så brått som drømmer gjør.

En annen ting vi kan finne på den eldre transkripsjonen av diktet, er en typografi som overraskende nok kan bety mye mer. Flere steder i diktet finner vi altså ikke punktum bak setningen, men et annet, mer komplekst tegn: «–.» (om enn dette tegnet har blitt strøket over etter transkriberingen). Det finnes både bak «Bese mine frø–.», «Møt meg –.» og «Et skogstre, eller brun sne ved veien –.» Fra det fonetiske og retoriske perspektivet tjener disse tegnene som en rytmisk pause. Kanskje er dette stedene hvor Einans penn stoppet for at hånden kunne hvile en kort stund. Men samtidig finnes det et lite pusterom, et tenkt mellomrom og et tidsmessig hull etter hvert av disse tegnene. De markerer ikke bare rytmikken og dynamikken av diktlesningen, men også den tematiske og narrative utviklingen. Vi kan nesten forvente noe usagt; gjort, men uomtalt. Dette tegnet finnes også i et mindre antall trykte dikt (særlig i de publiserte diktene fra begynnelsen av 1990-tallet), men det finnes veldig ofte på manuskriptene (også av eldre dato). Einan har brukt tegnet veldig ofte som en slags framgangsmekanisme, men også som et usagt, uuttalt svar. I «Død søster» (1999, 402) sier hun: «Kom! / Jeg lengter! / Kom! / Jeg lengter –.» Bare en side videre står det i «Maria Magdalena» (1999, 403):

[...]

Se så om rommet mitt er som ditt.

Alt er som for deg?

En vannkanne, et speil.

Hestenes rop – .

Vakre du.

Vi kan ane en liten bevegelse, kanskje et blick rettet mot speilet, kanskje en annen vinkling, kanskje en hel setning som er utelatt for leseren. Den fiktive tiden åpenbares her i denne enkle tankestreken. Et punktum med tankestrek foran er intet vanlig skilletegn, og det har kanskje enda sterkere virkning enn de tidligere nevnte

⁵⁹³ Ellen Einan, «Behøve, jeg behøver søvn [transkripsjon med markeringer og overstrykinger],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.

diskrepanse. Det kan godt erstatte sterkere retoriske figurer, eller vise noe performativt, noe som går utover diktet.

I det upubliserte diktet «Dagene»⁵⁹⁴ [bilde 13], datert 8.2.90, skriver Einan nettopp om tidsforløpet: «De svar de går med. / Dørene, de veke små ansikt mellom portene. / Dansen.» Og tiden er også sammenkoblet med det hemmelige og usagte i diktene: «Vannet. / Det munnen ikke sa. / Asken. / Det asken sa – .» Det stumme tegnet er igjen til stede, og denne gangen tier det stille om askens visdom. Det er som et usagt rop, eller en tydelig avslutning, et skjebnesvangert brudd. Det er et tegn som aldri trenger svar, som uttrykker all sin kraft bare ved sin tause tilstedeværelse, den delen av diktets fiktive verden som for alltid forblir gjemt foran leseren.

Alt i alt er fiktiv tid i diktene ganske vanskelig å forstå fordi tidsforløpet avbrytes, komprimeres og forveksles mens vi kommer tilbake til det samme stedet hvor jegets historie begynte. Likevel kan vi identifisere den, og diktene inneholder ofte en tydelig tidsmarkering. Tiden blir på en måte fastfrosset når jeget utfører samme aktiviteter om og om igjen med ulike utfall og uten ønsket resultat. Dette kan tolkes både som at det er umulig å se tilbake til fortiden – å huske – eller umulig å oppnå framtiden – fordi det ikke finnes noen i dette sykliske universet. Å velge hvilken tolkning som er best, kan man bare gjennom nærlesninger av enkelte dikt og ulike motiver. Videre i analysekapitlet vil jeg derfor se på ulike prosesjoner og tematiske helheter som skaper tidsmessige innramminger og spenninger.

3.5 «*Dette er hagen*» – rom og sted i diktene

De ovennevnte mulige-verdener-teoretikerne har viet en del av forskningen sin til rekonstruering av fiktiv tid, men de har ikke viet det fiktive *stedet* like mye oppmerksomhet. Det er nesten umulig å snakke om det første uten å ha det andre i tankene, men i Einans diktning kan vi godt se på begge størrelsene separat. Så hvordan kan man forstå rom og sted i Einans forfatterskap?

Som jeg har påpekt i teoridelen, er en viss stedsfølelse («sense of place») også med på å forsterke vår innlevelse i en fiktiv verden. Marie-Laure Ryan argumenterer med at det konkrete fysiske stedet som beskrives i fiksjon (i

⁵⁹⁴ «Janar bar min vakre hest / Dagene [transkripsjon av to dikt med markering],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 8.2.1990.

motsetning til et mer abstrakt begrep om rom, «space»), er et viktig aspekt som er i samklang med narrativet, og sammen bidrar de til innlevelseseffekten. Ryan siterer også J. Hillis Miller når hun viser til våre mentale simuleringer ved innlevelsen: «A novel is a figurative mapping [...]. The houses, roads, and walls stand not so much for the individual characters as for the dynamic field of relations among them.»⁵⁹⁵ Stedsfølelsen gjør det mulig for oss å sette handlingen i konkrete rammer og slik gjenskape en setting for teksten. Stedsbeskrivelser er vanlige deler av narrativ fiksjon og finnes i alle typer romaner – ofte i form av sterke, stemningsskapende skildringer av mer eller mindre imaginære steder. Einans diktning kan ikke sammenlignes med store episke narrativer i romanformat, særlig på grunn av diktenes kortfattethet, men hennes egne stedsbeskrivelser er mer enn generelle antydninger av rommet. Einan skaper flere ganske spesifikke stedsfølelser i sine dikt og former en fantastisk topografi på tvers av forfatterskapet – selv om den til tider er forvirrende og forvridd. Samtidig er det litt vanskelig å tenke seg at det *her* som er omtalt i diktene, kunne være et speilbilde eller en etterligning av vår aktuelle verden.⁵⁹⁶

Bortsett fra at Einan aktivt bruker stedspronomen som «her» eller «der», beskrives det også ulike steder, og det modelleres et vilt landskap rundt jegets hus. Det finnes en viss topografi i diktene – det finnes veier, hus, murer, skog, vann, berg og andre geografiske punkter som inngår i ulike relasjoner og hjelper til med å utvikle jegets historie. Samtidig kan disse stedene neppe bare avledes fra og sammenlignes med Einans egne omgivelser, men burde først og fremst forstås som imaginære steder. En spesifikk, om enn begrenset, stedstopografi finner også Armstrong i sitt forsøk på å kartlegge diktenes rurale omgivelser, men han innrømmer samtidig at stedenes skiftende vesen – deres fordobling og deling – gjør en enkel kartlegging umulig.⁵⁹⁷ Mange av disse stedene er skapt ved hjelp av sammenstillingen av to ganske uvanlige og nesten tilfeldige uttrykk. Denne skrivemåten er også omtalt som montasjeteknikk av Heming Gujord i artikkelen

⁵⁹⁵ Ryan, *Narrative as Virtual Reality* 2, 92.

⁵⁹⁶ Diktene virker fjerne og fremmede til det aktuelle «nå» og «her». Dette antyder også Armstrong når han konstaterer at «these poems are not contemporary to us». Diktene virker nesten primitive i sin rå form, som erindringer fra vår arkaiske fortid. Armstrong, «The Sacrifices of Ellen Einan,» 213.

⁵⁹⁷ «In terms of locality, though, the poetic universe drafted, and ceaselessly redrafted often tends toward a strictly delimited topography. The same sites recur: the house, the enjoining garden trees, and the mountains close by. Moving from the house, garden, to the mountains represents a progression from near to also from the low to the elevated.» Ibid.

«Sovetreet med selvets kone duver».⁵⁹⁸ Gujord peker på at snarere enn komplisert syntaks er det komplekse nominale ledd som dominerer Einans skrivestil. Han undersøker også måten Einan komponerer disse nominale leddene på, slik at de typiske Einanske metaforkjedene blir til. Som han viser, gjør hun det gjennom enten en kombinasjon av to kontrastive ledd – et abstrakt og et konkret, eller en kombinasjon av to konkrete ledd. Slike «semantiske kollisjoner» basert på ord fra ulike betydningssfærer skaper diktenes spenning. Eller med andre ord: «Ellen Einan klipper ordene løs fra deres normalspråklige betydningsområder og setter [monterer] dem inn i nye og usette sammenhenger.»⁵⁹⁹

Disse sammensetningene er oftest forstått som metaforuttrykk som følger noen spesielle regler – og blant dem finner vi mange stedsrelaterte uttrykk – angerhagen, danserinnehuset, duggtoneengen, kornhusbeboer, myralver, søvnmarken, offerbergene, en munnfarget mur og så videre. Noen av dem minner om realistiske steder, mens andre virker helt åndelige og imaginære. Mitt mål er imidlertid ikke å se dem som virkemidler for metaforbygging, men som fiktivt eksisterende steder i en fiktiv verden, selv om deres eksistens kan være tvetydig og ustabil. Den fiktive topografien spiller en viktig rolle i jegets omflakkende virksomhet og manifesteres både ved hennes utallige reiser og spaserturer, og ved identifiseringen av hennes hjem og bosted.

Hagen kan etableres som verdens romlige midtpunkt. Det er mest sannsynlig det stedet hvor jeget bor, og hvor de fleste ritualene foregår. Den ligger faktisk så nær jeget at man nesten ikke klarer å skille dem fra hverandre – og spørsmålet er om jeget selv kan det. Nesten alle i diktene eier hager eller har en tilknytning til dem. Å være uten hage byr på problemer – å sove uten hage er nesten som å være utenfor, avskåret fra seg selv. «I Josvadalen» (1986, 196–97) antyder dette et fullstendig tap av ens egen integritet:

[...]

Eller måtte sove uten hage.

Som lengselen.

Kjenne vann og hete små blodrops
ordflom.

Blodets matte hastliv.

⁵⁹⁸ Gujord, «'Sovetreet med selvets krone duver.' En tankegang i Ellen Einans tekstlandskap,» 171.

⁵⁹⁹ Ibid., 185.

Men ikke møte de indre roms ansikt.

[...]

«I Josvadalen» er et av de lengste diktene Einan har skrevet, og denne strofen kan anses som et dikt i seg selv, som omhandler den tilstand å ha mistet sin hage. Det å sove uten hage betyr å miste orden og rom; nå skjer og føles alt ukontrollerbart. Jeget sammenligner denne hjemløse, hageløse tilstanden med lengsel. Hun blir selv til lengsel, vandrende retningsløst omkring i verdenen. Da mister hun innsikt, når ikke til sine dypeste rom, blir rastløs og oppslukt av kroppens utmattende engstelse. Å bli ett med hagen betyr å få rotfeste og tilhørighet og samtidig kjenne seg selv.

Konsekvensen av å være uten hage kan være enda verre. Det kan også bety å nærme seg døden, eller snarere framkalle den. «Heng meg! / Jeg er uten hage!» roper jeget i «Jeg venter» (1999, 415). Livet uten hage har ingen mening. Hager virker flettet sammen med våre liv – blomstrer og visner ikke bare etter årstidene, men også i tråd med vår livssyklus, som her hvor den døende har mistet sin hage. I en uttalelse som ble funnet i arkivet [bilde 14], presiserer Einan sin ordbruk. Der skriver hun blant annet at «mennesker blir kalt dørselgere, avløsere, avhoppere, hager».⁶⁰⁰ I mange dikt er det vanskelig å forestille seg hager som mennesker, men Einans uttalelse kan belyse hagens rolle for det lokale fellesskapet – hager er de stedene vi føler tilhørighet til. Hagen betyr en forankring, en mulighet til å slå rot, gi liv, føde barn, plante eller avle, og til syvende og sist er det også et sted hvor man kan bli begravd. Å eie en liten hage er som å eie en del av sitt liv.

Syklusen som hager gjennomgår, har i bunn og grunn mytisk opphav – det er en tilbakevendende, syklisk tid som råder der. De lyriske hagene til Einan er kultiverte hager, som hun selv innrømmer i intervjuet med Vold.⁶⁰¹ Hos Einan er hager også kanaler for kommunikasjon, de er møtesteder og festlokaler. De er ikke bare kilder til liv, men de tjener også som kilder til glede – steder for avtaler og elskov. I sin korte beretning «Of Other Spaces» påpeker Michael Foucault hagens rolle som et mikrokosmos, et hellig sted som speiler verdens totalitet i miniatyr.⁶⁰²

⁶⁰⁰ Ellen Einan, «Jeg skal forsøke å forklare litt om tegningene og tekstene [forfatterforklaring uten konkret henvisning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.

⁶⁰¹ I motsetning til hennes egen hage, som er en villhage med kornblomster. Einan, «"Jeg som bare lener blyanten sånn passe mot papiret og la den fly..."» 69.

⁶⁰² Michel Foucault, «Of Other Spaces,» *Diacritics* 16, no. 1 (1986): 25–26. Han anser også hager som heterotopier, men dette er ikke den vinklingen jeg vil anlegge.

Og dette blikket på hager i vår (religions)historie er ikke enestående. Hagen har også blitt framstilt som et *locus amoenus*, et idealisert sted fylt av fred og bekvemhet. Det er en utopisk forestilling, en pastoral visjon av sted med trær, gress og vann, et nostalgisk og melankolsk landskap, et tilfluktssted.⁶⁰³ Hagen er samtidig knyttet til antikkens forestilling om fruktbarhet og dermed seksualitet.⁶⁰⁴ Dessuten kan vi høre en gjenklang av forestillingen om Edens hage eller den middelalderiske hagen som et trygt sted bak gjerdet, et sted hvor orden råder og alt er formet etter et mønster – noe som faktisk er en viktig ting for jeget, og som hun også er på utkikk etter – et mønster.

Det som gjør Einans hage (eller hager) forskjellig fra de andre kultur- og religionshistoriske forestillingene, er at det er mye mer enn et sted. Eller, mer spesifikt: Det er et antropomorfisert sted. Hagen kan føde mennesker («Så er vi alle redde», 2009, 453), den snakker (som i «Be om myk lys hage for seg selv», 1987, 259) og kan rope («Er glad hage tom og har rop?», 1982, 63). Hagen kan dessuten bæres som i «Bære hagen» (1985, 154), så det er et så å si bærbart sted. Til og med er jeget en hage som i det romantisk ladede diktet «Jeg er en myk hage» (1992, 336) – og her kan vi godt tro at jeget ikke mener dette bare metaforisk. Jeget er også et rom, det bærer på en type eksistens som vi ikke helt kan forestille oss. Også duet er i seg selv en hage – som i «Nattbåten» (1992, 355–56), hvor hagen bor «som en munn i deg». Hele hagen er ikke bare en organisme, det er et menneske i seg selv. Eller det er et veldig sofistikert økosystem som ikke skiller seg fra menneskene og det menneskelige. Grensen mellom et individ og dets omgivelser er her ikke markert, ikke gitt. Det ene gjennomtrenger det andre, og slik må vi også forstå handlingene i diktene: Det er ikke alltid mulig å skille hagen fra jeget, eller duet eller moren.⁶⁰⁵ De bærer samme følelser og sorger, kanskje også barn.

For å forstå hagens omfang kan vi se på det upubliserte diktet «Ord fra harde berg får mine angertrær til å skjelve» fra 26.12.91 med dedikasjonen «Hos det som er utenfor»⁶⁰⁶ [bilde 15]:

⁶⁰³ David Evett, «"Paradise's Only Map": The "Topos" of the "Locus Amoenus" and the Structure of Marvell's "Upon Appleton House",» *PMLA* 85, no. 3 (1970): 505.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, 506.

⁶⁰⁵ Morens kompliserte og svært sammensatte forhold til hagen som både et opprinnelsessted og gravsted kommer jeg til å nevne senere i analysedelen – særlig i kap. 3.8.

⁶⁰⁶ Ellen Einan, «Hos den blåklede / Ord fra harde berg får mine angertrær til å skjelve [transkripsjon av to dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 29.12./26.12.1991. Diktets dedikasjon kan fra det fiktive ståstedet

Hatet har stillet seg opp.

Jeg hugger det!

Jeg brenner ord og munnens skjeve smil.

Dansetiden forbi.

Leken.

Frekke rop.

Synene kommer –.

Jeg samler mine lukkede skrin.

Dørene kaster skygge.

Dansetrær bæres.

Vær ikke forferdet.

Dette er hagen.

Nei, vi kan ikke bli forferdet av hagens overjordiske dimensjon – og heller ikke av det introspektive portrettet av både mennesket og stedet, som vi kan lese ut av diktet. Jeget blottlegger sine følelser og drifter gjennom å beskrive ulike hendelser i hagen. Diktet kan virke som et motstykke til fragmentet fra «Josvadalen», hvor jeget ikke klarte å definere og forstå sitt indre. Her leser vi om stor kompleksitet – av både følelser og aktiviteter. Hagen strekker seg trolig ikke helt til harde berg, men det kommer harde ord fra dem. Jeget forsøker å underkue hatet ved å hugge det ned og brenne ordene, men frekke rop kommer uansett. I verselinjen «Synene kommer» blir diktet for en stund stoppet ved hjelp av tegnet «–.», men ingen klar framtid vises, snarere hemmeligheter og skygger. Hagen er også i stadig transformasjon eller bevegelse, og selv om dansen er forbi, er dansetrær til stede. Denne kompliserte hagedynamikken hvor jeget svinger mellom ulike tilstander, kan på det overordnede planet leses som en metafor for menneskets innfløkte indre, men i diktenes fiktive verden får hagen så mange nyanser at det ikke er mulig å tilskrive den noen enhetlig betydning på en enkel måte.

forstås som ment for det som er utenfor hagen. Med tanke på det som er utenfor, beskriver jeget det som er innenfor hagen, eller det som er selve hagen.

Det finnes i tillegg hager som har en spesiell funksjon eller tilhørighet. Hagen er et ideelt sted å hvile, og vi finner mange søvnhager blant diktene.⁶⁰⁷ I «Jeg er foran svarene» (1985, 181–82) kommer jeget til søvnhagen, men den er tom: «Jeg er ved søvnhagen. / Ingen var her, med dørene hvasket.» Søvnhagen er kanskje et rom, og bak det finnes det enda et rom – dødshagen. I det litt mystiske diktet «Sov» (1985, 165) kommer jeget inn i den: «Jeg hadde den første hage glemt / da dødshagen løste sine bånd / og slapp meg inn i sovehallene.» Også døden har en veldig hage inni seg («Jeg var foran barnet», 1986, 199) som et indre, psykologisk landskap eller kanskje som en legemliggjøring og utstrekning av det indre i rommet. En annen, nær sagt skrekkelig visjon er «Bunnen av hagen full av blod» (1983, 72) eller en «bløderhage» tatt fra den trolig døende mor i «Jeg farger min mor blodigrød» (1983, 95). Og selv om man ikke blør, kan man ha en blodhage (eller en hage farget rosa av blod som i «Er nåden hos oss?», 1985, 182), men den som ikke eier en blodhage, kan ikke elske («Eier du ingen blodhage?», 1989, 287). Og til slutt kan vi bare slutte i «gravens vesle hage» som i «Jeg føres ut» (1984, 113). Hagen er det absolutte senteret i landskapet og jegets eksistens særlig i første delen av forfatterskapet, hvor den er nevnt i mange sammenhenger og også er et hyppig brukt møtested. Men senere er hagens betydning klarere koblet til avskjed, som i «Steg etter steg» (1994, 391): «Hagen veldig, / og steg etter steg nu mot utslettelsen.»

Andre romlige uttrykk skapes for eksempel ved hjelp av preposisjonen «hos». Bruken av «hos» impliserer en romlig forankret plassering eller hendelse. Hvis noe skjer hos noen, forutsetter vi noen fysiske begrensninger for denne hendelsen, men Einans bruk av «hos» peker snarere mot betydningen «i ens indre, i ens sinn». Espen Stueland finner at disse etter hans skjønn brukes som «et løsenord for imaginasjon, empati og kjærlighet».⁶⁰⁸ Samtidig innebærer «hos»-frasene ofte en ganske tydelig stedsforankring som ikke bare kan forstås som et metonymisk eller metaforisk uttrykk. Vi vet at dette «hos» delvis kan forbindes med selve skriveprosessen, hvor Einan brukte «hos» som en del av sine

⁶⁰⁷ Søvnhagen er kanskje den stedsbetegnelse som gir det klareste inntrykket av å være en metafor. Samtidig er ulike typer av hager såpass tilstedeværende i diktningen og balanserer mellom det åndelige og fysiske, at det virker relevant å se på søvnhagen som et fantastisk sted. Dette stedet er også knyttet til døden. Lignende symbolikk eller en symbiose mellom søvn og død kan bli sett hos f.eks. surrealistene, men den har opprinnelse i antikkens myter om Hypnos og Thanatos.

⁶⁰⁸ Espen Stueland, «Tre tiår: På sitt beste skriver Ellen Einan sterke dikt om tap og savn. I 'Samlede dikt' blir hun for monoton,» *Klassekampen*, 25.6. 2011, 13.

«utløserord», slik det er bevart i diktet «Hos Ida» (1999, 412). Her kan det oversettes med «med tanke på Ida», men denne dedikasjonen får også sin egen betydning inne i diktet, hvor den rammer inn historien som fortelles i diktet (en slags dialog med jegets barn). Andre steder finner vi vers som «En god hage er hos meg» (1982, 32). Dette sitatet utfordrer både vår tolkning av hagen som et sted, og samtidig problematiserer det også eierskapet til hagene. Den gode hagen virker ikke som en del av jegets eiendom siden hun går til den «med urosøster» i neste vers.

Det fiktive rommet eller stedet har enda et aspekt i Einans forfatterskap – og det er på manuskriptet, på det visuelle planet. Mange av Einans tegninger har forankring i landskapsaktige komposisjoner, og dette skaper en enda sterkere stedsfølelse; de bygger opp selve stedene. Vi kan se silhuetter av trær, vann eller fjell, og alt dette er gjengrodd av bisarre planter og bebodd av bisarre vesener. Mens det er figurer som dominerer på de senere tegningene (som på manuskriptet til et upublisert dikt «Be meg om et svar»⁶⁰⁹, datert 7.4.89 [bilde 16]), er den landskapsaktige helheten det dominante elementet på de tidlige manuskriptene. Manuskriptet som begynner med «Er gode hagen borte?»⁶¹⁰ (datert 18.1.83), viser for eksempel engen [bilde 17]. Tegningen på manuskriptet «Menneskehagen / Jeg sover hos dørene.»⁶¹¹ (datert 15.12.82) framstiller en bukolisk scene med en kalv og trær [bilde 18]. På tegningen til «Vent vaderske»⁶¹² (datert 3.1.89) kan vi med litt fantasi identifisere en solnedgang øverst til venstre [bilde 19], og på manuskriptet «Ja melken som lo»⁶¹³ (datert 2.5.88) ser vi en sammensatt scene som viser to figurgrupper – den nederste gruppen med to menneskelige figurer og en plante, og den øverste med fantastisk natur [bilde 20]. Oppover til høyre på tegningen står det «Det som lunden bar til deg». Lunden, trolig den øverste delen av bildet, blir på denne måten også en del av diktet – eller kanskje en del av et annet dikt enn det som står under bildet og innholdsmessig viser liten tilknytning

⁶⁰⁹ På bildet ser vi et kvinnelig ansikt fra profil med noen kantede dyriske og plantelignende figurer som krysser det og minner om en ukjent stammetatovering. Ellen Einan, «Be om et svar – Hos Berit [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 7.4.1989.

⁶¹⁰ «Engsøster / Er gode hagen bort? [diktmanuskript med flere fragmenter og tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 18.1.1983.

⁶¹¹ «Menneskehagen – Jeg sover hos dørene [manuskript med to markerte segmenter og tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 15.12.1982.

⁶¹² «Vent vaderske – Hos Jonny [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 3.1.1989.

⁶¹³ «Ja melkom som lo – Det som lunden bar til deg [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 2.5.1988.

til den avbildede scenen. Om bildene viser mennesker, planter, dyr eller mer innviklede landskapsscener, gjør de diktene mer konkrete og gir i større grad fotfeste for den romlige dimensjonen i dem.

For å summere opp kan vi konstatere at det fiktive stedet er svært innfløkt i diktene. Det viser seg på flere plan og inntar flere roller. Stedene som nevnes i diktene, er nærmest inngrodd i skikkelsene de knyttes til, og noen ganger er de ikke bare steder, men også entiteter. Jegets eksistens virker samtidig ganske omflakkende og rastløs med tanke på den fiktive topografien. Jeget er faktisk i stadig bevegelse i diktene – det er på en uendelig vandring både på det romlige planet og i tiden, og her er det mange steder som nevnes – først og fremst hager. Kartleggingen av dette motivet viser at hagene er like mye møtesteder som selve møtepartnerne fordi diktenes vesener bærer dem i seg selv. Stedet er ofte knyttet til ens identitet – også gjennom det merkelig brukte «hos». Til sist er det romlige inntrykket av diktene enda mer forsterket i manuskriptene, hvor det romlige også er avbildet.

3.6 «Jeg Jeg Jeg Jeg.» – om fiktive entiteter i diktene

Definering av ulike fiktive entiteter er en måte å fjerne diktene fra den aktuelle verdenen på og feste dem bedre i den fiktive tilværelsen. Her vil jeg se tilbake på Ruth Ronens definisjon av fiktive tekster med alle deres aspekter – det er nettopp hun som trekker fiktive entiteter fram. For teoretikerne innenfor mulige-verdenersemantikken er det viktigst å vise entitetens spesielle ontologi og uavhengighet av den aktuelle verdenen. De må i stedet betraktes innenfor den verdenen de er skapt for. Som entiteter kan vi forstå ulike fiktivt-eksisterende enheter – objekter, men i snever forstand snakker vi i hovedsak om fiktive vesener, individer – altså karakterer i litteratur.⁶¹⁴ For en debatt om lyriske dikt er denne atskillelsen kanskje enda viktigere – for å kunne betrakte karakterene i diktene som fiktive, må vi skille dem fra forfatterens biografiske jeg og leserens tiltenkte du. For å si det på annen måte: Vi må stoppe å tenke om diktet som en utveksling mellom forfatterens jeg og leserens du, men betrakte det som en fiktiv dialog. Vi kan se tilbake på Elena Seminos identifisering av *persona* og hennes påpekning av at vi ikke lenger må

⁶¹⁴ Jeg henviser til Ruth Ronens drøfting av fiktive entiteter i kap. «Fictional entities, incomplete beings» i Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 108–143.

lese denne som diktets forfatter.⁶¹⁵ Semino viste til ulik disponering av fiksjonalitet i poesi og ulike avstandsforhold mellom forfatteren eller leseren og deres mulige fiktive motstykker. Ulike dikt inviterer til ulike lesninger, og mye av dette er allerede kodet i språket.

Einans diktning skaper en tydelig avstand mellom forfatteren, leseren og de beskrevne situasjonene takket være det ugjennomtrengelige språket. Det er svært vanskelig å tolke hennes metaforiske språk og finne allegorier i diktene hennes. Den fragmentariske skrivemåten som preger diktene, bryter med slike tolkningsforsøk og fører ofte til mye frustrasjon. På den andre siden inneholder diktene mange felles referanser og muliggjør flere dialogiske situasjoner inne i diktene, noe som faktisk ikke roper etter leserens bekræftelse. Den dialogiske siden ved diktene er mye mer innviklet når vi også tar i betraktning den egentlige og tilstedeværende leseren av diktet fordi Einan også noen ganger framførte automatskrivingen foran et publikum. Dette var imidlertid ikke hennes vanlige arbeidsmåte, og den performative og nesten teatraliske siden av hennes forfatteraktivitet står ikke i fokus her. I min utforskning av diktenes fiktive verden er det altså verken den universelle eller den konkrete leseren som diktene sikter til, for de er først og fremst i dialog med andre fiktive karakterer og vesener. En slik tolkning finner også støtte i manuskriptene, som ofte inneholder bilder av figurer som utveksler noen enkle setninger.

Likevel må vi ikke glemme at fiktive entiteter alltid blir ufullstendige, og at dette alltid vil påvirke våre fortolkningsmuligheter. Fiktive entiteter er tross alt språkkonstruksjoner, og defineringen, identifikasjonen og integreringen av dem trenger ikke å stemme overens med våre ontologiske forutsetninger.⁶¹⁶ Mye av defineringen skjer gjennom retorikkens virkemidler. I det øyeblikket de blir introdusert i den fiktive verdenen, blir de uatskillelige deler av den, og deres eksistens blir antatt som kompleks i de indre verdensrelasjonene. Imidlertid kan ulike tekster underminere sin egen koherens på flere måter, og dette gjenspeiles også i måten de fiktive entitetene opptrer på.

Den grunnleggende fiktive entiteten i Einans forfatterskap (og i lyrikken generelt) er det lyriske jeget. Dette lyriske jeget går gjennom alle diktene, selv om det noen ganger bare fungerer som iakttaker til handlingene eller beskrivelsene (i

⁶¹⁵ Se kap. 1.4.3 ovenfor.

⁶¹⁶ Jf. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 142.

upersonaliserte dikt).⁶¹⁷ Dette lyriske jeget er antakeligvis et kvinnelig, mer eller mindre menneskelig vesen, men hennes identitet kan være ganske flyktig og udefinerbar i noen dikt – dette er noe vi skal prøve å forstå videre i analysen. Likevel kan vi slå fast at hele den fiktive verdenen er underordnet hennes blikk. For Červenka er det faktisk det lyriske jeget som utgjør hele den fiktive verdenen i diktet.⁶¹⁸ Senere utdyper han denne påstanden og presiserer at entitetene fra den ytre verden (eller jegets omverden) ikke bare er komponenter i jegets identitet, men de er med på å forme den: Det er altså jegets kamp mot sin omverden som definerer dets fiktive eksistens. Jegets omgivelser bestreber seg på å bli integrert i jegets bevissthet. Červenka konkluderer: «Konstruering av subjektet i lyrikken foregår som konstruering av både subjektet og verdenen, sammen med alle spenningene som oppstår ved denne prosessen.»⁶¹⁹ Det er jegets individualitet i møte med verdenen som betegner jegets subjektivitet. I Einans dikt vises dette kanskje på en motsatt måte – jeget bestreber seg på å innlemme alt i seg selv. Jeget og diktenes fiktive verden er ikke det samme, men de kan heller ikke helt skilles fra hverandre. Mesteparten av det vi får lese i diktene, er altså allerede betraktet og bearbeidet av jeget, og samtidig kan jeget ikke helt avgrense seg selv mot resten av verdenen. Siden diktene inneholder så mye narrativt og ofte litt mindre introspeksjon enn vi ville forvente fra lyriske bekjennelser, og subjektets pålitelighet noen ganger er tvilsom, må vi forsøke å se på diktenes fiktive verden som et sted hvor jeget befinner seg – og samtidig granske verdenen som et sted som jeget skaper i seg selv. Og for å kunne gjøre begge deler må vi forstå bedre hva denne verdenen står for. Posisjoneringen av jeget mot den fiktive verdenen endres også ved inkorporering av den poetiske formen inn i dikttolkningen.

Det at jeget er den absolutte kjernen i diktningen, kommer tydeligst til uttrykk i bildediktet «Jeg»⁶²⁰ (datert 14.12.82) [bilde 21], som finnes i korpuset mitt. Dette manuskriptet ligger et sted mellom et visuelt og et språklig kunstuttrykk og består av mange sammenkoblede menneskesilhuetter som til sammen danner en sirkel, og inne i sirkelen står det skrevet «Jeg.». Under bildet er «Jeg» gjentatt fire ganger og også med punktum på slutten. Kanskje er dette det beste svaret på usikkerheten rundt det mangefasetterte jeget. Dette sirkelformede og

⁶¹⁷ Se mer om denne antakelsen hos Červenka 1.4.6.3.

⁶¹⁸ Červenka, «Fikční světy lyriky,» 730.

⁶¹⁹ Ibid., 731, min oversettelse.

⁶²⁰ Ellen Einan, «Jeg [billedikt],», Ellen Einans etterlatte arkiv, 14.12.1982.

gjennomtrengende «overjeget» innlemmer alle de andre jegene i seg. Alt dette er jeget, det kan ha mange former og fasonger, men det er jeget. Til og med perspektivet jeget ser ting fra, endrer seg ved hver ny posisjonering. Samtidig er dette store overjeget en sirkulær og avsluttet enhet, et gigantisk bløtdyr med mange nysgjerrige hoder eller en stor planet for seg selv. Navngivingen av bildet som «Jeg.» er enda mer aksentuert gjennom punktumtegnet på slutten – det er en konstatering, en påstand, en bestemmelse. Dette virker særlig spesielt på grunn av at skilletegn som punktum og komma nesten fullstendig er fraværende på manuskriptene og innskrives i diktene først når de blir transkribert. Her kan vi i tillegg si at diktets form fullstendig samsvarer med den fiktive dimensjonen – det er rett og slett bare «jeg» som betones. Det finnes faktisk en senere variasjon av dette halvvisuelle, halvttekstuelle motivet på manuskriptet fra 15.5.87 med tittelen «Jeg er meg»⁶²¹ [bilde 22], hvor alle andre ord uteblir og vår oppmerksomhet er fullstendig konsentrert om tegningen. Den avbilder to bøyde figurer som er laget i en strek, sammenkoblet til en organisme, og konturlinjen er avsluttet i en stor spiral under dem. Det er som det konstante, transpersonlige jeget som vi får ane i diktene.

Men Einans lyriske jeg fører også med seg enkelte problemer på metanivå. De kan tolkes i sammenheng med Červenkas konsipering av det lyriske subjektet og dets forhold til sin omverden. Den fantastiske verdenen jeget presenterer for oss, ligger altfor nær hennes egen bevissthet – hun er både frøhagen («Sølvklokkenes blodige hekk med elskerens fot», 1987, 264) og vektløs fuglen («Lakvaranta», 1987, 268), eller hun forvandles fra fuglen til stammen («Ensomt», 1986, 199). Jeget er altså altfor integrert i systemet og klarer ikke å skille seg fra polyfonien av ulike stemmer rundt henne – kanskje fordi hun samtidig er mange av dem. Det kan være en eksistensbetingelse eller en mangel – og det er absolutt en utfordring for leseren. Jegets bevissthet virker altså uendelig, sammenflettet med de andre entitetene i verdenen. Den forvandles og transformeres, men skjebnen den møter, er påfallende lik hver gang. I «Du ser det ikke, venn» (1987, 255) er jeget mye mer enn en entitet – det er et sted, et rom og et helt univers:

Du ser det ikke, venn.
Jeg har brønner og vakre stener,
veldige bredder,
ventehaller.

⁶²¹ «Jeg er meg [bildedikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 15.5.1987.

Jeget forener seg selv med rommet omkring, med hele landskapet som hun eier – eller innlemmer i seg selv, slik som det var med hager. Det kan til og med være selve jorden som snakker. Men ut fra diktenes kontekst må vi ikke tolke dette som et uttrykk for tilegnelsen av naturen. Derimot er det snarere snakk om helhetsfølelsen som preger jegets tilværelse, hvor landskap, planter og dyr inngår i en pakt med mennesker og ofte er framstilt som ett.⁶²² Jegets fiktive (fler)identitet sier også noe om de aletiske restriksjonene som ikke alltid krever en fullstendig individualisering av diktenes entiteter.

Ifølge Červenka kan jegets tilstedeværelse også manifesteres i upersonlige dikt. I disse diktene er jeget oftest bare en stum kommentator som ikke deltar personlig på den beskrevne scenen. Einan har skrevet en rekke dikt hvor jeget ikke står sentralt. Disse diktene består oftest av flere linjer med nominale fraser, ofte med mange sammensetninger. Selv om disse diktene inneholder veldig få verbaler (i noen tilfeller ingen) og intet direkte talende jeg, kan vi lese dem som uttrykk for jegets følelser og fornemmelser. Som eksempel har jeg valgt diktet «Munnen før vennens kyss» (1987, 261):

Munnen før vennens kyss.

Ormen,
menneskefulgen,
det skadde rom.
Det rolige øye.

Melken fra unge kyr.
Svale drikker i vennens lund.

Valmuens tunge, hete pust.

Dette diktet er et opplagt eksempel på den upersonlige tendensen i Einans forfatterskap, og det finnes flere dikt med identisk struktur på tvers av forfatterskapet. Selv om diktet mangler det talende subjektet, kan alt påstått

⁶²² Jegets nærhet til de naturlige omgivelsene er hovedtema for Ytterlis masteroppgave, Ytterli, «"Er vi søstre?" En økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap.».

tilskrives subjektets fornemmelse og erfaring. Jeget kan snakke til oss gjennom diktet uten at det blir markert eksplisitt i teksten. Vi kan lese «Munnen før vennens kyss» som et kjærlighetsdikt, hvor det ustemte jeget forener sin egen lengsel med naturen, hvor naturen gjenspeiler en sjelstilstand, noe som faktisk virker som et vanlig, konvensjonelt lyrikktema. Når vi samtidig tenker på hvor tett jeget er forbundet med omgivelsene sine, kan alt tolkes som visualisering – eller manifestering av hennes følelser i det nesten idylliske bakteppet rundt henne – som en hage, gåtefull og forventningsfull. Man kan føle en viss spenning i naturen – øyet ser rolig, men valmuen puster tungt, og melk og kalde drikker er klare. Jeget venter på vennens kyss. Hele diktet er assosiasjonsrikt og tar opp motiver som gjennomsyrrer hele forfatterskapet: Ormen er ofte knyttet til Einans hager, krypende i gress, muld og lund. Samtidig er den tvetydig i all sin natur og kan ha mange betydninger. Mennesker forvandles ikke så sjelden til fugler, og det sårede og skadde rommet kan være både innenfor og utenfor. Vennens lund sikter også til noe på grensen mellom det indre og ytre. Lunden virker som et arkadisk skjulested knyttet til søvn og død, og begjær, men den må ikke nødvendigvis finnes ute i landskapet. Kanskje ligger den et sted inne i mennesket. Også valmuen er i Einans diktning ofte knyttet til lek og erotikk – men dessuten søvn og død, og den kan være både ond, hånlig og forførende. Dette er en tvetydig invitasjon til møtet med vennens lepper.

Diktet er som et galleri av forunderlige bilder fra Einans verden. Kanskje ble alt fastfrosset i det øyeblikket da jeget og vennen skulle kysse hverandre. Enda flere lag av diktets stemning kan vi finne når vi ser på den transkriberte diktversjonen fra før publisering, hvor tittelen og to verselinjer ble strøket ut.⁶²³ Diktets tittel i denne versjonen var «Angerhagen» og begynte med «Det trette brød. / Skogen før natten med stenenes lengsel.» [bilde 23] Angerhagen er et sted som finnes i mange av Einans dikt, et sted hvor stille sørgetog kommer («Jeg føres bort», 176), og hvor vi ikke kan vaske bort det som ligger der («Brent jord i min slede», 222). Kanskje er angerhagen en tilstand vi opprettholder i naturen med visse tanker og intensjoner, kanskje en hage hvor alt det ønskede bare ligger, glemt og angret på. Forventningen om framtiden uttrykt i det begjærlige «før» i diktets senere tittel kolliderer her med den sørgmodige stemningen fra angerhagen, hvor man angret på noe som er begått. Det naivt romantiske fra det publiserte diktet blir

⁶²³ Diktets håndskrevne manuskript er dessverre ikke en del av mitt korpus. Ellen Einan, «Angerhagen [dikttranskripsjon],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 23.5.1986.

framstilt i mer komplekst lys i den eldre versjonen: Jegets ønske blir her preget av skyldfølelsen – etter det som har skjedd eller skal skje. Begge diktversjoner tilskriver jeget mange følelser og skaper en fiktiv lyrisk situasjon uten at vi eksplisitt måtte ha jeget i subjektposisjon i diktet.

Om hvor mye jeget er eller ikke er, avslører også diktet «Blod i vergeløs port» (1994, 370):

Her sover ormen.
Trå den ikke ned.
Ta i meg.
Tro på meg.
Jeg er åskanten, villåkeren, varme dalen.
Jeg er rosenhagen, varm, skjelvende dans,
isprinsessens ravneklo.
Lengende datter kapper jeg hode av.
Han som bor i meg, tar min sjel.
Jeg bor ikke mer.

Diktet er et umiskjennelig eksempel på det ubehagelige og krampaktige i Einans skrivestil, hvor skjønnhet møter selvødeleggelse. Jeget er blottlagt og ubeskyttet, men samtidig forførerisk og voldsomt. Gjennom denne dobbeltheten problematiserer diktet også jegets muligheter for selvkontroll. Jeget er alt og kan være alt, kan være både hjertelig og grunnløst brutalt, men samtidig er hun ikke seg selv, for den som bor inne i henne, tar hennes sjel. Kanskje er det selve ormen som symbol på synd eller lidenskap, kanskje er det elskereren som får kontroll over henne, kanskje er det fangen som blir til selve fengselet. Muligheten for å åpne seg for alt som preger denne verdenen, innebærer også faren for å miste seg selv i så stor grad at det ikke blir noe merkbart jeg igjen. Jeget står i fare for å bli helt identitetsløst i denne verdenen full av sammensmeltende identiteter.

Selv om det av og til kan virke slik, med alle disse metamorfosene og foreningen med naturen, er ikke jeget alene i dette landskapet. Generelt sett kan vi definere andre fiktive entiteter som beboere av en fiktiv verden som kjennetegnes av noen helt spesielle egenskaper: De er aldri fullstendig fast bestemte, og de ubestemte aspektene ved deres eksistens kan aldri helt elimineres fra den litterære framstillingen av dem. Men vi som lesere merker neppe disse ufullkommenhetene

mens vi leser.⁶²⁴ De er deler av en fiktiv kontekst og bør også vurderes ut fra den. I diktenes felles kontekst kan vi spore flere fiktive entiteter i tillegg til jeget, og disse spiller mindre eller større roller. Mange av disse entitetene virker altfor generelle til å kunne identifiseres som konkrete mennesker i vanlige narrativer, men innen Einans indre diversifikasjon kan de fungere som signifikante nok – her menes det karakterer som mor, far, brødre, søstre, dansere, narrer og fangere. Problemet oppstår når man oppdager at det finnes flere mødre med litt ulike navn og et uklart forhold til jeget – rosa mor, Mor Grå, Mor Katt og Orm og ulike søsken og barn – mandelsøster, muldsøster, løkbarn, angerbarn og så videre. Noen andre skikkelser er mer enestående, som for eksempel Janar, eierinnen eller søster Alene. I stedet for egennavn bruker Einan ofte andre egenskaper for å karakterisere de ulike fiktive entitetene – det er dørselgeren, danseren, vandrersken eller vadersken. Av disse har dørselgeren en spesiell stilling og settes ofte i sammenheng med huset og hjemmelivet, mens danseren virker som en skamløs forfører som kommer utenfra. Mange av de kvinnelige entitetene virker som integrerte deler av jeget, men jegets avgrensning mot de andre er generelt problematisk siden hennes tilværelse mangler faste holdepunkter og definisjoner. Vi kan snarere snakke om modellskikkelser som preges av en viss rolle som også jeget kan spille i visse tilfeller, som for eksempel når hun sier «Jeg er jo dørselgersken» i «Jeg lever i natthagen» (1984, 116).

Følgelig kan jeg hente fram noen flere poeng fra Gujords analyse av Einans montasjeteknikk, der han drøfter «den poetiske storfamilien» hennes. Gujord legger merke til at regler for valg av ulike navn er forutbestemt hos Einan, hvor det – likesom i de stedsbeskrivende nominale frasene – finnes et forutbestemt mønster. Menneskeskikkelsene har navn som består av et konkret substantivisk ledd (mor, bror, søster) og et abstrakt ledd som kan være et adjektiv (Mor Grå), et verb i infinitivform (søster Eie) eller et annet substantiv (bror Anger).⁶²⁵ Enda mer spennende er det at han legger merke til at faderskikkelsen aldri er med på dette navnespillet og bare blir omtalt som Far, Herre eller mer konkret Gud Far eller Jahve – her er variasjonsmulighetene begrenset av de tilskrevne religiøse

⁶²⁴ For Ronen er hovedpoenget å se på de fiktive karakterenes ontologiske status og deres forhold til den aktuelle verdenen. Dette punktet, som virker veldig relevant for store realistiske narrativer, kan ikke helt relateres til mitt materiale, og diktenes forhold til virkeligheten gjennom forfatter/leser har jeg allerede påpekt, så jeg kommer ikke til å følge hennes teoretisering av konseptet lenger. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 108.

⁶²⁵ Gujord, «'Sovetreet med selvets krone duver.' En tankegang i Ellen Einans tekstlandskap,» 181.

konnotasjonene.⁶²⁶ Slik skaper Einan et klart skille mellom ulike kilder i sin diktning. Mens den naturnære morsskikkelsen sammen med det ville slektskapet av søstre og brødre snarere tilhører oldtidens mystiske kulter, bærer faderskikkelsene tegn på de veletablerte vestlige religionene (kristendom og judaisme). Gujord omtaler dette som et møte mellom det underjordiske og overjordiske og som en kilde til sakrale og mystiske aspekter i diktningen.

Religiøse konnotasjoner ved farsfiguren er unektelig til stede. En slags himmelsk gud-far opptrer ganske ofte i Einans dikt, og hans tilstedeværelse er på ingen måte truet av andre, mer mytologiske figurer rundt omkring (selv om vi også finner en far som er urtehandler, som i «Jeg bad om tre sommerløk», 1985, 144). Det er imidlertid kanskje enda mer spennende å se på den spenningen mellom farsriket med lov og bønn, og morshagene fulle av det ville livet uten klare begrensninger (selv om det også finnes Mor Orden og Brød). Jeget tilhører den mer kvinnepregede verdenen med nærmest animistisk overtro og hedenske ritualer, men hun er også underlagt farens ønsker og tilber ham i stor grad.⁶²⁷ Morens rolle er også spesifikk; hun er aller oftest død – og da virker det slik at hun alltid har vært død og konstant hjemsoekt jeget, mens faren er presentert som en evigvarende guddommelig kraft som verken deltar i det vanlige livet, eller er død; han befinner seg et sted utenfor disse to. Vi kan lese farens nærvær og påsyn som kolliderende med morens mytiske tilstedeværelse, men i Einans verden virker dette ikke så problematisk som vi kanskje kunne tro. Den øverste far trosser faktisk ikke den øverste mor, og hver av dem griper inn på andre måter og har sin egen virkningssfære. Dette viser seg kanskje mest i det sene forfatterskapet, hvor jeget bytter plass med moren, som Armstrong påpeker i sin artikkel om Einans sene stil, og dermed får farsfiguren en tydeligere og kraftigere posisjon.⁶²⁸ Men kanskje er det bare vår egen forutinntatthet som gjør at vi forventer en maktkonflikt mellom dette foreldreparet. De to virker dessuten sammen, slik diktet «Enkebåten» (2009, 464) antyder: «Lette små bølger / fører oss til lyn og torden / og til havet / der vår

⁶²⁶ Gujord, «'Sovetreet med selvets krone duver.' En tankegang i Ellen Einans tekstlandskap,» 181.

⁶²⁷ Her kan jeg ikke se helt bort fra mitt forrige arbeid med Einans diktning, hvor jeg så på noen tidlige diktsamlinger fra det feministiske perspektivet. Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk,».

⁶²⁸ Særlig diktet «Nattbåten» tolker han som uttrykk for et jeg som «har tatt den døde morens plass». Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 48.

far tar oss / med til mor Engel.»⁶²⁹ Disse to motpolene – den hedenske og den kristne tradisjonen – klarer altså å sameksistere i dette universet, og deres samtidighet må ikke nødvendigvis bety at de kommer i strid med hverandre og utsetter jeget for vanskelige valg.

Bortsett fra de sannsynlig menneskelige deltakerne i livet i verdenen, finnes det også mange andre vesener – alver, engler og dyr. Disse inngår i relasjoner til jeget og hennes omgivelser i ulik grad, og spørsmålet om deres eksistensbetingelser varierer. Ulike fiktive vesener opererer innenfor ulike modale systemer – som for eksempel fanger som virker underordnet jeget og hennes slektninger. Samtidig er dyr ofte framstilt som likeverdige med menneskene. Dyrene – særlig kyr, hester og katter, men også fugler og ormer – er viktige deler av samfunnet. En framtrædende rolle har også trær, sjøroser og valmuer. Samtidig er Einans flora og fauna svært variert. Deres betydning er også markert i manuskriptene, hvor både planter og dyr avbildes. Det som kanskje er litt paradoksalt, er at mens diktene for det meste skildrer livet i hager og på gårder, viser tegningene ofte dyr som minner om villgeiter og gemser og meget eksotiske planter. Dyreriket og planteriket er ikke helt atskilt fra menneskene, og vi kan heller ikke alltid identifisere det lyriske jeget som menneskelig. Diktet «Bær meg til slakteren» (1987, 245) er et av eksemplene hvor jeget identifiserer seg som dyr («Jeg er dyret»), men resten av diktet tenderer mot en slags mørk erotikk («Elsk meg») eller en ekstatisk mystikk, hvor det torturerte kroppsbildet alluderer til en forestilling om de troendes møte med Kristi legeme («Der la de slektens munn mot hjertet mitt, / drakk mitt blod, / åt mine sår.»).⁶³⁰ Transkriberingen av diktet viser oss derimot at diktet hadde en ganske tydelig økokritisk karakter, og jeget talte for dyrene – noe diktets dedikasjon «Hos de lidende dyr» beviser.⁶³¹

Det kompliserte karaktergalleriet som Einan har skapt, kan oppfattes som et avansert fiktivt prosjekt med mange relasjonelle forhold. De ulike lyriske karakterer hun har konstruert, minner til tider om protagonister i romaner, og selv

⁶²⁹ Selv om «mor Engel» i dette diktet kan ha en mer kristelig konnotasjon, er engelskikkelsen ofte nevnt i Einans dikt helt fra begynnelsen av, og dessuten finnes det flere ulike religiøse grupper og lærer som tolker engler på en meget hedensk måte.

⁶³⁰ Her finner jeg en spesiell hentydning til barokkens ekstatiske visjoner med sterke kroppslige opplevelser – jeg nevnte det også i masteroppgaven. Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk,» 55–56.

⁶³¹ På diktranskripsjonen var «Hos de lidende dyr» brukt som tittel. Ellen Einan, «Hos de lidende dyr [transkripsjon],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 18.12.1986.

om hennes diktning er høyst subjektiv, inneholder den flere passasjer som vi kunne kalle for en «karakterologisk» lyrisk fiksjon, slik som Roland Greene foreslår. Vi kan treffe søster Alene, dørselgeren, mor Grå eller andre ganske spesifiserte vesener som bærer egennavn og er preget av visse karakteregenskaper. Mange av dem går fra et dikt til et annet og har en mer innviklet fiktiv eksistens. Vi finner også dikt hvor flere subjekter opererer samtidig og går i dialog, og i slike tilfeller kan vi nærmest tolke disse diktene som dramatiske dialoger hvor jeget samtaler med en annen fiktiv entitet. Atskillelsen og grensen mellom de ulike entitetene er derimot uklar, og det er ikke alltid mulig å si om vi snakker om et spaltet subjekt eller om et flerstemmig dikt med flere talende jeg som ikke skaper et samlende oversubjekt. I diktene hvor jeget snakker med Herre eller siterer noen andres ord, er det imidlertid ganske klart at dette ikke er utsagn som det lyriske jeget kommer med; de tilhører en annen entitet. Generelt skal jeg forsøke å avgrense diktets «hovedjeg», den bevisstheten som i størst grad modellerer diktet og dets verdensbilde, fra de andre stemmene som kan betraktes som jegets samtalepartnere eller utfordrere.

I denne korte innføringen til verdenens fiktive entiteter har jeg påvist at identitetsforståelsen ikke er den samme som vi konvensjonelt kunne forvente. Einans diktning er sterkt preget av det lyriske subjektets allestedsnærværelse og trang til å integrere sine omgivelser i seg. Det Einanske subjektet, det talende jeget, snakker med mange stemmer og bekler mange roller, selv om hovedkarakteristikaene er de samme. Hele det fiktive samfunnet preges av at individuelle identiteter smelter sammen, er sammenkoblet og ikke direkte atskilt fra hverandre. Et individ rommer mye annet enn seg selv – dyr, hager, grener, men også søstre og barn, og på en måte alle slektninger. I visse tilfeller påtar jeget seg en rolle som talsmann for større samfunn eller fellesskap. På en måte er hele universet koblet sammen gjennom en slags felles underbevissthet – som på det overordnede planet kan kobles til Einans egen tro på en transpersonell psykologi og bevissthet. Slik kan også ulike entitetsforvekslinger og blandinger påvirke diktene og deres forståelighet og forvirre leseren. Men denne identitetsflyten må vi faktisk bare akseptere og inkorporere som en mulighet i våre fortolkninger uten at vi stiller for mange logiske krav til diktene.

Nå har jeg prøvd å begrunne og beskrive mine analytiske grep og vise deres relevans gjennom noen analyser. I det følgende kapitlet vil jeg se på et utvalg motiver og hvordan alle disse elementene – modaliteter, tid, sted og entiteter – påvirker dem og forsterker deres forankring i den fiktive verdenen. Samtidig vil

jeg nyansere synet på enkelte av de ovennevnte fenomenene. For å summere opp de fire fiktive elementenes rolle vil jeg framheve at alle disse elementene har en funksjonell virkning på leseren, og at de samtidig bidrar til utviklingen av den fiktive verdenen og tolkningen eller rekonstrueringen av den. Men vi må huske at den fiktive verdenen er fundamentalt ufullstendig, og at det aldri blir mulig å komme helt til bunns i noen av de fiktive aspektene.

3.7 Dansen, døren og døden – det narrativt rituelle i Einans fiktive verden

Som sagt preges Einans diktning av noen tekstinterne mønstre som gjennom sin hyppige forekomst skaper et underliggende narrativ med sin egen tidsdimensjon. Den fiktive tiden i narrativet er tett koblet til livet og dets mysterier, og alt dette vises klartest i det gjennomgående motivet dans og danseseremoni. Denne seremonien virker helt grunnleggende for en rekonstruering av det fiktive tidsforløpet. Dessuten finnes det hentydninger til danseseremonien i mange andre aspekter ved diktene, for den definerer en del av entitetene og påvirker deres eksistensmodus. Men også her mangler det en sammenhengende fortelling. Diktene avdekker kun veldig lite av en større tidshorison, og bare noen veldig få punkter aktualiseres – de er uferdige fiktive konstellasjoner. Mesteparten av handlingen forblir ustemt, språkløs og dermed ikke-eksisterende. Det er de delene av diktenes fiktive verden som vi ikke klarer å rekonstruere, og som bare finnes som et uendelig stort potensial; det er den delen av diktenes fiktive verden som vår «lek» med diktene aldri kan avdekke, og som bare kan utfylles ved hjelp av antydninger og gjetninger basert på de andre møtene med diktenes fiktive verden (vi kan så å si bruke tekstens «ensyklopedi» i Doležels forstand). Men diktenes korte form gjør det mulig å kaste lys over veldig små «flekker», tidspunkter og steder, hvor den store historien aktualiseres på forskjellige måter. Den fiktive verden blir bare opplyst fra noen spesifikke synspunkter akkurat som Wolterstorff forklarer med sitt strand-begrep. Slik blir det store narrativets komposisjon splittet, går på tvers av alle diktsamlingene og belyses fra ulike synspunkter (i ulike variasjoner) i de enkelte diktene. Men narrativet skinner gjennom i mange like eller lignende henvisninger og gjentakelser og skaper diktenes felles bakgrunn. Det har røtter i gamle myter og gjør seg mindre transparent gjennom en rekke mystifikasjoner – og akkurat slik er det også i dansens tilfelle.

I dette fragmentariske systemet står dansen (på sletten eller i dansehuset) helt sentralt. Dansens rolle etableres allerede i et av Einans veldig tidlige dikt. I «Sannsigeren» fra 1978 (10), er forholdet mellom livet, dansen og framtiden konstituert:

Sannsigeren er her.

Så spør om fremtiden.

Sa han at du får en fremtid
så dansen og spillet forstummer?

Det er fordi han er av ren ånd
og ikke kan være med i dansen.

Allerede her finner vi antydninger til en syklisk utforming av denne verdenens tidsforløp. Diktet er utformet slik at det er vanskelig å definere hvem som spør, og hvem som svarer, men en av dem som blir spurt, er utvilsomt sannsigeren – selv om akkurat hans stemme er utelatt i diktet. Det er tydelig ut fra teksten at spørsmålet til sannsigeren ble stilt og besvart, men hans stemme ligger i tekstens lakuner. Her ser vi også det som er et veldig typisk trekk hos Einan – bekreftende og oppsummerende spørsmål som faktisk ikke behøver noe svar, men som heller ikke er rettet til leseren. Det er uklart hvem det spørrende jeget snakker til, og spørsmålet det stiller, besvarer det også selv. Diktet virker kanskje litt tynt, og sannsigeren er heller ikke en av de viktigste karakterene i denne verdenen, men jeg anser dette diktet som ganske vesentlig av to grunner: For det første kommer diktet fra perioden da Einans univers ble formet. For det andre stadfester diktet noe om ulike sfærer i denne verdenen – det er en dansesfære (som samtidig er en lekesfære), og det er det som kalles «fremtiden». Dansen er i hvert fall ikke det – ifølge stemmen i diktet. Det som forundrer mest, er at framtiden bare kommer etter dansen. Ut fra dette kan vi konstatere at dansen og framtiden utelukker hverandre, og så lenge man er inne i dansen, så blir man fastfrosset på et uforanderlig tidspunkt. Å bryte gjennom dansen virker som den eneste muligheten til å kjempe for sin framtid, til å få en framtid. Dansen er åpenbart også felles for dem som er kroppslige – eller kanskje syndige, mens «rene ånder» – som sannsigeren – står utenfor. Det er heller ikke slik at sannsigeren ikke vil være med i dansen. Han kan ikke delta. Det betyr at det finnes noen eksistensbetingelser som fratar ham den

muligheten. Samtidig kan vi tenke oss at fremtiden står for en slags transcendens, avslutningen av det verdslige livet, som dansen ellers kan symbolisere.

Et annet spørsmål lyder: Hva skjer med dem som deltar i dansen? Hva betyr denne deltakelsen? Alle i diktene danser; dansen er overalt og kan ikke unngås. Dansen er syklisk, mytisk og begynner alltid på nytt. Fremtiden framstår som en utflukt og en definitiv slutt på den utmattende byrden som dansen er (men er dansen virkelig så utmattende, eller er det et uttrykk for ren, endeløs glede?). Samtidig kan vi ane en spalting eller polarisering mellom dansen og fremtiden: Dansen er presentert som en ufrivillig maktutøver; den som danser, blir underordnet dens ubønhørlige regler, mens fremtiden gir den enkelte mulighet til sin egen realisering – til å oppfylle drømmer og ønsker og definere seg selv. Dette virker imidlertid ikke bare som dansens egenskap, men som en generell konflikt i diktens verden, hvor jeget og andre entiteter stadig er overvåket og kontrollert av verdens rare regler. Men på dette tidspunktet er det også uvisst hvordan dansen slutter. Hvordan kan vi kvitte oss med den? Hvordan kan den «forstumme»? Det sier sannsigeren ingenting om – og denne kunnskapen forblir skjult for leseren i dette diktet. Men det vi kan gjøre, er å se på hvordan framstillingen av dansen i «Sannsigeren» samsvarer med andre dansedikt.

Selv om «fremtiden» er et ord som Einan ikke har brukt andre steder i de publiserte diktene sine, uttaler hun seg om jegets framtidsmuligheter også andre steder. I diktet «Jeg ror» (1982, 35–36) skaper den fortalte historien lignende konnotasjoner. Diktet begynner med følgende verselinjer: «Jeg ror min urobåt. / I dans og fangens liv manglet jeg toner. / I dag ror jeg ut på sønnens lille gudehav.» Jeget er på vei ut, forlater stedet, ror ut dit «byropet [ikke] høres». Den første avskjedsdelen av diktet som finner sted «i dag», stilles opp mot den andre delen skrevet i preteritum, som utspiller seg «i dødshuset», hvor jegets «hete slo opp om meg / og var sjørose», som en slags sjelelig kondensasjon. Vi kan lese diktet som en transcenderende reise sett i retrospekt, en start på en sjelevandring hvor jeget som ikke fant ro i dansen og fangelivet (det verdslige livet), drar til sjøs, selv om det bare er «sønnens lille gudehav». Heller ikke her får vi lese noe om jegets framtid, men det er tydelig at dansen tilhørte det forrige, utilfredsstillende og trolig monotone livet, uten toner. Overgangen fra dansen til havet går imidlertid gjennom dødshuset, så forestillingen om dansens slutt og veien ut av den gjennom døden og en mulig framtid som liv etter døden får enda sterkere relevans i dette diktet.

I «Nektelsesdansen» (1992, 346) ser vi en avbrytelse – eller en mulig avslutning av dansen – som igjen fører til døden:

Mumlende angerord,
selsomme bruder,
lekteren med sin klagende matros.

Mureren med sin ost fra hellige geiter.

Danseplassen:
Døden.

I første strofe skildrer Einan et bilde av et uvanlig selskap som består av bruder uten brudgommer, en murer og en utrivelig matros med sin båt. Er det en psykopomp, sjelens veileder, som venter på den døende i båten sin? Skal mureren bygge en mur mellom livet og døden, et skille mellom eksistens før dansen og etter dansen? I diktet utbryter jeget: «Danseplassen: Døden.» Er de det samme? Finnes det et likhetstegn mellom disse to, eller er det to helt forskjellige ting eller steder? Når Einan setter kolon mellom dem, gir hun grunnlag for å tolke det andre som en uunngåelig konsekvens av det første. På danseplassen dør noen av deltakerne. Døden kommer som en naturlig avslutning av dansen, selv om forholdet mellom livet, dansen og døden også kan være omvendt. Danser man for å markere livets avslutning, fordi døden kommer, eller danser man nettopp for å unngå å dø? Og er døden faktisk noe uønsket? Døden er så naturlig i Einans verden at den vanlige og forventede frykten for døden virker helt fraværende i denne sammenhengen. Samtidig sammenligner jeget dansen nesten eksplisitt med døden og ikke med en forstummet lek – blir da døden vår realisering? Her ser vi også hvordan tid og modaliteter henger sammen og skaper en nærmest mytisk – fiktiv – og annerledes livssituasjon.

Det sene diktet «En dag en løve» (2009, 470) er en parallellfortelling til «Sannsigeren» – men denne gangen er framtiden allerede kommet. Og dansen og døden kommer igjen etter hverandre:

En dag en løve.
Så en grå hauk.

Syv år å være redd.
Elleve år å leke.

Så var solen der
og nye år for dansen.

En vismann sa meg noe,
at tettheten i rommet blødde.

Jeg svarte at mitt neste rom
er forunderlig kjært.

Enten stå i sitt rom
og eie det
eller grave en grav.

Diktet er delvis upersonlig, men også gjenfortellende, med et tydelig fokus på tidsforløpet. Det begynner som en nedtelling av ens livssyklus som består av både frykt, lek og dans. Sannsigeren er her erstattet med vismannen, som varsler om at «tettheten i rommet blødde», noe som kan minne om at slutten på nedtellingen kommer nærmere, og om en påvisning av at tiden er ute og rommet desintegreres. Men det neste rommet er ingenting å være redd for, og jeget omfavner det uten frykt. Mye tyder på at dette neste, kjære rommet er tilnærmingen til døden, døden selv eller overgangen til noe nytt. Dette rommet kommer etter dansen og gir jeget en mulighet for selvrealisering («stå i sitt rom / og eie det»), eller så er det bare undergang og død («eller grave en grav»)⁶³² Dansen virker da som et slutt punkt før en ny etappe kommer, men det er uvisst (eller helt vilkårlig?) hva den bringer med seg.

Vi kan konstatere at dansen er helt vesentlig for diktverdens tid. Dansen henger sammen med det fiktive «her og nå», men også med jegets forventninger om framtid og hvordan den er uttrykt i diktene. Selve tanken om fiktiv tid som en samlende temporalitet i Einans forfatterskap kan forstås på flere måter. Den er både et strukturelt og et innholdsmessig element, og begge disse egenskapene henger sammen med forståelsen av tidene (og dermed av dansen) på det

⁶³² Her kan vi tenkte oss at det finnes to ulike tilnærminger til døden – mens den første hvor man «eier sitt rom», antyder åpenhet og bevissthet, trolig en vei til transcendens, virker den andre som ens undergang og fordømmelse i uvitenhet. Noe lignende påpeker også analysen av gravmotivet i diktene i neste delkapittel, 3.7.

strukturelle nivå. Det mest slående i forbindelse med Ellen Einan er forståelsen av fiktiv tid som hellig tid – tid som er syklisk, uavsluttet og rituell ifølge Mircea Eliade. I sin bok *The Sacred and the Profane* ser han på virkningen og varigheten av en hellig eller mytisk tid. Den kjennetegnes av å være verken homogen eller kontinuerlig. Den er todelt og skiller mellom hellige intervaller (som oftest er periodiske) og vanlig, profan tid. Denne forvekslingen mellom ulike typer tidserfaring kjenner ingen spesiell overgangstid, og mellom disse ytterste posisjonene er det stort sett ingen mellomtilstand.⁶³³ Eliade understreker imidlertid at «[den] hellige tid er i selve sitt vesen reversibel», og den er «en mytisk urtid som gjøres nærværende».⁶³⁴ De religiøse ritene som utføres, er reaktualiseringer, eller kanskje erstatninger, for den hellige handlingen som viser tilbake til dens mytiske fortid. Derfor definerer Eliade den hellige tiden som «noe som kan gjenvinnes og gjentas uendelig mange ganger».⁶³⁵ Det vil si at i gamle tider kunne man gjenoppleve de mytiske handlingene gjennom å gjenta dem ved spesifikke anledninger hvor selve handlingene ble reproduisert, men disse var alltid like og uforanderlige i sitt vesen. Slik sørget man for at det mytiske ble fastfrosset og kunne gjentas «uendelig mange ganger».⁶³⁶ Terskelen som ritualet innebærer, kan uansett aldri bli overskredet, og ritualet kommer til å gjenta seg på samme måte i framtiden. Det er en spesiell ontologisk setting hvor tiden ikke kan utmatte eller overvinne seg selv.

Dansen i Einans forfatterskap er et tegn på en slik gjentakende rituell hendelse som tilhører den hellige, mytiske tiden. Den er eviggående og nærmer seg ustoppelig, og jeget forbereder seg på den i mange av de lyriske bekjennelsene sine. Likevel består jegets rolle som deltaker ikke bare i lystelige forberedelser. For at dansen kan føres fram, må det ofres – kanskje et dyr, kanskje et menneske, og Einan skriver også om en «blodig dans» (fra det upubliserte diktet «Jeg legger mine angerbarn ut»⁶³⁷ [bilde 24]). Jeget lever inne i den mytiske tiden, som ikke er en reaktualisering, men en virkelighet for henne – og alt virker uunngåelig, kan ikke stoppes og erstattes med en annen tidsoppfatning. Ønsket om å eie seg selv,

⁶³³ Mircea Eliade, *Det hellige og det profane og andre skrifter*, Rev. utg. (Oslo: De norske bokklubbene, 2003), 49. Om forholdet mellom myter og fiksjon, se også Pavel, *Fictional Worlds*.

⁶³⁴ Eliade, *Det hellige og det profane og andre skrifter*, 49. Orig. utheving.

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ Mer om dette Ibid., 49–52.

⁶³⁷ Ellen Einan, «Jeg bor ved offerberget / Jeg legger mine angerbarn ut [transkripsjon av to dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 22.4.1992/udatert.

fra det førnevnte diktet «En dag en løve», kan i den sammenhengen forstås som et ønske om å bryte med denne sykliskheten, ta ansvar for livet sitt og frigjøre seg fra verdenens mytiske karakter med alle sine predestinasjoner.⁶³⁸ Det er imidlertid uklart om dette er mulig, og om den mytiske tiden kan miste sin virkning. Dessuten kan dansen, men også de andre tematiske helhetene som jeg kommer til å drøfte (og som på sett og vis også har noe å gjøre med dansen og er forbundet med hverandre) settes i sammenheng med «artefaktualitet» eller en sekvensbiografi som Greene definerer som ulike gjenfortellinger av samme hendelse i ulike dikt. Her kan vi finne like sekvenser innenfor et forfatterskap som er motivert av samme mytiske handling, og som utvikler den fiktive siden av diktene. Dansen har altså ikke bare betydning for diktens kaos og kronologi, men også for diktens koherens og den ontologiske rammen.

Dansen virker som selve rammen for jegets eksistens, som er helt avhengig av å delta i dansen og styrt av dens regler. Dansen er den delen av den aletiske kodeksen som preger alle de aletiske restriksjonene i denne fiktive verdenen. Deltakelsen i dansen kan forstås som et grunnleggende livsvilkår, og den avslører noe om hvordan livets avslutning kan se ut. Dansen fører til døden og er uunngåelig for dem som ikke er rene ånder. Dansens slutt kan enten forstås som en vei inn til døden, eller som en begynnelse på en ny syklisk tilværelse. Dans er en av de repeterende aktivitetene som skaper en tidsmessig ramme for diktene – de begynner med forberedelsene, topper seg ved ofringen av noe i bålet og slutter i en slags galskap eller uttømmelse – så lenge den ikke slutter for noen i møtet med døden. Det finnes ingen annen naturlig konsekvens av deltakelsen i den enn at den kommer tilbake – om man overlever den. Med sin posisjon i sentrum av diktene får den en mye viktigere rolle enn som enkel underholdning. Det er faktisk ingenting underholdende over den – tvert imot er den temmelig alvorlig. Dansens rolle blir også mindre tydelig i det senere forfatterskapet, da det lyriske jeget åpner seg mer for døden enn for dansen og livet i den mytiske verdenen.

⁶³⁸ Denne hypotesen er basert på blant annet jegets stadig uttrykte ønske om å oppnå svar og hennes higen etter kunnskap (mer om dette også i 3.10). Samtidig ser vi i andre dikt også en tendens til å slå seg til ro med livet som det er, eventuelt en tendens til ikke å gi opp. På denne måten er jegets ønskeverden ganske spaltet, og hele forfatterskapet befinner seg mellom disse to ulike tendensene.

En tydelig kobling mellom dansen og døden kommer fra et av de transkriberte arkene fra desember 1990, hvor det finnes tre korte dikt.⁶³⁹ To av dem er innledet med en tittel og datert presist, mens det tredje diktet, som er plassert mellom dem, er uten tittel og i store bokstaver og virker ganske fragmentarisk, avsluttet bare med ellipsetegn i en separat linje. Dette antyder at diktet bare er et utdrag av noe større, men det er vanskelig å finne det håndskrevne manuskriptet. Diktet, eller diktfragmentet, lyder slik:

Jeg bærer mine bønner i kurv.
Danser dødsdansen om igjen.
Kraftbarnet slo meg.
Døgnet [var] vakkert og on[d]t.

Ingen andre steder i forfatterskapet finner vi uttrykket «dødsdansen». Dette korte fragmentet bringer fram et tema som ellers er antydnet på mer subtile måter, og setter ord på et sammenfall mellom dansen og døden. Dødsdansen som danses om igjen, kan forstås som en bekreftelse på den sykliske eksistensen i denne verdenen. Samtidig er diktet for kort til å kunne påstå at jegets eksistens slutter med dansen, og at det er alle dansende som dør.⁶⁴⁰ Som i diktet «Nektelsesdansen» kan dansen, danseaktiviteten og danseplassen være knyttet til døden – av ofre, dyr eller mennesker, men det må ikke nødvendigvis bety at jeget er en av de døende. Mest sannsynlig har dansen noe å gjøre med en slags overgang – det er en overgangsrite, men ikke for alle involverte. Hvem den utvalgte som det danses for, er, er imidlertid uklart.

Liksom dansen konstruerer den tidsmessige begrensningen og deltar i formingen av den modale kodeksen, skaper den også diktenes fiktive verdenstopografi. Dansen betyr altså ikke bare en aktivitet og en prosess, men den avgrenser også stedet hvor disse aktivitetene skjer. Mircea Eliade definerer en rituell stedsfølelse på følgende vis: «For det religiøse menneske er rommet ikke homogent. Det oppviser brudd og sprekker. Det inneholder områder som er

⁶³⁹ I mitt diktkorpus er andre versjoner av diktet ikke sporbare, så vi må klare oss med dette fragmentet. Ellen Einan, «Jeg går forbi min duftåker som stinker / Sekten for de fordømte vader over min klare elv [transkripsjon av tre dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 27.12./udatert/25.12. 1990.

⁶⁴⁰ Samtidig ser vi igjen en tendens til spaltning i jegets vurdering av dansen med døgnet som både er vakkert og ondt.

kvalitativt forskjellige fra resten.»⁶⁴¹ I diktene verden finnes det verken templer eller kirker, ingen altere eller helligdommer, men en hellig stedsfølelse finnes det likevel. Hvis vi forsøker å kartlegge dansen hos Einan, ser vi at det alltid danses på et spesielt sted. Det kan være en såkalt danseplass («Nektelsedansen») eller et dansehus («Jeg bor i dansehus», 1992, 363), og hvis det ikke er et spesielt sted, så er det iallfall et spesifikt landskap, som i «Er denne vei til dansen?» (1989, 270), hvor dansen foregår i en gul egn. Det er også andre steder som knyttes til dansen – dører, søvnslette, murer og hager. I de fleste tilfellene ser vi også at den oftest foregår på steder som ligger utenfor jegets egen hage eller eget hus. Det er steder man må komme til. Om det skjer i naturen eller innendørs, er virkningen ganske lik – vi befinner oss alltid på et spesielt, rituelt preget sted som danner et felles sentrum i verdenen. Det kommer altså flere vesener, verdensbeboere, til danseplassen. Det er et møtepunkt for de levende og de døde – et hellig eller helliggjort sted hvor to verdener møtes.

Et annet romlig aspekt i forbindelse med dansen finnes i reisen. I de fleste tilfellene gjelder det en aktiv bevegelse mot dansen. Vi leser heller ikke så mye om bevegelsene i dansen, selv om det finnes visse «trinn» som gjentas i noen dikt. I «Mørke mødre» (1991, 312) danses det overalt, men denne dansen har en ganske abstrakt form, og om det er en ekstatisk dans av dervisjer, klassiske tango, Noras tarantella eller norsk folkedans, vet vi rett og slett ikke. Men veien eller reisen til danseplassen er en omtalt vandretur med ulike stopp og vitner. Denne aktive bevegelsen og deltakelsen er intendert og blir ikke pålagt, som i diktene hvor jeget bæres. I diktet «Jeg går til danseplassen» (1992, 328) er det den aktive bevegelsen som dominerer – selv om jeget lar seg føre av danseplassens tiltrekning – eller av selve dansen.

Jeg lar meg føre.
De står med huden sin og venter.
Deler sine små engler opp
og gleder seg over fettet.

Da ser de døde til oss,
mellom dem og ordene et sus som om det var ved havet.

⁶⁴¹ Eliade, *Det hellige og det profane og andre skrifter*, 17.

Hellige har de vært,
og grådige,
og melken renner fra de stille kvinner,
blod føres om i kar,
og de setter seg ned.
Brenner sine slør.

Diktet er en beskrivelse av ulike bilder jeget ser på veien til danseplassen. På veien dit – eller kanskje der på danseplassen – går jeget forbi de døde, som trolig også forbereder seg til dansen. De venter kanskje på henne eller på andre deltakerne, eller på dansen selv. De er også omtalt som hellige, men grådige, og som «stille kvinner». De virker også ganske kroppslige og tilstedeværende på en mer fysisk måte enn de døde kunne være – siden de har sin egen hud. De er både hellige og grådige, noe som antyder deres dobbeltmoral. Aktivitetene de driver med, er høyst bisarre og ganske ekle – de parterer trolig engler som om de var griser, samler blod til kar, og de brenner slørene sine. Talen deres er utydelig eller til og med uhørlig, for «mellom dem og ordene [er det] et sus». Betyr det at de ikke lenger kan snakke? Har de mistet stemmene sine ved døden? Eller er stemmen deres som hvisking og susing? De døde er åpenbart en del av felles fiktiv verden og kommer ikke fra en hybrid type verdensformasjon – de lever altså ikke i andre sfærer, men de skiller seg fra de levende gjennom en rekke rare, uforklarlige og mysteriøse aktiviteter som de utfører på en meget rituell måte. Vi kan også vurdere tittelen og dens kobling til resten av diktet – kanskje var meningen å vise den overjordiske dimensjonen av danseplassen, dens eksistens som ikke er sammenlignbar med det nære og kjente.

Samtidig kan et blikk på manuskriptet avdekke en annen spenning i diktet. Det håndskrevne manuskriptet består av to bunker med tekst og en fast skissert tegning, som ikke er en av de beste, men som bærer Einans sedvanlige preg – en løs dyrisk figur i silhuetter med to lange ører eller horn [bilde 25].⁶⁴² Den er utvidet med noen nærmest geometriske og abstrakte formasjoner som omkranser den, men også gjennomtrenger den. Alt er tegnet i én strek, og formasjonenes skarpe kanter står i motsetning til dyrets runde kropp. Over bildet kan vi finne en dedikasjon, og under bildet står diktet med datering og et uleselig notat. Diktet er betegnet som «brukt» (den siste kommentaren er åpenbart litt nyere og ble til etter at Einan hadde

⁶⁴² Ellen Einan, «De gamle døde [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.3.1992.

bestemt seg for å transkribere diktet). Fire linjer av diktet ble ikke valgt av Einan til å bli en del av det senere diktet, nemlig det innledende «De gamle døde» og «Len deg mot meg døgnrommets Herre». Det er litt spennende at et slikt valg ble tatt fordi «De gamle døde» ville passe utmerket som diktets tittel. Mellom disse to passasjene står det tre linjer som opprinnelig skulle være en del av det transkriberte diktet, men som trolig ble fjernet før publisering. Det er: «Bær meg til de stille rom Herre». Etter dette følger diktet akkurat i samme form som vi kjenner det – med én eneste forskjell: stille kvinner brenner sine «siste» slør. Slik får også de døde en mer tidsbegrenset eller rombegrenset tilværelse (i den betydning at eiendommene deres ikke varer evig). Det finnes også et tydelig mellomrom mellom den første delen, som virker som en tiltale til Herren, og den andre delen, om veien til danseplassen og møtet med de døde. Teksten på arket kan da forstås som to nesten separate fragmenter.

Manuskriptet viser tydelig at forholdet mellom en planlagt og utført reise, og en tilstand når man bæres, ikke helt kan skilles. Jeget har først bedt om å bli båret, men så utfører hun selv denne bevegelsen (men hun lar seg føre). Kanskje gjelder hennes bønn selve dansen som kan bære deltakerne bort, til de stille rommene – der det virker slik at deltakerne ikke velger sine roller selv. Kanskje finnes det også et tegn på frykt i denne bønnen hvor jeget ber Herre om beskyttelse, at han lener seg mot henne for at hun frykter de døde som venter. Slik er bevegelsen – intensjonell eller ikke-intensjonell – en del av dansen. Når vi dessuten analyserer rom- og tidsbegrensingen i diktet, oppdager vi en oppdeling av ulike rom. Herren, som jeget ber til, er døgnrommets Herre. Herrens makt blir gjeldende innenfor døgnnet og dets rom, men hva betyr det mer presist? Eller snarere: Finnes det et rom som han ikke har makt over? Kanskje finnes det steder hvor hans makt ikke strekker til, sånne steder hvor tid og rom ikke er det samme som i den kjente verdenen i diktene. Herrens hegemoni er ikke uendelig, og dette kunne også forklare den dobbeltheten av det som Gujord kaller det overjordiske og det underjordiske, og som vi heller kan kalle for det kristelige og hedenske.

Innenfor den fiktive verdenens struktur er dansen også en viktig kilde til den epistemologiske kodeksen. Den er altså knyttet til visdom eller noen besynderlige kunnskaper: Mye tyder på at *svarene* vises i dødens øyeblikk, og på en meget esoterisk måte formidler de noe viktig om verdenen. Siden dansen er dødsdansen, kommer også svarene inn i bildet. Dansen er det øyeblikket når det leses svar – eller når denne lesningen nærmer seg (som i «Her leses det svar», 1991, 307). I diktet «Etter døden» (1985, 194) påstår jeget at: «Jeg skal være hos

svarene når de kommer», men svarene har «ingen munn» («Jeg kommer, morgenfange», 1986, 228), så det er uvisst hvor mye visdom man faktisk oppnår i møte med dem – slik som også tegningen til «Er du min?» viser, hvor svarene kommer i form av løkrop. Denne merkelige relasjonen mellom svarene, døden og dansen, dukker opp flere steder og knyttes til et presist sted i diktene: til dører som fører til stille rom.⁶⁴³ Stille rom er et sted for fred («Selvet», 1994, 387) og død («Dør kjærligheten?», 1987, 265). Men det er faktisk ikke rommene bak, men det er selve terskelen – dørene – som er viktigst i diktene. «Jeg er foran svarene. / Dørene åpne.», står det i diktet med samme tittel (1985, 181–82), men vanligvis er de låst, og jeget venter både spent og forferdet på det som kommer etterpå. Døren eller dørene omtales faktisk i to ulike sammenhenger – i noen få dikt er døren ment som en port inn til menneskene («Kommet deg nær med fargene. / Kommet full av hudliv inn i døren din», i «Kjøre deg bort, arme», 1985, 166), og andre ganger fører døren til døden («Døren lukket seg, / og døden lyste på oss.» i «Husene», 1985, 190).⁶⁴⁴ Dørene er derimot ikke bare en overgang; de er også et sted i seg selv: «Selv i dørene er det hud og lengsel.», sier jeget i «Hud, lengsel» (1992, 336).

Dansen, døden og dørene skaper en trekant som på mange måter manifesteres i de fleste diktene, ofte i form av narrasjonsfragmenter, referanser og hentydninger, men alt i alt danner de et kollisjonspunkt og et høydepunkt for hele det underliggende narrative. I noen få dikt vises denne sammenkoblingen i sin fulle dybde. Det neste diktet jeg vil granske i detalj, «Glemsel» (352) fra 1992, viser akkurat en slik motivisk sammenkobling:

Meg har de ikke,
men min blodhage er tung av søstre,
og min lette bror ånder fordekt et sted.

Jeg kjenner dansen,
vet om trinnene.

⁶⁴³ I masteroppgaven min påpekte jeg at dette er «et kontinuerlig utviklet motiv». Videre har jeg tolket dørmotivet i forbindelse med den gnostiske læren som Einan til tider var interessert i: «Veien ut av dørene kan minne oss om gnostisismens forestilling om verden som er en hermetisk lukket festning, sjelens fengsel, ørken og hvor kroppen er graven. Mennesket er stengt inne og lengter etter flukt.» Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk,» 107.

⁶⁴⁴ Det er påfallende at både dørene og dørselgeren har en spesiell rolle i Einans forfatterskap, men det er derimot ikke tydelig hva slags forhold disse to har seg imellom – og om de kan relateres i det hele tatt.

Eier duftbarnet og hagen,
men i slukket lampes øye lyser mørke syner.

Jeg bor i dansehuset med dører til stille rom.

Det skaffes frem solvarm far.
Det ormen sa, glemt,
det de milde lysånder sa,
stille, - til meg: også glemt.

Diktet er en historie om jeget og dets merkelige liv med alle dets eiendommer og slekter. Det er romlig forankret – jeget bor i dansehuset og eier hagen. I tillegg har hun en blodhage «tung av søstre». Dette kan være et metaforisk uttrykk for jegets søskenlengsel, men det forklarer iallfall ikke jegets forhold til broren, som er «lett», som en motsetning til den tunge blodhagen med søstre. Det virker som om jeget lever atskilt fra søsknene sine – blodhagen er kanskje tung av søstre, men det er tross alt en blodhage, og «tung av» kan beskrive ulike ting. Den lette broren er også borte – skjult et sted som heller ikke jeget kjenner. Også den rare bruken av «men» reiser spørsmål. Einans bruk av «men» er nesten like kryptisk som «hos» – hun deler setninger opp i mindre og motstående deler ved hjelp av konjunksjonen «men», men innholdsmessig sett er virkningen av dette «men» uklart. Setningen «meg har de ikke» burde stå i skarp motsetning til «min blodhage er tung av søstre». Imidlertid er meningen i disse motsetningene uklar og usagt. En av forklaringene kan være at linjen «meg har de ikke» er rettet mot søstrene, hvis forhold til jeget er ganske kaldt og avvisende, men jeget beholder tanken på dem fremdeles som søstre i sin «blodhage». Eventuelt kan vi tolke det slik at søstrene er døde eller fanget, men at jeget ikke er det, og derfor beholder hun et minne om dem. Jegets forhold til søstrene er generelt komplisert og mangesidig. Flere steder kan vi finne en tanke om et spesielt søsterskap i diktene hvor alle vesener på en måte kan bli jegets søstre. Denne benevnelsen virker som en titulering, eller en sosial identitet. Søstrene finner trøst og ly hos henne og omvendt, men det kan også oppstå konflikter, og jeget står tross alt alene og for seg selv i de fleste diktene.

Den mest spennende dobbeltheten i diktet ligger likevel ikke i dette merkelige «men». Jeg finner den i bekjennelsen om at jeget kjenner dansen (vet

om trinnene) til tross for at hun har glemt så mye – det som ormen sa, og også det som lysåndene sa. Og i det glemte ligger noen mørke skygger – *mørke syner i slukket lampes øye*. Er jeget en vokter som passer på dansehuset? Er da vokterens rolle å glemme alt?⁶⁴⁵ Kanskje er hun en tilskuer til forbudte ritualer, og er pålagt total blindhet og forglemmelse. Men å glemme er ikke noe eksepsjonelt – jeget har glemt mange ting og kommer bestandig tilbake til dem. «Hadde jeg deg glemt, / hagens skare, / hagens is?» utroper jeget i «Lys!» (1984, 132). Oftest er denne glemsomheten uttrykt i form av retoriske spørsmål hvor jeget tviler på hva hun gjorde, så eller sa. For eksempel er det mye usikkert i «Da de slo ned murene» (1989, 296): «Var dette gamle rom hagen? / Var dette skrikende rom mitt? / Vekket de meg, de slekter som døser i mørke rom for å se mine frø?» Men spørsmålene virker ikke som apostrofer rettet til den fraværende og dermed til publikum – tvert imot, de blir internaliserte og rettet til jeget selv, som om evnen til å huske var skadet eller den forrige kunnskapen var uopnåelig. Generelt sett er en viss grad av usikkerhet en uatskillelig del av denne verdenen. Kunnskap kan aldri være altomfattende og utdypende, og alle påstander kommer til syvende og sist til å motsi hverandre.

Fra før kan vi ane at det finnes ny visdom i de stille rommene. Dansehuset har dører til stille rom – og det virker slik at det er disse rommene som skaper en smule uro. Hvorfor finnes det i det hele tatt stille rom i dansehuset, og hva er deres funksjon? Kan en som har danset mye, hvile der? Og hva med musikken? Selv om dansen nevnes i mange ulike sammenhenger, snakkes det aldri om musikken som burde akkompagnere – eller for å være presis: drive – den. Allerede i «Jeg ror»-diktet manglet den toner. Hva er dette for en dans, uten musikk? Og hvor er musikerne? Er også synging en del av dansen? Dansens soniske dimensjon er helt undertrykt i diktene, det er en ustemt dans, en taus dans som stammer innenfra og har sin egen, mysteriøse musikk. Stille rom virker som en utflukt fra dansegulvet. Er stille rom det stedet hvor man havner etter dansen? I så fall er det kanskje det rommet hvor eksistensen fornyes og man fødes på ny.

La oss se tilbake på «Glemsel»-diktet. Ved siden av den publiserte diktversjonen som ble trykt i *De syv nattstegene*, finnes det to andre versjoner som danner «grunnrisset» av diktets indre utvikling. Dette manuskriptet har gått

⁶⁴⁵ Om dørstokkens voktere skriver for eksempel van Gennep, men han presenterer dem som spesielle guddommer. Vokterens rolle hos Einan er enda mer komplisert siden han kan være lurt og til og med drept. Arnold van Gennep, *Overgangsriter = Rites de passage* (Oslo: Pax, 1999), 108.

gjennom flere omarbeidelser, og de viser en aktiv endring av diktet – noe som er nokså sjeldent i Einans forfatterproduksjon. Jeg vil forsøke å spore diktets utvikling i retrospekt og begynne med diktets andre versjon, som oppsto ved transkribering på skrivemaskinen.⁶⁴⁶ Allerede da ble det tatt et viktig valg – altså å forkorte manuskriptet. Men det som interesserer meg mest, er hvordan Einan jobbet videre med den trykte teksten. Den transkriberte versjonen ble markert med et stort (+)-tegn, som betydde at diktet ble valgt til et snevrere manus til diktsamlingen. Så ble det gjort to endringer: Først ble de første fem versene – hvorav de første fire danner en separat strofe – strøket, og disse ble videre fjernet fra diktet. Diktet hadde på dette tidspunktet en annen tittel som ble tatt bort senere. Den utelatte delen av diktet er følgende [bilde 26]:

JEG LEGGER MINE ASKEKAR ÅPNE

Så går du til dem med syret brød.

Da ser jeg hulen og våker.

Da kjemper jeg med mine ugler
og har ingen fred.

Salve og vann.

[Meg har de ikke...]

Som vi kan se, er dette tillegget mye mer narrativt, fortalt gjennom en rekke korte handlinger som tidsmessig sett følger etter hverandre («så», «da» og «da»). Denne utelatte delen er nærmest en historie basert på verbale uttrykk. Denne diktversjonen bekrefter også antakelsen om at jeget er en vokter (i dansehuset? eller for hulen?) – jeget våker og kjemper mot ugler, har ingen fred i denne rollen. I tillegg til dansehuset forekommer også hulen i det utelatte avsnittet. Kanskje kommer uglene fra hulen – eller hulen er det stedet som må våkes over, og som uglene forstyrrer. Iallfall er uglene jegets egne («mine ugler»), og da er jeget nødt til å kjempe mot sine egne og seg selv på en måte.

Imidlertid finner vi det aller mest spennende i diktets avslutning, hvor betydningen forskyves takket være et lite grep. Den aller siste strofen har

⁶⁴⁶ Ellen Einan, «Jeg legger mine askekar åpne / Det vakre jeg så [transkripsjon av to dikt med tegn og skrift] » Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.2./23.2.1992).

gjennomgått en aktiv omarbeidelse før publisering, og dette har påvirket diktets innhold – og særlig jegets stilling i verdenen. Det finnes altså veldig få dikt hvor det trykte diktet skiller seg fra originalen på en annen måte enn ved kutt og fjerning av tekst. Her ble derimot teksten i den siste verselinjen omskrevet, og hele strofen ble sammenslått, men hvem som er ansvarlig for omskrivingen, er en gåte.⁶⁴⁷ De siste fire verselinjene var opprinnelig følgende:

[...]

Det skaffes frem solvarm far.

Det ormen sa, glemt.

Det de milde lysånder sa

stille, og til meg.

I den trykte versjonen står det derimot: «[...] det de milde lysånder sa / stille, – til meg: også glemt.» Altså antyder den opprinnelige versjonen at de milde lysånderne har avslørt noe for jeget – enten den siste strofen, eller hele diktet. Men denne ervervelsen av visdom har blitt erstattet med en uvisshet som preger jegets tilværelse på en litt ubehagelig måte. På papirarket framstår det slik at Einan eller redaktøren foretrakk den tiltalende retoriske formen med gjentakelse i de siste to vers på bekostning av den første, mer eventyrlige historien. Dette er enda mer forsterket med sammenslåingen av de to setningene (linje 2 vs. linje 3 og 4) til én setning og følgelig sammenslåing av to strofer til én, som jeg allerede har nevnt. Jeget har blitt enda mer forvirret og uvitende i sin utrøstelige verden for at epiforens sjarmerende virkning kunne lokke leseren. Her kan vi se hvordan diktets narrativitet ble underlagt noe som Culler og Northrop Frye omtaler som «charm»,

⁶⁴⁷ På de fleste arkene finnes det blyantstreker og andre tegn, noen ganger også håndskrift som ser lik ut på alle arkene som jeg har til disposisjon (det er altså ikke de håndskrevne manuskriptene, men transkripsjonene jeg snakker om). På de aller første transkripsjonene står det skrevet med en kulepenn: «Kjære Ellen Einan, Du må ikke bry deg om blyantstrekene. Vennlig hilsen (uleselig signatur)». Dette tyder på at blyantstrekene ble tegnet av en forlagsredaktør. Men hvem sin håndskrift det er ellers, er vanskelig å verifisere. Disse kommentarene inneholder ofte veldig private opplysninger – som f.eks. hvor diktet ble skrevet, og ved hvilken anledning, noe det virker lite sannsynlig at en forlagsredaktør fra Oslo kunne vite noe om. Se kommentar på bilde 10. «Jeg er overalt med morshagens lette hind / Unnfangelsen [transkripsjon av to dikt med kommentar fra forlaget] ».

altså diktets «hypnotic incantation», rituelle repetisjon, dens utslagsgivende rytmikk.⁶⁴⁸ Diktets poetiske form har her tydelig dempet dets fiktive innhold.

På det originale, håndskrevne manuskriptet⁶⁴⁹ finner vi enda to linjer (ett vers) som står mellom «Jeg bor i dansehuset med dører til stille rom» og «Det skaffes fram solvarm far», og det er: «Det gløder fra / synene.» Det står også et annet dikt ved siden av, men det virker ikke beslektet med dette diktet. Diktet er også datert 28.2.92 og ble viet til Jan («Hos Jan»). Dette er også ett av de få manuskriptene som mangler tegning. Den første versjonen av «Glemsel» ville se sånn ut [bilde 27]:

JEG LEGGER MINE ASKEKAR ÅPNE

Så går du til dem med syret brød.

Da ser jeg hulen og våker.

Da kjemper jeg med mine ugler
og har ingen fred.

Salve og vann.

Meg har de ikke,
men min blodhage er tung av søstre,
og min lette bror ånder fordekt et sted.

Jeg kjenner dansen,
vet om trinnene.

Eiet duftbarnet og hagen,
men i slukket lampes øye lyser mørke syner.

⁶⁴⁸ Her finner Culler støtte i Northrop Fries teori om melos og opsis. Han gjengir også Fries kommentarer til «charm»: «The rhetoric of charm is dissociative and incantatory: it sets up a pattern of sound so complex and repetitive that the ordinary processes of response are short-circuited. Refrain, rhyme, alliteration, assonance, pun, antithesis: every repetitive device known to rhetoric is called into play. Such repetitive formulae break down and confuse the conscious will, hypnotize and compel to certain courses of action.» Sitert i Culler, *Theory of the Lyric*, 139.

⁶⁴⁹ Ellen Einan, «Hos Jan – Jeg legger askekar åpne / Jeg bor i nødens vesle hage [manuskript med to dikt uten tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.2.1992.

Jeg bor i dansehuset med dører til stille rom.

Det gløder fra synene.

Det skaffes frem solvarm far.

Det ormen sa, glemt.

Det de milde lysånder sa

stille, og til meg.

De glødende synene fra den slukkede lampen virker som et forvarsel eller en visjon. Man trenger ikke mye fantasi for å kunne tenke seg at lysånder lever i lampen – små brennende glør med svarte kjerner. Samtidig finnes det en visuell kobling mellom askekar og glød fra lampen og lysånder – hva var det brent her? En slags mystisk forbrenning kan ha både rituelle og religiøse konnotasjoner – og jegets egen brenning eller brente gjenstander og steder er også omtalte temaer i diktene. I originalversjonen virker diktet litt synsk; det er nettopp den spesielle esoteriske kunnskapen som framheves. Diktet forteller om hvordan det er å få vite en hemmelighet (som lysåndene fortalte til jeget) med en religiøs eller mystisk tone over seg. Det skal skje noe, kanskje bak dørene til det stille rommet – eller det har allerede skjedd. I den siste, trykte versjonen er utfallet omvendt – diktet forteller om hvordan det er å glemme, eller kanskje om hvordan det er å bli fratatt kunnskapen. Det finnes også en mulighet til å tolke diktet slik at det som ormen sa, og det som milde lysåndene sa, er det samme, og dermed er alt dette glemt. Men mens tekstens første versjon gir mer plass til vår tolkning og distribuering av kunnskap, avgrenser den siste og trykte versjonen dette ganske entydig.

Etableringen av det glemske jeget er samtidig enda et grep for å gjøre narrativet mer omtåket og forvillet. Det lyriske jeget i den første diktversjonen skiller seg fra det lyriske jeget i den siste versjonen i sin evne til å kjenne og tolke verden rundt seg – og da endres også hennes posisjon som kunnskapsformidler. Slike små endringer har i tillegg kapasitet til å påvirke vår generelle tolkning av jeget som kjerneentiteten i diktenes verden og forvrengt vårt syn på jeget som oversubjekt. Her kan vi muligens ane en påvirkning av modernismekonvensjonen i norsk litterær offentlighet – så lenge slike endringer kommer fra forlagets side. Enda større mystifisering av diktene kan også være forfatterens eget grep – og vi må heller ikke glemme lyd-kvalitetene som kunne påvirke diktets endelige

utforming. Diktet er også gitt en helt ny tittel, «Glemsel», i redigeringsprosessen, som en understrekning av jegets totale fortvilelse.

Spenningen mellom å glemme og å få en ny kunnskap – som også preger «Glemsel» og dets to versjoner – finner vi også i diktet «Her leses svar» (1991, 307). Det som dansen eller opplesningen bringer her, er ikke glemsel, men kunnskap. Som jeg har påpekt tidligere, finnes det en kobling mellom oppnåelsen av svarene og dansen, og dette er også diktets hovedproblematikk. Eller snarere: I dette diktet står vi foran svarene, foran den eller dem som leser dem – og samtidig deltar vi i dansen:

En iskald lund.

En brun eske.

Be meg ikke glemme.

Jeg ser – :

Dører, slottsporter, nedrevet grind,
ormegården, den snare,
vekten, der døgnet veies.

Dagene lette, men jeg sover ikke.

Du min sneport med lund av søvntrær,
brer søsterbarn og ull over meg.

Det går mot hete søsterfang.

Det går mot graven og de små lys.

Du ser meg – .

Dans!

Lette steg i nytterommet med sine brune skap.

Dekket ormebol med hester utenfor.

Vesen fra hudløshagen ser hit.

Dekke sine blå bord.

Nedtegne urordene.

Vaske.

Bære.

Tre inn i duens nattrom.

Nede i blåheten et bord.

Diktet er komponert som en syklisk beskrivelse av stedet hvor svarene leses, og går fra upersonlige stedsbeskrivelser («En iskald lund. / En brun eske»), gjennom jegets posisjon i alt dette («jeg ser», «jeg sover ikke»), tilbake til stedsbeskrivelsen («Nede i blåheten et bord»). Gjennom denne innrammingen forsøker diktet å fange både stemningen og handlingen, og leseren kan tegne et mer komplekst bilde av denne lekke seremonien. Fordi det nettopp er en spesiell seremoni som skildres. Gjennom jegets blikk blir vi vitner til en hemmelig rite på et hemmelig sted med meget gåtefulle deltakere (eller kanskje bare én deltaker?). Rommet er utvilsomt spesielt utstyrt for denne anledningen, men grinden er nedrevet – har de kommet inn uinvitert, har de brutt seg inn på stedet selv om de ikke var ønsket der? Jeget vil så desperat huske alt hun ser – «dører, slottsporter, nedrevet grind / ormegården, den snare, / vekten, der døgnet veies» – men får hun det? Hun ber for å bli bedt om ikke å glemme (må hun bli pålagt ikke å glemme?), men ingenting tyder på at ønsket kan bli oppfylt. Vi møter igjen det kjente motivet hvor hemmelig og bevoktet kunnskap vises til de/den innviende, men skal mest sannsynlig glemmes igjen. Linjen «Det går mot graven og de små lys» minner oss om dødens nærvær, og slik antyder den at all kunnskap uansett er unødvendig etter denne terskelen.

Så er dette dans? Det må vel være det. «Du ser meg – . / Dans!» roper jeget og utfører sine «lette steg i nytterrommet». Her er det også noe som uteblir – en slags pustepause eller dempet rop markert som en tankestrek. Kanskje er det et visuelt, grafisk uttrykk for bevegelse, kanskje er det en utført dans. Samme tegn finner vi også i diktets andre strofe, og vi kan også tolke det som en utelatt bevegelse – eller et stønn? Siden verset slutter med kolon, virker enda en tankestrek unødvendig ut fra det rytmiske perspektivet, og tegnet tydeliggjør et både rytmisk og innholdsmessig avbrekk her. Den tredje og den fjerde strofen virker som en fantastisk visjon som er tidløs, det er en fullstendig overtakelse og en fullstendig innvielse, men visjonens virkning svekkes etter hvert. Delen etter det mystiske «Vesen fra hudløshagen ser hit» virker som en langsom avslutning av ritualet. Urordene må nedtegnes og bordene dekket, rommet vasket, og deltakerne trer inn i duens nattrom. Tempoet og dynamikken i diktet er helt med på å skape en ekstatiske opplevelse som mot slutten glir bort, den er nesten over, og det som kommer, er bare forglemmelsen. Men svar? De blir aldri avslørt for

publikummet. Om jeget får smake på dem, ligger også utenfor diktets verden, og det er heller ikke sikkert at hennes bevissthet klarer å bære disse svarene.

Slik som diktet deles i mindre strofer med færre ord, får vi også oppleve intensiteten til riten. Vi går også bokstavelig fra visjonens høyde, med snøport og dans, ned til blåheten. Er dette nedgangen til dødens rike? «Her leses svar» viser også Einans dyktighet i å skape spennende skildringer i diktene, hvor leseren kan tre inn, som inn i et filmopptak. Den visuelle informasjonen som diktet inneholder, en fantastisk samling av kuriositeter som trolig brukes som rituelle gjenstander, bygger en variert bakgrunn for selve seremonien. Det ville vært veldig spennende å få tak i fortekster til dette diktet, men dessverre finnes ingen av dem i mitt korpus. Etter erfaringen med de andre manuskriptene er det lite sannsynlig at tittelen er den opprinnelige første linjen av diktet – som i en rekke tilfeller blir gjort til tittel i den publiserte versjonen.⁶⁵⁰ Det er mulig at linjenes rekkefølge er blitt vekslet om, eller at det finnes utelatte deler av diktet i original versjon. Det er også mulig at tittelen ble satt til før publisering. Et slikt valg ville vært en spennende utvidelse av diktet – og en meningsforskyving.

De siste to diktene er også strålende eksempler på et narrativ hvor både subjektet og leseren befinner seg midt i en terskelfase. Einans dansedikt omhandler nesten alltid en grensetilstand og en terskelfortelling hvor motiver som dansen, riten, døren og muligens en kommende død blandes. Det at grensen markeres med en portal eller lignende, er en gammel tradisjon typisk for de fleste religioner.⁶⁵¹ Det er også vanlig at slike grenser er overvåket – i gamle kulturer er det oftest i form av grensens guddommer. Døden som overgangsrite er et tema som Einan skildrer på en ganske utdypende måte, og den er dypt innvevd i diktenes struktur. Hennes seremonielle framføring av overgangen finner støtte i gamle kultiske tradisjoner og mysterier og er en aktualisering av eldgamle fenomener, krydret med et litt surrealistisk syn på vår eksistens og med et fokus på den kvinnelige opplevelsen, som i gamle tradisjoner ofte var lite vektlagt (eller kanskje lite dokumentert). Arnold van Gennep, en grunnlegger av forskning på overgangsriter, legger også merke til spesielle rituelle territorier som kan bli skrumpet inn til små, nesten

⁶⁵⁰ Einan har typiske «invokasjonsfraser» for sine dikt, og de fleste viser et direkte forhold til jeget. Enten er det «Jeg» + verbal, eller det er en tiltale til diktets du som f.eks. «be meg». På begynnelsen står ofte også Janar, Eierinnen eller andre typiske Einanske vesener, men også ulike abstrakte substantiver. Mange dikt begynner med spørsmål, og det kan også forekomme «hos»-fraser eller verb i infinitiv. Stedspronomen finnes veldig sjelden på første plass.

⁶⁵¹ Gennep, *Overgangsriter = Rites de passage*, 29–33.

symbolske rom og deler av interiør. Han påpeker: «Den portalen som symboliserer et tabu mot å tre inn, blir her lønndøren i festningen, bydelsporten, husets dør. Det hellige er derfor ikke bare lokalisert i dørstokken. Dørkarmen og arkitraven er like hellige.»⁶⁵²

Hos Einan spiller faktisk nettopp døren eller porten en spesiell rolle i seg selv siden det ikke finnes andre overgangssymboler i diktene. Vi vet ikke (sikkert) hva som ligger bak, og vi vet heller ikke hvilke gjenstander som brukes for å utføre riten, eller hvordan ritualet foregår. Van Gennep kan hjelpe også oss med å forstå dørens betydning som terskel: «Døren utgjør nettopp grensen mellom den fremmede og den hjemlige verden dersom det er snakk om en ordinær bolig, og mellom den profane og den hellige verden dersom det er snakk om et tempel.»⁶⁵³ Ritualet i diktene er spesielt også fordi det utføres ved døren – og ikke bak døren, slik det kunne forventes. Van Gennep skiller mellom en spesiell kategori riter som utføres på selve dørstokken, og en annen kategori riter som utføres foran dørstokken – slike som forbereder til terskelstadiet. Han foreslår videre å kalle dem for preliminale, liminale og postliminale riter.

Men også van Genneps deling blir utfordret i denne verdenens ustabile struktur. I diktet «Jeg venter» (1999, 415) finnes det to porter: «Porten for nei. / Porten for ja. // Delelinjen utydelig, / solen uten glans.» I diktet venter jeget, som allerede har mistet sine hager, foran døden. Er porten for nei ment for dem som overlever, og porten for ja for dem som dør? Eller må jeget bli utvalgt til den riktige porten? Kanskje er «ja» og «nei» nettopp de svarene som jeget leter etter. Her setter Einan også ord på den grunnleggende egenskapen til sin fiktive verden: «delelinjen utydelig». Døden kan like gjerne være livet. Men døden lekker også litt inn i livets rike – i den dystre, men også poetiske beskrivelsen av dette stedet i diktets neste strofer:

[...]

Vennene går hos dere og har sine snakketoner
som går av seg selv over til min egn
og skaper seg om til dødsdømt redd.

Dette er døden, venn.

⁶⁵² Gennep, *Overgangsriter = Rites de passage*, 31.

⁶⁵³ Ibid.

Dette sletteland, denne ørken, dette blodrøde
ved veiene.

La meg henges opp i kalde trær,
Noen kunne klare det – .

Døden er her framstilt som et sted som strekker seg ut langs veiene, et blodig sletteland. Det «blodrøde ved veiene» minner også om høstens løv og kommende vinter (med kalde trær) som forener dødsriket med vinteren og kulden. Dødens sletteland er i tillegg sammenstilt med jegets egn, hvor menneskelig prat transformeres til redsel for ens egen dødelighet. Og i alt dette en bønn om å bli hengt – som er gjengitt både i begynnelsen (diktet begynner med «Heng meg! / Jeg er uten hage!») og slutten av diktet. En av de sterkeste, bilderike, men veldig makabre beskrivelsene som Einan kommer med, forener døden med et uttørket og nådeløst sted bak døren eller porten, som er en tydelig terskel. Vi kan også si at Einans rituelle skildringer skiller seg ut fra plasseringen – dansen er en preliminal markering, mens dørene og det første møtet med svarene eller dem som står bak dørene, snarere er en liminal rite. Ankomsten til døden kunne defineres som en postliminal rite, men om en slik ankomst virkelig skjer, er nokså uvisst.⁶⁵⁴ Til tross for den emosjonsladede beskrivelsen i diktet ovenfor har jeget ennå ikke passert, og vi står foran en dødsvisjon. Den ubestemte avslutningen av jegets venting finnes kodet i det – igjen uklare og stumme – tankestrektegnet.⁶⁵⁵

Med henblikk på van Genneps inndeling er det dansen på sletten og i huset som en preliminal rite som dominerer de rituelle overgangsframstillingene. Det er en initiasjonsrite som fører til terskelen – og selve overgangen blir bare skissert, antydning, men ikke fortalt. Dansen virker som en rituell avslutning av livet og et møte med døden som skjer i fellesskap, eller en rituell etteråpning av denne hendelsen. Den er eldgammel og helt fundamental. Dansen kan også ha en

⁶⁵⁴ Her kan vi eventuelt plassere diktet «Jeg bor i dødens løk» (1982, 38), hvor jeget allerede er død, men samtidig venter hun på en ny start, så det er vanskelig å se denne handlingen som en avslutning av en prosess siden alt virker uendelig.

⁶⁵⁵ Noe lignende ser vi også i diktet «Jeg bærer mine broer til ilden» (1999, 412), hvor jeget brenner sine broer på bålet – kanskje bryter hun med sin fortid, kanskje kommer hun for nær terskelen og vil ikke huske mer. Jeget kommer til stedet («her») hvor «døgnfluers eggleggersker» har sin lek, og danseren og «døgnets sneføgle» er også med, men «døren lukkes» deretter, og vi får ikke lenger innsikt i dansen og konsekvensen av den.

helbredende funksjon – gjennom gjentakelsen av det gammeldagse ritualet og gjenskapningen av den mytiske tiden kan man oppnå en viss kontinuitet og regelmessighet i sin profane virkelighet. Imidlertid virker all tid i diktene mytisk, syklisk og gjentakende. Ingen aktivitet utført i denne verdenen kan motsette seg dansens og mytens virkning. I hvert fall er det slik fra jegets perspektiv. Det kretser bokstavelig talt rundt det rituelle i narrativet. Men det innerst rituelle, det som blir framsagt med fromhet og innvielse, den hemmelige akten og utføringen, blir aldri satt ord på. Innholdet i riten er kun for innvidde, og leseren er ikke en av dem. Vi vet at jeget kjenner trinnene, men vi kjenner dem ikke. Det finnes antakelser om at noen dyr blir ofret, men også dette ligger for det meste i diktens lakuner. Det rituelle innslaget som forventes å finnes i språkhandlinger, altså framføringen av ritualet og det øyeblikket når leseren kan identifisere seg med denne framføringen, er fullstendig fraværende. Dette er ikke så rart siden Červenka argumenterer for at det lyriske subjektet sier noe helt annet enn det som står i diktene. Han mener at det poetiske språket bare er en oversettelse, en poetisk og metaforisk transformering av de virkelige fiktive utsagnene.⁶⁵⁶ Selv om jeg leser subjektets språk som i bunn og grunn kryptisk på grunn av en annen verdenskonstruksjon og ikke på grunn av metaforikk, kan vi tenke oss at den hemmelige rituelle formelen nettopp derfor aldri blir uttalt i diktene.

Det rituelt-narrative har også en annen side som jeg vil drøfte. I mine analyser, og også i de andre tekstene om Einans forfatterskap, leser vi ofte om det rituelle aspektet, som er betraktet som lyrikkens viktigste kjennetegn. I tråd med Culler og Greene er det rituelle omtalt som det retoriske eller det performative. Den rituelle dimensjonen er helt vesentlig i lyrikken, og den er det definerende elementet for hele sjangeren ifølge de ovennevnte teoriene. Culler antar at diktets rolle er syklisk – det er ritualisert og skrevet i et rituelt språk:

[...] the poem's allusions to a context of ritual foreground the question of the poem's own ritualistic character as spell or chant, confirmed by various forms of repetition, including metrical patterns, and what is called "ring structure," the return at the end to the request of the beginning.⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ Se kap. 1.4.6.3 ovenfor. Červenka, «Fikční světy lyriky,» 767.

⁶⁵⁷ Culler, *Theory of the Lyric*, 16.

Men her kommer det paradoksale til uttrykk: Einans «ritualistiske» dikt formidler alt annet enn selve ritualet. «Spell or chant», trylleformularer eller sanger, er den utelatte delen av diktet. Diktet «Dansen på sletten» (1992, 341) er et av diktene som står nærmest den rituelle dansen: Den er rituell i den forstand at det er en gjentakende handling som består av ulike, men spesifikke trinn – Einan bruker faktisk aldri ordene «ritual», «ritus», «rite» eller «seremoni». Hele diktet beskriver ankomsten til dansen på sletten hvor jeget bærer «min Annen» og kommer bevoktet av de døde («Døde ser oss og nikker»). De kommer sammen i en viss usikkerhet: «Melde fra om oss? / At vi er to? / Og at vi er fra små teiger bak berget?» Først ser vi hvordan diktets topografi åpnes for oss: Jeget kommer fra teigene, gjennom berget til sletten. Så leser vi at jeget ikke er alene, men bærer en følgesvenn med seg. Denne Annen er kanskje jegets bror siden hun i neste strofe sier: «Jeg tok min bror ved hånden», men det kan også være jegets eget barn som hun bærer sovende (denne antakelsen blir også bekreftet i diktets siste strofe med «det barn du bærer»).

Så kommer søster Alene, stiger «mørk og melkehvit omkring / med synenes blå nattföll», en slags synsk søster, sjaman eller heks. Søster Alene er i seg selv en merkelig skikkelse – det kan bare være en følelse, et metaforisk uttrykk for ens ensomhet som i «Brødrene, barna, søvnhagen» (206), hvor man løfter henne når man sørger, men det er mye som også tyder på at hun er et fysisk vesen. Kanskje er hun både høy og myk og vektløs, men «født!» som i «Bøydheten» (219). Hun har iallfall en stemme, siden den siste strofen av diktet er formulert som en parafrase eller sitering av det som søsteren sa til jeget – eller som jegets reaksjon på søsterens ord:

Jeg er også deg, sa hun.

Lekte med mine brune arr.

Jeg er også deg, for jeg er utenfor

når det barn du bærer

leter og ikke vet.

Jeg er klar og stille,

kold og varm.

Jeg rydder grener bort, så dansen kan gå på sletten,

og jeg kommer det barn i møte som har slanger

og fugler og ansikt, skinnende.

Først og fremst er selve utformingen av strofen veldig spennende – utypisk, med noen veldig lange, fortellende setninger formert i forholdsvis lange vers. Når vi leser denne strofen som søster Alenes monolog eller tale inne i diktet, får vi en spennende fordobling – eller kanskje tredobling. For det første presenterer søster Alene seg selv gjennom en rekke kontraster, og kanskje særlig gjennom den største er Alene og samtidig er selve jeget. For det andre finnes allerede dette andre (eller opprinnelige) jeget i diktet – det som iakttar og lytter til søster Alene, og som også er markert i språket. Dette jeget har sin egen Annen – som ikke er hun selv, men tilhører henne. I tillegg har hun en søster som egentlig også er henne. Min Annen er kanskje satt inne i jeget og bæres (og er samtidig ikke henne), mens søstera er utenfor (og er samtidig henne). Dette er et merkelig paradoks og en identitetsflyt som også kan være kjernen av dansen. Selv om vi ikke får høre noe mer om dansen og om selve ritualet (bare at sletten må ryddes først), er kanskje nettopp alle disse møtene mellom jeget, barnet (Annen) og søster Alene poenget med seremonien og selve høydepunktet. I dette perspektivet kan dansen nesten forenes med fødselen, som i seg selv også er et overgangsritual.

Til tross for at diktet rommer tale og forveksling av stemmer (eller kanskje nettopp på grunn av det), er dets performative eller rituelle dimensjon nedtonet. Diktet minner mest om en fortelling, en kort historie, eller nesten en anekdote. Diktets fiktive dimensjon blir enda mer betont når vi ser på manuskriptet og den første transkriberte versjonen.⁶⁵⁸ Begge to finnes i korpuset og viser at diktet opprinnelig hadde tre strofer med en kort introduksjon i handlingen som går forut for det ferdigtrykte diktet. Den første versjonen av diktet heter bare «Hos Jan» og begynner som følger [bilde 28, 29]:

Bærende på røtter og skall fra døde hager
går jeg bort fra de gamle tordensletter og ber om
ly ved berget.
Delte de ut brødre hos dette berg?
Ja, en bror får gå med deg, vandrer
så du vet om andre vesen.

⁶⁵⁸ Ellen Einan, «Hos Jan – Bærende på røtter [diktmanuskript],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 4.10.1991. «Hos Jan – Bærende på røtter [transkripsjon med innskrivinger og markering],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 4.10.1991. Manuskriptet mangler tegning i dette tilfellet, men inneholder flere passasjer som ble strøket og ikke transkribert videre, men disse er bare delvis lesbare. Diktet har også gjennomgått små endringer og revideringer, f.eks. er «om» endret til «omkring».

Heller gå ute og ha sine barn i seg
enn å klamre seg til vaktene og ha redsel.

Jeg går ute
og har min hage trukket inn i meg og min bror til-
dekket for frost,
og jeg hater ikke.
[...]

Det vandrende jeget er på rømmen, har flyktet fra døde hager og ber om ly ved berget. Der får hun ikke bare ly, men også en bror som skal hjelpe til. Men jeget vil ikke forbli, vil ikke bindes og overvåkes. Vaktene som burde vokte og passe på, er her snarere et symbol på frykt, en grunn til redsel. Jeget går heller bort med en hage inne i seg (ut ufødt barn, et nytt menneskelig økosystem?) og en bror (som kanskje kan forveksles med barnet, men som virker uavhengig av jegets kropp). Hun påstår at hun ikke hater – som om hun ellers ville gjort det, som om bundethet ville bringe hat med seg og flukten og friheten kunne ta den bort. Og så kommer de til sletten. Der leser vi den trykte historien om møtet med søster Alene.

Med sin fulle og fantastiske historie går diktet ganske langt fra den tradisjonelle lyriksjangeren og beveger seg mest i retning mot prosa i vers, eller mest konkret mot episk diktning. Her skaper Einan et supplement til store eposer med særpregede univers og det som Doležel kalte for «the quest narrative». Dette er nærmest en episk historie som også sier noe om livet til vandrere og deres omflakkende eksistens, den inneholder flere karakterer som snakker, og mirakuløse elementer. Søster Alene på slutten av diktet minner nå om en spåkvinne som ønsker jeget velkommen i hennes nye hjem, i sluttdestinasjonen som ferden hennes førte fram til (men det er uklart om det var intendert eller et sammentreff). Selve tittelen «Dansen på sletten» er åpenbart avledet av de siste tre linjene av diktet. Den virker nå enda mer paradoksal siden hele dansen er mye mer marginal i forhold til den helheten som diktets eldre versjoner utgjør – og altså enda mer uoppnåelig. Skal jeget i det hele tatt være med på dansen? Skal hun føde det skinnende barnet med slanger og fugler der? Eller setter hun seg bare på sleden og forlater stedet før dansen begynner? I dette fragmenterte universet får vi ikke lese avslutningen, men vi får sikkert lese en lignende historie, et annet forsøk, en annen brøkdell av den.

Dansen er det mest særpregede ritualet i Einans diktning – og det rituelle ved den markerer seg oftest gjennom dens hyppige forekomst og de narrative strukturene rundt den. Den ligger riktignok i kjernen av historien, men uten at den tar all plass. Alt tyder på at det utføres noe seremonielt som samtidig ikke er helt definerbart – og det fører samtidig handlingen framover. Som vi har sett, kan den være forbundet med både døden og fødselen. Så vi kan konkludere med at ritualet ikke bare har en tiltenkt framføringsform, men at det står helt sentralt i diktets innholdsmessige side. I de mest rituelle scenene finner vi altså mer av en narrativ beskrivelse – eller en spatio-temporal forankring av scenen – enn av selve ritualet og talen som skulle ledsage det. Det rituelle finnes utvilsomt også i språket – i måten setningene er skapt på, og hvordan ordene er sammensatt (som vi kunne lese i «Her leses svar»), men til tross for det er diktenes rituelle karakter mer narrativ enn retorisk og ligger i lakuner og ellipser i talen. Og selv om teksten tier om ritualets vesen, avslører den fortellingen rundt, og gjennom den konstrueres det fiksjon siden vi må tenke oss denne riten som en del av historien. Framstillingen av dette ustemte og språkløse er også nettopp det som Martínez-Bonati anser som lyrikkens kjerne og hovedoppgave.⁶⁵⁹ Einan gjør dette gjennom å fortelle det som skjer rundt selve riten, gjennom det narrative.

Når Armstrong definerer den røde tråden i Einans diktning som «Einan's ritual narrative»⁶⁶⁰, velger han – helt uavhengig av den ovennevnte teoretiske dialogen – den mest passende beskrivelsen – et begrep som samler begge ytterpunktene av Cullers teori. Disse diktene bruker ritualet som grep på mange flere måter enn at deres formelle side inneholder rituelle preg. De er skrevet rituelt, og de har ritualer som sitt hovedtema. Mens vi leser dem, leser vi om de ulike ritualene – seremoniene, ofringene, fargeleggingene, bæringene. Det som beskrives i diktene, er ofte en aktivitet, eller ulike småaktiviteter. Det er selvfølgelig legitimt å lese dem helt allegorisk eller metaforisk, som et kodet språk, men det fokuset på den mer bokstavelige og narrative dimensjonen av diktet som jeg har valgt, kan også gi oss mange svar og nye meningslag – og den står også i samklang med Einans uvanlige og ikke så reflekterte skrivemåte.

Cullers lesning av lyrikken virker kanskje passende for noen forfatterskap, men når det gjelder Einans dikt, er påstandene hans om behov for repetisjon av

⁶⁵⁹ Se kap. 1.4.5 ovenfor.

⁶⁶⁰ Men han sier samtidig: «Sacrifice concerns both their act of saying and what they say, the performative and the constative dimensions.» Armstrong, «The Sacrifices of Ellen Einan,» 235.

diktene, memorering og framføring ikke treffende. Diktene kan selvfølgelig leses opp ved ulike anledninger, og vi lesere kan ha lyst til å framføre dem for oss selv, men disse diktene prøver utvilsomt å formidle et annet budskap. Diktenes adressat er ofte uklar, og de kan også virke proklamerende, men det lyriske subjektet er ganske innestengt i sin egen verden og virker fjernt i forhold til vår virkelighet. Det er ingen tvil om at diktene er forankret i det momentane og øyeblikkelige, de bærer også performative preg, men den fiksjonsorienterte analysen kan vise oss noen nye synsvinkler og slutninger – og den kan også systematisere diktene på en annen måte. Selv om vi finner mange åpne spørsmål i diktene, er deres funksjon ikke apostrofisk. Spørsmålene virker rettet mot en mer konkret adressat i de fleste diktene. I «Er denne vei til dansen?» er vi vitner til en dialog mellom et kvinnelig jeg (søster, frue) og en svarende person hvis replikker stort sett bare består av «ja». Diktet minner mye mer om en dramatisk framføring med to stemmer enn et performativt, proklamerende dikt. I «Dansen på sletten» snakker jeget enten med de døde, eller med broren – eller spørsmålet er rettet til henne selv: «Melde fra om oss? / At vi er to? / Og at vi er fra små teiger bak berget?» Spørsmålene jeget stiller, krever ingen svar, de minner mest av alt om en indre monolog, en slags betraktning av situasjonen og jegets egen stilling i den (sagt med Martínez-Bonatis ord: «Lyric poetry is imaginary soliloquy»). Leseren kommer inn i dette litt uvitende; publikum er først og fremst tilfeldige vitner til disse handlingene, ikke en deltakende part. Den mest performative handlingen var faktisk det å skape diktene, for at ritualet også er til stede i selve skapelsesprosessen. Dette ritualet er den mest fysiske formen som selve diktet og tegningen er resultater av. Einans skriveprosess er et ritual i seg selv – og vi kan faktisk se, ta og «smake på» dets frukter.

Einans lyriske ritual er ikke det samme som lyrikkens rituelle side. Det er tvert imot en innramming av de narrative elementene i hennes diktning. Gjennom dansen, møtet med døren – og døden – skaper hun en enestående fortelling full av liminale steder og vesener. Hun reaktualiserer de gamle ritene og skaper en fri tolkning av oldtidens mysteriekulter. Hun dikter opp et samfunn med individer som deltar i egenartede mysteriøse selskap og utfører merkelige ritualer. På denne måten uttrykker diktene en temporal sykliskhet og en stabil verdenstilstand. Samtidig ligger det noen mørke skygger og bekymringer over verdenen fordi ofrene ikke lenger kan tilfredsstille sine guder – eller rettere: Det finnes ingen å tilbe, Vår Herre ser en annen vei (det er helt påfallende hvor lite han er til stede i diktene om dansen), bare Mor er med i ritualet (død eller levende). Denne evinnelige gjentakelsen er så utmattende fordi ritualet aldri kan bringe noen

endring av tingenes tilstand. Er man faktisk død etter rituallet? Neppe, kanskje død og levende samtidig. De døde danser jo sammen med de levende.

Dansens altomfattende kraft vises særlig i diktet «Henfar!» (1994, 369), hvor «[d]ansen er her, og tar alt!» Dette diktet har også tiltrukket seg oppmerksomhet hos Armstrong, som har reist flere spørsmål om dansen og ofringen. Han påpeker: «Nothing can be said about the dance itself, the sacrifice itself, that is not a fiction as an act of ventriloquism. [...] Sacrifice always sacrifices itself, for an ultimate sacrifice is impossible.»⁶⁶¹ Armstrong er mest interessert i den dybdepsykologiske dimensjonen av diktene, møtet mellom den arketypiske Mor-figuren og den kristne Far/Gud-skikkelsen. Ofringen ser han som det transcenderende, men samtidig selvoppløsende punktet i forfatterskapet. I «Henfar!» virker dette mest åpenbart for ham:

The dance takes all and embraces all in the fold of this untranslatable imperative, "Henfar!" making no distinction between transcendence and destruction. [...] It is sacrifice itself, a dance adrift without agent or end. Sacrifice is only a metaphor, but then metaphor itself is only a form of sacrifice: a sacrifice of the near to the far, the known to the unknown, all to the vehicle on the brink of being which intimates the distant - a sacrifice perhaps nowhere more preserved, and yet destroyed, than in the poetry of Einan.⁶⁶²

For Armstrong er ofringen selve meningen med jegets eksistens. Men etter de andre eksemplene å dømme, og ut ifra det fiktive perspektivet, er dansen også jegets forbannelse. Dansen minner om at transcendenten er umulig; dansen utføres «om igjen» og kan ikke benektes. Overgangsriten gjentas evinnelig, og selve overgangen eksisterer bare for å kunne gjentas, ikke for at man kan oppnå det overskridende. Overskridelsen finner ikke sted her: Det er verken transcendent eller destruksjon, men gjentakelsen som overtar, overvinner og blir igjen. Dette igjen, selv om det ikke er uttalt, er den eneste mulige forklaringen på hvorfor ofringen aldri bringer fred og ro – og hvorfor narrativet verken oppnår klimaks eller avrundning. Problemet ligger ikke i det at det ikke blir ofret nok, men i at denne verdenen ikke kjenner noen frelse. Det finnes ingen forsoning og ingen

⁶⁶¹ «The Sacrifices of Ellen Einan,» 239.

⁶⁶² Ibid.

overvinnelse. Det er bare stadig nye ofringer, og den eneste utveien er å stanse hele seremonien («så dansen og spillet forstummer»). Siden seremonien ligger så sentralt i verdenens struktur, virker også denne muligheten uoppnåelig. Så kan jeget gjøre bare det hun gjør i diktet «Ordløsheten» (1992, 334), hvor nettopp ritualets umulighet problematiseres: «Lener meg mot huden. / Danser i ordløsheten, / venter.»

Et annet tidsmessig spørsmål oppstår når vi ser på dansens avslutning, eller snarere på dens konsekvenser. Siden vi aldri får vite hvordan dansen foregår, hvordan disse trinnene ser ut – eller hva jeget føler i dansen – kan vi ikke rekonstruere selve framføringen. Men vi ser noen katastrofale tegn både før dansen begynner, og også etter at den har sluttet. I «Brenne» (1986, 226) har dansen sluttet, eller vi er vitner til selve slutten. «Jeg brenner. / Jeg sender rop ut.» virker som desperate rop om hjelp. Det er uklart om jeget brenner metaforisk, eller om hun har blitt offer i ritualet og dermed brenner i bokstavelig forstand, men det siste er ikke så utenkelig. Kanskje er dette selve dødsøyeblikket som beskrives med ånder omkring og «[o]rd i tonene fra døds kannens indre.» I siste strofe er dansen slutt og jeget reiser til dalen: «Dansen er slutt. / Det sover engler i dalen. / Der går jeg rolig, / men jeg er ond og har ensomhet.» Jeget har kanskje blitt en av de døde, eller en engel, men er ond, har ikke oppnådd noen transcendentale høyder gjennom forbrenningen og bærer med seg bare sin ensomhet. En lignende fortvilelse over det manglende rituelle klimakset vises også i diktet «Måtte galskapen avta» (1987, 251): «Selv om dansen er forbi, / leker blodbarn nær meg og sommertrær skjelver.» Om jeget er levende eller død, er det ingen tegn til dansens ønskede forløsning. Dansen etterlater bare galskap og ubehag. Det at dansen bringer med seg galskap og fortvilelse, kan være et tegn på at mytens okkulte kraft svekkes, og dette bringer forfall overalt.

Som en siste påminnelse om dansens ubeskrivelige helhet vil jeg presentere diktet «Dansen og hagebarna» (1992, 342), hvor ropet «Dette er dansen! / Hel, klar sanselig mørk!» ikke kan relateres til de vanlige aktivitetene knyttet til dansen.⁶⁶³ Dansen er altså mye mer enn en dans. «Dette» som vi får lese om i den siterte verselinjen, er definitivt ikke dansen som vi kjenner den. Jeget «elter brød», «sover

⁶⁶³ Når vi kaster et raskt tilbakeblikk på tidligere versjoner av diktet, finnes det flere transkriberte versjoner. Den eldste er også utstyrt med datering og dedikasjon (3.7.91, Ivar Teigene) og med tittelen «Jeg sender deg hagen, venn.» Den aktuelle tittelen ble her valgt litt som en oppsummering. Nå vet vi iallfall at jeget snakker til en venn. Ellen Einan, «Jeg sender deg hagen, venn [transkripsjon],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 3.7.1991.

mellom kalvene», roper sine «engrop», bærer «barn fra steinene», blir vugget av hestene, men ingen av disse aktivitetene minner om dansen. Hvis dette er dansen, så kan dansen tilsvare alt i livet. Eller snarere: Dansen er denne ubønnhørlige gjentakelsen, denne eksistensen basert på små, gjentakende aktiviteter (som i seg selv har sine egne rituelle preg). Men jeget klager ikke over det, hun gleder seg mest av alt. Det er jo et eventyr foran, bak berget («Eventyret som lo bak berget beveget seg foran meg. / Hadde store røde hagebarn i sine veldige kar.»). Dansen er da ikke nødvendigvis bare det vi opplever oppe på sletten i et ekstatiske møte mellom ulike vesener, men dansen er rett og slett alt vi erfarer innimellom. Dansingen på sletten blir da materialisering og konkretisering av den eksistensmodusen som alle er utsatt for i denne verdenen. Samtidig må vi ikke ha for store håp fordi eventyret ikke helt er oppnåelig, det ser vekk fra oss slik som hagebarna gjorde og «løste sine glatte røtter / *ensomt ved deg sa de* / slo rot annet sted.»⁶⁶⁴ Jeget forblir da ensomt og forlatt med engropet sitt.

Dansen er et tema som dekker alle de fiksjonskonstruerende elementene og kan forstås i relasjon til både tidsforløpet i diktene, stedsforankringen, og den påvirker og kanskje til og med definerer den modale strukturen i verdenen. Den gir uttrykk for ulike fiktive entiteter og deres stilling i den fiktive verdenen. Danseren og danserinnen finnes også i dansenarrativet, men de fungerer også som fullstendig selvstendige elementer. Begge to betegnes med bestemt for av substantivet, så de peker åpenbart på et visst menneske (eller en viss posisjon). Danseren er et motiv som forekommer mest i det tidlige forfatterskapet. Han virker som en forfører, elsker, en farlig type. Møter med danseren beveger seg på en tynn grenselinje mellom det sanselige og det dypt åndelige. I de tidlige diktene oscillerer jeget mellom to menn – danseren og dørselgeren – som oftest dukker opp samtidig. I diktet «Hos danseren» (1982, 43) smelter rollene deres nesten sammen, og i diktet «Jeg feier for døren» (1984, 128) assisterer danseren for jeget før døråpningen. Senere er danserens tilstedeværelse ofte litt tåkete. En kvinnelig motpol til danseren er danserinnen, men hennes rolle er ikke så tydelig. Til og med jeget («Jeg hadde danserinnehage og vakre små løkvekster», 1984, 118–19) eller hennes mor kan bli omtalt som danserinner (som i «Jeg bor i dødens løk», 1982, 38). Kanskje er disse snarere betegnelsen på noens sjelstilstand – som forelskelse – enn noe annet. Også danserinnemotivet forsvinner fra diktene etter hvert.

⁶⁶⁴ «*Ensomt ved deg*»-linjen finnes ikke i det trykte diktet, men den er med i alle tidligere versjoner av diktet.

Disse elementenes rolle i dansen sier også noe om deres forhold til hovedkarakteren og livets ulike sfærer. Dansen står helt sentralt og er en bru til andre skumle ritualer som utføres – ofring og gravlegging – men trolig også til fødselen. Men for leseren er selve dansen, eller dens hovedessens, helt uoppnåelig. Den er usigelig, ubeskrivelig og utføres utenfor diktenes rike – holder seg i tekstens tomrom, i den ufullstendige fiktive verdenen.⁶⁶⁵ Dansen inngår i vår lek med diktene når vi forsøker å tillegge dem en mening som forblir usagt i teksten – vi ferdiggjør det usagte og utfyller slik disse tomrommene. Videre i analysene kommer vi til å se at alt på en måte er sammenkoblet med dansen og dens utstrekning. I de neste diktanalysene vil jeg peke på noen andre motiver og deres rolle for den fiktive verdenens oppbygging, samt jegets posisjonering i denne verdenen gjennom disse motivene.

3.8 Verken levende eller død – om grenseeksistensens manifestering i diktene

I den første delen av analysekapitlet definerte jeg noen regler og lover i den fiktive verdenen som diktene representerer, og nå vil jeg komme tilbake til noe av det. Et av de viktigste trekkene er en tynn skillelinje mellom det å være levende og å være død. I dette underkapitlet vil jeg derfor granske problematikken knyttet til de dødes grenseeksistens, gravens betydning som et spesielt sted på verdenskartet og delvis også framstillingen av selve døden. Videre vil jeg se på hvordan disse motivene påvirker konstitueringen av diktenes fiktive verden, hvilke implikasjoner de innebærer, og hvordan det lyriske jeget forholder seg til dem. I de kommende analysene blir den tematiske og fiktive siden av diktene vektlagt, og jeg kommer til å drøfte diktenes form bare i to spesielle tilfeller. Her vil jeg påpeke særlig diktenes sammenkobling og en sammenhengende utvikling av enkelte motivkjeder som «de døde» og graven.

For å se ordentlig på de dødes nærhet, må vi også definere hvilke stadier og sfærer diktenes fiktive verden inneholder – og om dette temaet på noen måte er omhandlet i diktene. De dødes nærvær i de levendes verden antyder at begge parter deler samme rom og ikke er strengt atskilt fra hverandre. Einans fiktive verden

⁶⁶⁵ Se Doležels definisjon av fiktive verdener som «umulige og ufullstendige» og hans forståelse av tomrom i Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 22–23.

inneholder heller ikke en forestilling om en skjærsild og det nevnes verken himmel eller helvete. Selv om man må overskride en viss grense mellom liv og død og man gjennomgår en prosess for å komme fra den ene tilstanden til den andre, skjer alt dette i samme rom, samme sfære, samme verden. Det eneste diktet hvor himmelen har en plass, er diktet med den mystiske tittelen «Stenhimmelen» (1991, 321). Men hva slags himmel er det? En himmel av stein, ugjennomtrengelig, som en betonghimling over verdenen. Hva slags eskatologi kan en sånn himmel stå for? En himmel av stein er en grense, en topp som ikke kan bli overskredet. «Stenhimmelen» er blind, døv og mutt, dens karakter utelukker eksistensen av en våkende eller overvåkende guddom. I diktene er guddommen kanskje til stede, men den er ikke i himmelen, og dette kan også forklare den utydelige posisjonen til Vår Herre eller Far. Også diktet beskriver jegets ulykkelige avskjed:

Jeg bor ikke mer.

De la mine barnerom øde.

De slo opp telt for slekter jeg ikke kjente.

Høyt over oss stenhimmelen.

Diktet vekker en klaustrofobisk følelse av rom og livet generelt. Det finnes flere romlige beskrivelser her – det er barnerom, telt og himmel, og alt sammen skaper et øde landskap som begrenser jegets livsmuligheter. Hva menes det med at jeget ikke bor mer? Har hun flyttet bort, eller er hun død? Kanskje død og glemt, kanskje kastet ut fra familien sin. Kanskje ligger hun i kisten, begravd under den tunge gravsteinen og ser verdenen herfra.

Diktet forteller historien om den hjemløse og forlatte. Men et blikk på manuskripter og eldre versjoner kan likevel gi oss andre svar – og fortelle noe mer om det fiktive rommet. Det finnes en transkripsjon av diktet som er betraktelig lengre enn den trykte versjonen, og to håndskrevne papirark som begge tilhører diktet. Dette er faktisk det eneste diktet som har blitt funnet på to forskjellige ark – begge to med samme dedikasjon og med nesten identiske bilder av en forlatt og trist kalv [bilde 30, 31].⁶⁶⁶ Under bildet står det tekst i én eller to stolper, uten noen

⁶⁶⁶ Ellen Einan, «Jeg bor ikke mer [Stenhimmelen I, diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert. «Det var ingen rom for henne [Stenhimmelen II, diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 4.2.1990.

som helst tegn på en umiddelbar omarbeidelse. Disse papirarkene skaper det ferdige diktet til sammen – det er altså side en og to av diktet med tre stolper eller strofer. På papirarket med den avsluttende strofen står datoen 4.2.90 og signaturen «Ellen Einan». Dette andre arket er også markert som «Brukt». Her kan man bli slått av tanken om at kanskje flere dikt kan ha blitt skrevet på samme måte – altså at de krevde mer enn ett papirark. Det kunne absolutt utgjøre en forskjell i analysen av manuskriptene. Det finnes imidlertid ingenting som indikerer at det faktisk ble skrevet flere slike dikt.

Den transkriberte førversjonen av diktet [bilde 32]⁶⁶⁷ er akkurat lik manuskriptene; bare sidetittelen «Slaktetid» er tillagt og skrevet for hånd, og strofene er enda mer parterte. Bare første strofe og siste linje i fjerde strofe er igjen i det trykte diktet, som opprinnelig så slik ut:

Jeg bor ikke mer.

De la mine barnerom øde.

De slo opp telt for slekter jeg ikke kjente.

Da slo en rolig hånd mine rom og var engelen.

Jeg slo deg ikke, sa datteren, var en søster.

Jeg lo ikke, sa du,

var hetten jeg bar.

Det var ingen rom for henne.

Høyt over oss stenhimmelen.

Dette kalles død, sa de.

Da la jeg stener og kvalte min gråt hos dem.

Den første versjonen er mer kompleks og vrir litt på narrativet – her er det sannsynligvis ikke jeget som dør, men til slutt sørger hun over den avdøde. Det er

⁶⁶⁷ Diktet er i tillegg dedisert til Ole Henrik Maggas Kvige og dedikasjonen er også brukt som tittelen. «Hos Ole Henrik Maggas Kvige (Slaktetid) [Stenhimmelen, transkripsjon med kommentarer],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 4.2.1990.

også flere stemmer som uttrykker seg i diktet og flere entiteter som presenteres – det er jeget, datteren (som også er en søster – men akkurat i dette diktet kan det å «være en søster» tolkes som en del av fellesskapet, en støttespiller) og duet (som virker sammenkoblet med jeget). I tillegg nevnes det en engel (kanskje er den duet?) og «de», som kanskje er disse ukjente slektene. Det er ikke klart hvem som dør – datteren, jeget, en annen kvinnelig identitet? – og vi ser trolig flere fokaliseringer i diktet. Rommet i diktet er utvidet – eller snarere komprimert. Det finnes ikke lenger rom for den avdøde, og nettopp «dette kalles død» – det å bli tilintetgjort, eller til overs, overflødig og til ingen nytte. Det kan både være en metafor for denne unødvendige eksistensen, men det kan også være en beskrivelse av en annen type død og en annen type liv – et som gjelder fellesskap og utestengelse fra det. Livet kan her forstås kollektivt, som en nyttiggjørelse av ens egen sosiale kapital. Men krymping av rommet gir ingen utvei for den døde – det er ingen rom for henne her, men hvor skal hun hen da? Ingenting indikerer at det finnes hull i steinhimmelen der den avdøde kunne rømme, men jeget legger steiner til (for den avdøde eller for seg selv). «Stenhimmelen» er en benektelse av himmelen, av livet i andre sfærer og rom, og en benektelse av oppstandelsen. Den utstyres dessuten med nye steiner, som tetter eventuelle sprekker og fjerner enhver mulighet for å bryte opp den harde veggen. Å tette himmelen virker også som den eneste måten å bearbeide sin gråt på. Jeget bidrar til dette og benekter sorgen – og dette er også et mønster som vi kommer til å se i andre dikt om jegets sørging hvor bearbeidelse av sorgen på en eller annen måte virker umulig.

De døde er fengslet i de levendes verden og kan ikke trenge gjennom steinhimmelen.⁶⁶⁸ Så hva gjør de da? Hvilke sysler driver de med? De dødes merkelige eksistens ble for eksempel nevnt i analysen av diktet «Jeg går til danseplassen», men det er mye mer bemerkelsesverdig ved dem. De døde dukker ofte opp i forbindelse med dansen og er alltid like mystiske og fjerne. Deres nærhet til danseplassen og tilstedeværelse ved ritene kan tyde på at de har blitt liminale

⁶⁶⁸ Kanskje det stedet de skal til, er søvnhagen. Jeg har allerede nevnt dette stedet i forbindelse med hagemotivet i diktene. Søvnhagen og dødshagen er ofte sammenkoblet i diktene som nærmest ulike grader av ens hvilested. I «Jeg ser den gode far» (1983, 90) blir vi vitner til en veldig trist scene. Den gode far tiltales kanskje med «god», men bløderhagen hans er tom, jordsøstrene magre og ullsauene vanskjøttet. I siste linje påpekes det også at «[i]ngen søvnhage for de døde åpnes lett», noe som tyder på at overgangen til den er nesten like vanskelig som å tre gjennom en steinhimmel. En mer økofeministisk lesning av dette diktet presenteres i Ytterli, «"Er vi søstre?" En økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap,» 67–68.

vesener, fullstendig avhengige av stedet for sin bortgang. De holder seg ved møtepunktet – terskelen – og følger prosesjonen av de andre dansende. Men de er ikke bare til stede ved møtepunkter – de er selv møtepunkter, entiteter som markerer og legemliggjør overgangen, og som viser en spesiell type integrasjon i den nye eksistensmodusen. Det er ulike eksempler på deres tilknytning til terskelen. I «Jeg bærer til deg min rosa lekebror» (1994, 380) ser vi dem ved porten:

[...]

Ansikt fra døde.

Seende vesener ved porten.

Kolde knivers veldige munn.

Her fungerer de døde som forvarsel og vitne, en stum staffasje ved overgangen ved porten. Det virker nesten som om de skulle spise den døende med sin «veldige munn», eller de kan minne om de fabelaktige *gargouille*-skulpturene som pynter utallige inngangsportaler til middelalderske katedraler. Andre steder «klamrer» de døde seg til dørene («Leoparden», 1991, 343) eller bor nær askehagen med porten («Bo forført ved stenene», 1999, 404). Selv om de kan være svake og små – og ofte gamle – kan de være i stand til å lokke og forføre de levende («Døde lo og hadde armer og forførende ord», i «Hos de gamle», 1992, 350). De døde markerer grensen og beveger seg ved terskelen, men ingen grense er absolutt, og deres nærvær kan bli merket over hele landskapet.

Det faktum at de døde også finnes utenfor det hellige rommet som er ment for ritualet, viser at det sterkt rituelle blander seg inn i hverdagen. De døde flykter fra døden og til det levende samfunnet, som for eksempel i «Jeg besøker de døde» (1982, 60):

[...]

De er som vi, barn, ullsauer,

nyttige koner, forsagte ørner.

Var de alltid så mandelfarget?

Arme, de bor jo i gråhet.

Skal de ikke forfremmes?

De er jo huleboere.

Diktet har igjen form av en kort dialog mellom jeget og en annen stemme og er preget av en smule forundring over de dødes livsvilkår. De er her sammenlignet med alle de levende entitetene i verdenen, men de lever i gråheten og er huleboere.⁶⁶⁹ Kanskje kan vi forstå disse ofte nevnte hulene som sprekker i tid og rom hvor døde vesener befinner seg etter døden – små møtepunkter mellom ulike eksistenssfærer, ujevnheter på tidens og rommets overflate. Den andre motpolen i «Jeg besøker de døde» utgjøres av fellesbetegnelsen «vi», som både rommer barn, koner, ullsauer og ørner. Dette vi-fellesskapet som går på tvers av mennesker og dyrearter, er også spesielt for Einans univers og går imot det antroposentriske synet som dominerer i vår aktuelle verden.⁶⁷⁰ Mennesker og dyr er satt på samme nivå og omtalt som oss – eller som deler av oss, som for eksempel i diktet «Vær det dyret du er» (2004, 454).

De døde virker også noen ganger mer levende enn de faktisk levende. Noen steder er det antydning at de er gamle («Hos de gamle», 1992, 350), men de leker gjerne («Døde leker», 1991, 319), og de er også tilstedeværende ved fødselen («Hos Ida», 1999, 412). I diktet «Brede eder rom» (1985, 194) er de døde karakterisert som «små hastfolk ved alle veier og dype floder». De døde bor overalt, helt i nærheten, og deres eksistens ved veiene antyder at det ikke lar seg gjøre å rømme fra dem. I «Oseandyret» (1992, 348) bor de trangt, og denne trengselen impliserer at de er mange. De døde omtales altså alltid i flertall og virker som en stor og homogen gruppe. I et forsøk på å skille seg fra sitt gamle liv brenner de sine broer (i «De hellige kar», 1992, 355), men er fremdeles blant oss. Til syvende og sist kan de godt bare være våre egne forestillinger, våre gamle gjengangere som vi levende maner fram fra dypet av vår hukommelse. I det innledende diktet til diktsamlingen *Jade for min engel* skriver Einan litt mer om de dødes forhold til diktene og jeget. I metadiktet «Bruken av dikt» (1994, 364) bor jeget faktisk blant de døde:

Jeg bruker dikt for å leve i døden som en levende.
Derfor lager våre første rom enger for vårt
navnløse åndebarn.

⁶⁶⁹ De dødes fysiske karakter er forsterket med de klare visuelle referansene. «Mandelfarget» kan også indikere at de er nesten mangelfargede, at de er bleke og ikke så synlige i gråheten.

⁶⁷⁰ Dette er også utgangspunktet for Sejersted og Vassendens analyse av «Hos søster ku» i Sejersted og Vassenden, *Lyrikk: En håndbok*. Sejersted og Vassendens subjektperspektiv har også inspirert Ytterli, «"Er vi søstre?" En økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap.»

Derfor sender vår far oss myke lunder
for at vi skal ånde mellom trær,
ha om oss døde
og ikke lengte etter mørket.

Jeget posisjonerer seg her på de dødes side – som en levende, kanskje en inntrenger. Om jeget faktisk er død, men vil bevare levemåten som den levende, eller om hun har klart å passere grensen og trenge inn i de dødes rike (som ikke virker atskilt fra de levendes), er ikke klargjort i «Bruken av dikt», men det at diktene spiller en viktig rolle ved denne terskel-kommunikasjonen, er utvilsomt. Diktene er her ment som kommunikasjonskanaler mellom de døde og de levende – eller virkemidler for å beholde en levendes verdensoppfatning. Med tanke på all den tvetydigheten som min forskning har vist, er diktene også materielle bevis på forfatterens forsøk på å kommunisere med de døde – så den første diktlinjen kan forstås ikke bare som en fiktiv påstand, men også som forfatterens innrømmelse. Samtidig gir dette verset også en navigeringsmulighet innenfor den fiktive verdenen – den definerer diktenes rolle i universet som dagboksnotater fra livet i døden. Det er imidlertid ikke helt klart hva slags status dette diktet har innenfor forfatterskapet. Diktet som motiv finnes faktisk ingen andre steder i Einans forfatterskap, så vi kan ikke helt vite om dette er et gjennomgående syn eller en sjeldsynt bekjennelse.

«For å leve i døden som en levende» kan også tyde på at hele denne fiktive verdenen er en verden etter en slags transisjon, den er et dødsrike – eller at diktene som sådan brukes for å få tilgang til denne verdenen, selv om de ikke nødvendigvis beskriver episoder fra livet etter døden. Denne oppfatningen er støttet av diktenes opprinnelse, da de ble brukt som et kommunikasjonsmiddel mellom forfatteren og de som ble spurt (altså dem hun ville kommunisere med). Diktenes kommunikasjonsrolle blir enda mer distinkt i de aller siste diktene fra 2007 og 2008. Antakeligvis er dette de siste årene som er representert i korpuset mitt – som manuskripter og også som transkripsjoner. Allerede en enkel visuell gransking av manuskriptene viser flere forskjeller i utformingen av papirarket og dets bilde- og tekstdeler. Tekstbitene inneholder ingen markører eller tegn lenger. Tegningene har oftere religiøst preg – minner om engler eller knelende og bedende menneskefigurer. Alt virker på en måte renere, uten de ville rykkene i skapelsesprosessen – som streker, innsirklinger eller utropstegn. Samtidig er

diktene ofte enklere og ganske korte. I de transkriberte arkene finner vi en tydelig forenkling av språket, minimalt med sammensatte ord og komprimering av temaene. Også vokabularet er begrenset og enda mer repetitivt. De fleste diktene minner om åndelige samtaler hvor posisjoneringen av det dikteriske duet er fremmet og vektlagt. Samtidig forsvinner det fine poetiske ofte til fordel for det dialogiske, og kvaliteten på diktene virker synkende.⁶⁷¹ Vi finner manuskripter som begynner med fraser som «Kjære Søster Alene» eller «Råd», og det er uklart om disse i det hele tatt er ment som dikt. Denne tendensen kommer til syne også i det trykte diktet «Var jeg en for deg?» (2009, 464):

Ja. Ber jeg deg forandres?
Eller forandrer du deg?
Alt er vel. Jeg ser til dere.
Beste hilsen
Anna.
Jeg er en musikk
i øret.
Jeg følger
dere.

Diktet er på en måte innovativt og blander sammen ulike uttrykk og småfragmenter, men det er fragmentert på en helt annen måte enn Einans «vanlige» dikt. Her er diktets enhet tydelig brutt og spaltet, og dets indre fragmentaritet minner ikke om korte narrative passasjer med tidsmessige brudd eller ulike stemmer og fokaliseringer som byttes om i strofer. Dette diktet er derimot sjangermessig uklart, og særlig mellomdelen «Beste hilsen / Anna.» plasserer det på grensen mellom et brev og en dikterisk erklæring. Her blandes

⁶⁷¹ Likevel finner vi også noen dikt som tangerer det forrige forfatterskapet – særlig på det tematiske planet. Til tross for sin stramme form oppviser det korte diktet «Hos meg» fra 28.5.2008 flere likheter med de eldre diktene: «Det stille dyr / Så fremmed / så redd / bær det / du som / har mot / og gyldne / stener.» Dette er på en måte et veldig konvensjonelt dikt med sterke modernistiske preg og språklig minimalisme, uten det typiske fantastiske Einanske vokabularet, men det problematiserer igjen den splittede og åpne identiteten til diktenes vesener. Det lyriske jeget som bare er en kommentator i dette diktet (selv om diktet er «Hos meg»), tar lite plass og virker svak og like redd som dyret. Det er tvert imot duet som skal overta og er bærer av den aktive kraften. Ellen Einan, «Hos meg – Det stille dyr [diktmanuskript med tegning] » Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.5.2008.

diktets fiktive dimensjon med diktets formelle uklarhet, og også det lyriske jeget bøyes under diktets materielle eksistens og brevlignende karakter. Det kjente og konkrete navnet Anna virker som en sammenblanding av diktets dedikasjon og innholdet. Slik presenteres det også en ny entitet i den fiktive verdenen, gjør den mer virkelighetsnær og alluderer til budskapet fra «Bruken av dikt». I begge diktene trer deres skapelsesprosess fram i innholdet, og deres tematikk og form framhever deres kontekstualisering utenfor den indre verdenen.

Men la oss igjen se på «Bruken av dikt». I diktet har de omtalte diktene også betydning for den merkelige kosmosoppbyggingen slik som den er beskrevet her – de første rommene multipliseres til enger, og de nærer diktets «navnløse åndebarn». Den eruptive skriveaktiviteten er også verdenskonstruerende; hvert nytt dikt utvider landskapet og utdyper relasjonene mellom enkelte elementer. Kanskje vokser det trær oppå engene og mellom dem lunder – og der sitter jeget med døde rundt seg. De døde rundt oss får oss til å oppleve deres nærhet som mettende og helbredende, slik at vi kan avstå fra mørket – eller kanskje fra en ensomhet uten dem. Kanskje er dette livet i døden trygt og rolig på sin egen måte. Hele verdenen er livet i døden hvor man kan dø en gang til, men man kommer aldri videre, flere dødstrinn finnes ikke – det er verken flere helveter eller flere himler. I en lignende stil fortsetter det neste diktet fra *Jade for min engel*, «Det er døde om deg» (364). De døde er igjen tilstedeværende overalt, med sine tegn: «Elsker deg / men lukker seg til». Dessuten er de beskrevet som skye og forsiktige som «[...] ser til side / venter.» Men hva er det de faktisk venter på?

Venting er et av de samlende motivene i Einans forfatterskap. Å vente kommer stadig til uttrykk – som om det ikke finnes en annen mulighet enn å vente. «Dø rolig, vente søster Mandel.», står det i «Søster Mandel» (1986, 220). Også diktet «Ventetid» (1992, 330) problematiserer venting. Det står:

[...]

Det sang så vakkert ved berget.

Det fanget mine andre søstre.

Jeg slo rot for å vente.

Mens de andre beveger seg raskt med livets strømninger og følger fristelser, velger jeget å vente. «Jeg er en sten, for jeg venter.», sier hun i «Nedstigningen» (1994, 389). «Lengselens dans, / venterommet.», heter det i «Blodet og vennen» (1987, 262). Jeget venter på dansen – eller på døden. Alt annet ville uansett bety det

samme fordi ett av disse to alltid inntreffer. Når også de døde kommer og venter, er det kanskje tegn på at jegets ventetid snart skal ta slutt. De dødes ankomst og deres stille venting får oss til å tenke det mest åpenbare – de markerer dødens nærhet. Hvis de kommer til noen, sprer de seg ut som insekter og symboliserer en stille overgang til døden. I «Å nei, døde, ikke meg» (1999, 398–99) blir jeget åpenbart valgt ut. Selv om de døde ikke gir noen lyd eller svar på jegets rop, er alt på plass – jeget er «mørk og trett», lengter etter sitt, brødet har blitt hardt, kannene forbrent, jegets «høye Annen avkledd». Alt er avdekket, oppbrukt eller utslitt; ting og vesener som tilhører jeget, er på en eller annen måte ødelagt, og alt peker mot hennes bortgang. Men svarene kommer, de kan allerede føles, og jeget sier bekymret: «Åndet det noen på mine redde svar?»

Etter at de døde har kommet, kan også det ultimate nærme seg, de ventede svarene er nære. I det sene diktet «Ja, svar meg» (2004, 431–32) finnes det ikke flere spørsmål å stille – det er bare svarene som kommer nå. De dødes ankomst og foreningen med dem markerer den ultimate enden, for «[e]ndelige / mørke svar / er kommet.», som diktets første strofe avdekker. Svarene er her for «å fordele / morshjertets små fuglerom». Å få et rom betyr å kunne gå «glad bort». Hvordan man blir innlosjert, varierer blant de ventende – elvekongen får et angerrom, mens hyrden må slå seg til ro med en liten port, «ensomheten og dørene». Barna har tvert imot «sine skapte egne rom». Kanskje også jeget får sitt rom siden engelen med søsterøyne kommer og fører henne videre, bare de døde må avslutte overtakelsen:

[...]
Døde så på meg.
Låste seg inn over alt i meg.
Elsket meg
og bandt meg.
Sov kjærlig
ved de stengte dører.
La sine hender
over mine.

Å få de endelige svarene er her beskrevet som en absolutt overgivelse av kroppen til de døde – hvor igjen det esoteriske og åndelige blandes med tydelige kroppslige elementer (man er på de dødes side både kroppslig og åndelig). Men døren forblir

stengt – eller har blitt stengt innenfra – og jeget går uansett ikke videre, men bor ved siden av dem.

I sine møter med de døde er jeget ofte trukket til deres side, nesten henført, absorbert av deres nærhet. Og selv om kommunikasjonen med de døde trolig foregår gjennom dikt, som i «Bruken av dikt», er det et spørsmål om man kan samtale med dem. De omtales ofte som mutte eller gråtende, men får nesten aldri ordet. Dette endrer seg i «Ja, det var en forunderlig ørns reise» (1987, 269). Først spør jeget seg selv om hun har angst for døden fordi hun gjennomgår denne forunderlige reisen «over tid og rom til de gamle tankers / guddom.» Så svarer en stemme:

[...]

Ensomme er vi, sa en klar stemme.

Se til marken,

plant trær,

kall på dyrene,

lev, sa de grå døde.

åndet på oss.

Jeg la ropet i min munn,

bad om løk og vann,

søkte meg frem til oppvåkningen.

Er diktet en beskrivelse av en fantastisk drøm? Eller er den basert på Einans meditative erfaringer som hun har innrømmet å ha opplevd?⁶⁷² De døde er i dette diktet framstilt som entiteter levende utenfor tid og rom, evige vandrere kvalt av sin egen ensomhet. Til tross for deres døde tilstand, ånder de, og mest sannsynlig har de også kropper eller en annen fysisk form. I denne drømmen eller mentale reisen får de også snakke, selv om deres stemmer ikke får mye plass i diktet. Og selv om de døde beveger seg i samme landskap som de levende, er deres handlingsrom begrenset, og allerede det å ha opplevd døden plasserer dem i utkanten av verdenen. Som et slags forvarsel kan de bare oppfordre jeget til å leve,

⁶⁷² Hun snakker om både meditasjon og chakra-meditasjon i en etterlatt uttalelse. «Jeg skal forsøke å forklare litt om tegningene og tekstene [forfatterforklaring uten konkret henvisning] ». Se bilde 14.

ta vare på naturen og nyte livets gleder mens hun kan. Jeget som «la ropet» i sin munn, er tydeligvis forferdet over de dødes preken og skynder seg tilbake til livet.

Om noe lignende får vi også lese i diktet «Be meg» (1994, 385), hvor jeget vil lære om galskap, så hører hun på gråten til de døde og reflekterer over de dødes vaner og ønsker:

[...]

Døde danser, elsker litt,
men ser heller sine barnehager
med sitronbroer og
lenker av behag.

Døde lengter etter syner og behag.

Døde ser.

Hører.

Graver seg ned i brune, onde berg.

Døde lever sine «døde liv» som ikke er så forskjellige fra våre levende liv – de har til og med sine barnehager med «lenker av behag». De elsker å se, å iaktta verdenen rundt seg, men deres ønsker er passive, de er stille observatører som kan se og høre det levende suset. De metter seg av å se livet rundt seg, selv om den typen eksistens ikke lenger er oppnåelig for dem – og så graver de seg heller tilbake i berget. Dette vrir litt på tanken om at det er de overlevende som mister noe (noen) og lever videre med tap og sorg – her er det faktisk de døde som lever videre, men ufullstendig og mangelfullt. De dødes oppførsel er slik forankret i deres eksistensielle vilkår: Det er særlig passiviteten og umuligheten av å delta i samfunnet som gjør de døde forskjellige fra de levende – og det preger dem også mest.

I «Jeg går med mine barnesteg ut til harde hester» (1992, 329–30) får de døde derimot synge:

Ikke let meg opp.

En solvarm Annen går her.

Jeg er halv, men leter i muren etter seeren.

Da skal det komme en gledens blå seer.

Dyr og stille,
varm og ordløs.
være min.

Harde ord leses i blindeboken.
Haste mot døgnet.
Helle ut grå lekebarn.

Ha stolte rom.
Brannen glemt,
øyene klare.

En gang sang de.
Døde, men syngende.
Hetter, brød som duftet
leende aske.

Aske med ordløs munn.
Freden med høy røst.

De syngende døde står her i en rar parallell med leende aske. Er det kanskje brannen som absorberer de døde mens de synger? Eller sang de lenge før (eller har de vært døde lenge)? Asken med ordløs munn og freden med høy røst kan begge henviser til de dødes stemmer, selv om det er uklart om de brennes eller begravnes. Einans hemmelige ritualer knytter ofte begge ting sammen – noe brennes, og noe begravnes som konsekvens av dansen. Kanskje er de døde vitner til dansen for å gjenoppleve sin egen død. Selv om diktet i sin publiserte form ikke nevner dansen som en del av handlingen, leses det i «blindeboken», og hele scenen er preget av seremoniell oppførsel. Jeg er i dette diktet «halv» og leter etter seeren som kanskje kunne utfylle tomheten i den halverte eksistensen. Så treffer hun «gledens blå seer». Seeren kan knyttes tilbake til sannsigeren, den rene ånden som står utenfor dansen, tilslørt i sin mysteriøse eksistens. Seeren fra dette diktet har derimot ingen spådommer å fortelle, han er stille og ordløs – i motsetning til oppleste «harde ord» fra «blindeboken». Seeren er stum, men ser i framtiden, mens ordene leses fra blindeboka, en punktbok som leses med håndoverflaten – dette er

også bare enda et tegn på at Einan refererer til ulike mytologiske og religiøse tradisjoner hvor synskhet ofte kobles til blindhet.

Den eldre transkriberte versjonen av diktet, datert 14.2.1992, er tre strofer lengre og har en ekstra tittel, «Etter brannen» [bilde 33] (skrevet ovenfor tittelen med hånd).⁶⁷³ I denne versjonen får diktets «du» en mer påfallende rolle: Det er duet som antakeligvis var den andre halvparten av jeget: «Deler mine gamle rom med deg.», står det helt på begynnelsen. Diktet gir mange romlige inntrykk – det er jegets rom det forhandles om, det er muren som skaper grenser, og jeget beveger seg gjennom hele diktet – fra sine rom ut til muren, seeren og trolig også til harde hester. I tillegg er seremonien faktisk ikke så forskjellig fra dansen, fordi «[d]anseplassen ropt inn til hagen», som det står i en annen utelatt linje. «Etter brannen» er da etter dansen, i hagene hvor det ble danset ferdig, og hvor en mysteriøs handling utføres ved lesningen fra blindeboka – men med øynene klare. Diktet er en ny problematisering av det gamle dansemotivet, hvor vi venter på en stor overgang og et kunnskapsdryss, men harde ord krakelerer i ordløsheten som dominerer diktenes slutt.⁶⁷⁴

De dødes tilværelse dukker enda en gang opp – ved graven, som logisk sett er det rimeligste oppholdsstedet. Graven er et av motivene som får en framtrædende plass i Einans forfatterskap og definerer stemningen i en rekke dikt fra alle skriveperioder. I eller ved graven treffer vi de døde både som de «avdøde døde» (altså de begravde) og de «levende døde» (de som befinner seg og «lever» utenfor graven). I «Mørket og høsten kom» (1985, 169) spør jeget: «Bar vi de døde i hus?» og svarer: «Vi sanket opp lydige lam, / satte vår trette kniv i alle redde vesen.» Her blandes de døde med offerlam, og døden forstås som en kommende og definitiv tilstand. I «Bar kornet aks?» (1986, 214–15) skal de døde brennes ved elva: «Men nede ved floden bæres de døde. / De legges i ro ved bredden. / Ilden farer om deres nattansikt.» Men i «Janar føres over marken» (1991, 321) farer de opp fra sine graver og vekkes til live igjen. «Mørket er ikke mer!» utbryter en hare som følger med på oppvåkningen. Samtidig får de døde ikke et nytt, reinkarnert liv, men de farer gjennom verdenen som rett og slett «de døde». Denne spenningen mellom en antydning reinkarnasjon og en åpenbar fossilisering av de omkomne i den døde tilstanden som trosser reinkarnasjonens sirkel, hensetter de døde til et nærmest

⁶⁷³ «Jeg går med mine barnesteg ut til harde hester – Etter brannen [transkripsjon],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 14.2.1992.

⁶⁷⁴ Dette finner også gjenklang i diktet «Ordløsheten» (1992, 334), som jeg også har nevnt tidligere.

umulig eksistensielt ståsted: De er døde og ensomme, kan ikke fødes på nytt og er heller ikke kastet bort fra den sykliske verdensstrukturen. Kanskje må de vente en stund i den døde tilstanden for å kunne reinkarneres og delta i samfunnet på nytt, kanskje har de gjort noe ulovlig og forblir forbannede og evigværende gjengangere. Eller kanskje er dette den eneste veien ut av den altomfattende sykliskheten – å bli en levende død for godt.

For å forstå dødens rolle i Einans forfatterskap bedre kan vi se på graven som en del av det fiktive landskapet. Graver virker som uatskillelige deler av hager, myke jordsenger for våre avdøde elskede. Jeget graver sin mors grav; søstrene graver sine graver også. Det er faktisk oftest mødrene som dør, og som tilhører de døde og må begraves, men jeget har også sin grav – tom og ventende.⁶⁷⁵ Gravens materielle eksistens står i motsetning til intetheten som følger etter den rituelle forbrenningen – graven blir her et bestandig steinvitne og en varig steinpåminnelse. Men graven er ikke bare en kald og død beholder for levninger – det er tvert imot et rom for en annen type liv. Graven har sine egne beboere, og disse er like levende som de andre døde. I «Ensomt ved våre barn» (1982, 39) spør jeget moren sin: «Er graven også ensom, mor min? / Sørger du for løk og mandelkorn / til de som forblir gravd ned?» Den begravde moren har sitt eget liv under jorden, i underverdenen og tar vare på avlingen til de andre nedgravde. Vi kjenner ikke identiteten til de nedgravde og heller ikke deres rolle i universet, men det finnes åpenbart en underverden under graven med sin egen befolkning i dette fiktive rommet.

Som svar på jegets spørsmål kommer det på slutten av diktet: «Bare vent, sa morshagen. / Dypt i krattet ormen.» I diktet er morens forråtnede legeme forenet

⁶⁷⁵ I mange sammenhenger snakkes det om «døde mødre» («Jeg lever i budbærerhuset», 1994, 129, eller «Jeg lenker min fargede bror», 1985, 189–90). Jegets egen døde mor er et viktig eksempel, men vi finner faktisk ingen henvisninger til døde fedre. Farens rolle er generelt mye mindre tilstedeværende i dette samfunnet: Faren er til stede bare som en mektig og observerende guddom, men han griper sjelden inn og bor ikke sammen med søsterskapet i hagene heller (med noen unntak). Faren får da en veldig spesiell rolle som vokter, men med liten handlingsevne og handlingskapasitet. Det er uklart om faren kan dø, og han er aldri nevnt blant de døde, men han er også så å si uinvolvert og distansert. Og siden han ofte er forenet med Vårherre, snakker vi kanskje snarere om et far-paraplybegrep siden den faktiske faren ikke er nevnt. «Den gode far» er så upersonifisert som det er mulig, slik at han ikke gir noen assosiasjoner til farskapet og farens rolle. Også henvisningen til en morsskikkelse som deler sitt hjertes rom for de døde i diktet «Ja, svar meg» (2004, 431–32), antyder at det er en morderlig guddom som venter på oss etter døden og ikke Vårherre. Mest om farsskikkelsen skriver Einan faktisk i de aller tidligste diktene fra *Valmuesanger fra solhuset*.

med en hel hage og dens mørke kanter og små krypdyr – og selve ormen. Graven har slik fått en nærmest panteistisk betydning, den har blitt en hel verden i seg selv – på graven er det bygd en hel hage, hagen stammer fra graven, vokser fra den, den er gjørme for alle de levende vesenene. Hagen blir slik ikke bare et sted å leve i, et rom for ens liv, men også et rom for ens død. Morens figur har i tidligere analyser av Einans forfatterskap blitt forstått som en parallell til Demeter, den gudinnen i gresk mytologi som er ansvarlig for innhøsting, avling og fertilitet. Armstrong har allerede påpekt likheter i symbol- og motivbruken omkring de eleusinske mysterier, hvor Demeter-gudinnen spilte en framtrødende rolle (eller eventuelt mysterier knyttet til Magna Mater), og Einans symbolske gjenstander (slanger, esker) og spesifikke formuleringer («Øverste Mor»)⁶⁷⁶ Samtidig gjør han oppmerksom på at sentrumet for Demeter-kultusen og dens dominerende narrativ, altså Demeters søken etter den bortførte datteren Persefone, er invertert i den aktuelle historien. Det er moren som ligger begravd, mens dattera vandrer rundt i verden og sørger.⁶⁷⁷ Einans skildring av jegets sørging og leting etter den avdøde moren kan ikke uten forbehold relateres til gamle greske myter – snarere er det en oppdiktet, fantastisk historie hvor hun benytter noen arketyperiske strukturer (med morsgudinnen som symbol på fruktbarhet).⁶⁷⁸ Dette motivet kommer til syne flere ganger og er et av de tydeligste mønstrene i diktens tekstlandskap. I det ovennevnte diktet får denne likheten også en annen dybde: Moren blir etter døden forvandlet til selve jorden, til selve hagen, og graven og hagen blir forenet. I diktet «Jeg tar en lysfugl med» (2009, 446–47) lyder det slik: «Graven styrker min / hage. / Sender meg tegn.» Det er ikke bare morens eksistens som stråler ut fra graven; den gir også en forankring og forsterkning for jeget. Graven er et sted hvor en del av «mysterier» (eller Einans parallell til dem) utspilles, og samtidig huser den et underjordisk liv, nærmest katakomber hvor ulike dyr lever sammen med de begravde og skaper et helt spesielt miljø.

⁶⁷⁶ Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 31–32. I masteroppgaven utvidet jeg Armstrongs henvisninger med en utforskning av valmuesymbolikken: Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk,» 130–131.

⁶⁷⁷ Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 35–36.

⁶⁷⁸ Den store mor er en av de kvinnelige arketyperne innført av Carl Gustav Jung. Denne arketyperen har også ulike inkarnasjoner som er spesifisert i boka *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* av Erich Neumann. Han presenterer ulike kvinnelige entiteter som kompletterer denne arketyperen; en av dem er Isis/Demeter. Jungs og Neumanns teorier er kanskje ikke lenger så aktuelle, men vi vet at Einan var interessert i Jung og dybdepsykologi.

Med tanke på fellestrekk med både Demeter og andre primitive naturguddommer kan graven også tolkes som vinterens ankomst – og hele denne sykliske tidsstrukturen kan slik ha kobling til årstider og forandringer i naturen i løpet av dem.⁶⁷⁹ Graven som et symbol på vintersesongen blir fulgt av en strøm av nytt liv, en gjenoppstandelse av de døde entitetene etter vinteren. I diktet «Om lyset» (1984, 102–3) er nettopp vårens komme beskrevet. Diktet sprudler av jubel og glede, selv om vinteren fortsatt er til stede i første del av diktet:

[...]

Bøyd av nattbarnet står vi ennu frosne,
ennu er februars bror her,
ennu er vakre barn av vinteren her.

I neste og siste del er det lysning å se, solen er på vei, og dansen kan begynne på ny:

[...]

Jo, dørene er åpnet.
Barn av januar kommer inn,
små bjørner fra drømmene,
de vet om høye hager forvandlet til lyssletter.

[...]

Ifølge diktet er verdenen også forbundet med årstidsveksling og forvandling, selv om dette synet kan være litt forenklet i dette diktet. De åpne dørene leder også motsatt vei enn i de forrige diktene jeg har omtalt – det er noen som kommer gjennom dem. Samme tematikk er omhandlet i diktet «Lyset kommer» (1984, 114–115), hvor «[v]årt lysbarn, elsk det frem / dørene er åpnet [...], vårt myke barn fødes». Den oppløftende tonen disse diktene har, er imidlertid sjelden i Einans forfatterskap – gleden er ofte dempet av jegets fortvilelse og sorg. Det kan samtidig være mye komisk i diktene, som ofte stammer fra denne tosidigheten, men som

⁶⁷⁹ En lignende konklusjon framhever også Armstrong, selv om hans lesning er mest basert på utvekslingen mellom den førkristne, hedenske tradisjonen og Jesu fødsel – en slags religiøs omveltning som skjer om vinteren. Dette er ytterligere forsterket av hans genetiske lesning av et konkret manuskript som er datert 25.12.84. Dette manuskriptet har jeg ikke funnet i mitt korpus. Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 35–36.

samtidig er litt brutalt. I «Lyset kommer» er den endeløse vårgleden supplert med lidelsen hos hagens søster:

[...]

Ennu under sne står hagens søster,
aner de smertelige fødsler,
de går neiende om hennes skjød.

[...]

Hagens søster venter da begravd under snøen på å kunne føde i smerte på nytt hele våren. Det er ikke så rart at hun ligger der, nede i mulden, i en vintergrav. Hagens søster virker som en besjeling av den ville naturen, den som kanskje ligger utenfor hagen, eller hun er selv en del av hagen. Om vinteren ligger hun begravd for å kunne gjenføde naturen på nytt om våren.

Likesom hagens søster finner jeget også de andre søstrene gravd ned (det er aldri brødre eller far). Noen av dem synes å ha det som hjemme i graven, mens andre lider. Men døden har bare en begrenset ildkraft mot søstrene. Søsterskapets motstandsdyktighet mot dødens trusler om utslettelse baserer seg kanskje på den stadige årstidvekslingen, kanskje også på deres sterke søsterbånd. Dette vises i diktene hvor søsterens hvilested graves opp: Selv om jeget også graver en søstergrav (i «Jeg leter», 1986, 208), graver hun den også opp – for å se på søsteren sin. I «Normalt sjelsliv» (1982, 57) er det normalt «å gå sin vei». Og så grave: «Så grave søstergraven opp. / Bare litt. / Se til søster Alltid Alene. / Kommer du snart?» Å bli begravd er ikke en ultimat tilstand for søstrene – eller for søster Alltid Alene – fordi hun kan komme tilbake. Og selv om diktet dreier seg om sjelslivet, så graves det opp noe materielt tilstedeværende – søsteren som oppholder seg nede i graven i sin fysiske form. Jeget ser til henne, så vi kan forutsette at hun iakttar søsterens fysiske beskaffenhet. I fortellingene fra denne verdenen er skillet mellom den fysiske oppstandelsen fra graven og en sjelelig reinkarnasjon diffust, og selv om Einan selv var svært opptatt av østlige religioners tro på sjelevandring, viser mange av disse bildene tilbake til vestlige hedenske forestillinger om livet og naturen og stadige ankomster av guddommer.

I det fortellende diktet «Jeg føres bort» (1985, 176) lever jeget et rastløst liv innenfor hagene. Hun lengter og venter mens «[å]rene går med stolte steg i mørke / landskap». Heller ikke lykken er som før, og jeget er innerst spaltet – hennes menneskefargede «hastånd» vil ikke det samme som henne. Er jeget en gartner

eller selve hagen som får stemme i dette diktet? Hun er i hvert fall vitne til endringer og «stille sørgetog» som fører til angerhagen. Kanskje er veien ut fra den indre uroen nettopp gjennom gjenforeningen med den nedgravde søsteren:

[...]

Eller nu be.

Bryte opp svarets segl,
farge dørselgersmilet gyldent,
avstå fra lydene,
avta,
grave søstergraven opp,
se muldsøster.

Å bryte opp svarets segl og grave muldsøsterens grav opp gjør hennes ankomst eller tilsynekomst nesten mystisk. Muldsøsteren som lever inne i mulden, gjemt dypt i graven og jorden, hun som igjen kan komme tilbake til livet, oppsøker jeget og hennes tanker flere ganger. Muldsøsteren (eller «muldsøstre», som i tittelen på andre diktsamlingen) med sine mørke hageliv er et gjennomgående motiv i diktene – hun som skjuler seg bak trærne og nede under gravsteinen. Den grunnleggende essensen av muldsøsteren – altså mulden – kan også forstås på flere måter: som leire, som matjord, men også mulden som graven selv, og mulden som det materielle og forgjengelige. I denne konteksten er muldsøsterens grav nesten et oksymoron, eller snarere en fordobling – søsteren er jo selv kommet fra graven og hører til den. Dessuten er muldsøsteren et vesen fullstendig sammenblandet med naturen, en uatskillelig del av selve hagen. Med sin nærhet til naturen og sykluser i den minner hun mest om en eldgammel guddom hvis metamorfoser etteraper forvandlingene i naturen gjennom årstidene. Denne oppdelingen av året i ulike årstider som syklisk gjentas, samspiller med dansens fiktive tid og understreker verdenens sykliske vesen. Men hun legger også gleden bort («Bare gode du satt hos meg», 1983, 71) og er en bør («Jeg er mandelkornet», 1983, 74–75). Hun er kanskje en påminnelse om at alt tar slutt og bryter sammen, i sterk motsetning til de nærmest åndelige søstre Alene eller Engel. Hun er kanskje den søsteren som er død helt fra begynnelsen av og tilhører de dødes rike.

Tanker om et hemmelig søsterskap er enda en henvisning til oldtidens mysteriekulturer. Noen av disse kultene hadde kun kvinnelige innvidde og ble koblet til fertilitet og innhøsting. At kun kvinner kunne møte fram, var typisk for noen

gammeligreske festivaler, som for eksempel Thesmophoria, viet til nettopp Demeter og hennes datter Persefone.⁶⁸⁰ Men vi kan også finne en tendens til å innlemme kvinner i mer moderne kulturer og religiøse samfunn hvor en form for et mer eller mindre hemmelig søsterskap skapes.⁶⁸¹ Dette er enda mer tilspisset i diktenes verden. Gjennom det sterke søsterblikket ser vi at det medfødte eller etablerte søsterskapet varer gjennom en livslengde, og gjenopprettes og dessuten bevares på tvers av liv (som vi også så i «Stenhimmelen»). Jegets forhold til søstrene er også hennes sikreste forbindelse med verden, selv om det finnes grusomhet og bitterhet i dette forholdet også, slik jeg påpekte i diktet «Glemsel». «Muldsøster gråt, / men vi lo.», står det for eksempel i det ovennevnte diktet «Jeg er mandelkornet». Søsterskapets kraft kan trolig trosse døden – og i så fall er det ikke så rart at det nettopp er «søstrene» som dominerer diktsamlingenes titler.

I utforskning av gravmotivet er det umulig å overse at noen grav også er ment for jeget selv. I diktet «Er den faste grav hard og kald?» (1984, 106–7) er dansen og graven forbundet gjennom jegets kommende død – her er det hennes egen grav hun står overfor. Diktet begynner med følgende strofe:

Jeg er mer og mer nær dens lögntomt.
Jo, det lange liv i løgn,
og dødens vesle søster sann,
men de lyver om henne.
[...]

Jeget nærmer seg den kalde gravens «lögntomt» i håp om å oppnå sannhet som en mystisk tilnærming til «dødens vesle søster sann». Om den er oppnåelig i dette miljøet, er et annet spørsmål – men graven er iallfall fast og kanskje definitiv. Døden har åpenbart også en søster, men hun virker like utilgjengelig som svarene – og er kanskje svarene selv. Døden som en vei til visdom er igjen problematisert i diktet og konfrontert med det falske jordiske livet. Diktet er et av de lengste i mitt korpus og forteller om jegets forrige liv (i løgn) og avsluttes med et mystisk farvel med verdenen. Jeget identifiserer seg selv som «datter av muldfolket», og vi møter

⁶⁸⁰ «Thesmophoria», red. (Encyclopædia Britannica Inc, 2020).

⁶⁸¹ Hele konseptet om søsterskap utenfor søskenforholdet synes derimot å være et samtidsfenomen knyttet til den feministiske bevegelsen og en økt interesse for utforskning av glemte kvinnelige personligheter (dvs. reaktualiserte «søsterskap» som motpoler til gamle etablerte brorskap).

igjen den samme materialiteten i hennes opphav, selv om «[v]akre satt søstre av ånd.» De åndelige og de jordiske er beslektet i Einans narrativ, og jegets rolle er kanskje nettopp spesiell, idet hun klarer å sette ord på dette båndet og denne dobbeltheten. Men selve jegets form er litt gåtefull, preget av flere forvandlinger og flyttinger. Selv om jeget var en av folket og «hadde kjole av nattkorn», blir hun lokket inn i fuglehagen og holdt der som en «lystfugl» (noe som vel ikke nødvendigvis må bety at hun ble til et dyr). Der ble hun skjemet bort, skjernet fra omverdenen og holdt fanget i et liv i luksus («Jeg hadde sølv og gull. / Mett, og for trett av gode hagen / grep jeg tålmodigheten. / Hadde den avsides.»).

I den andre delen av diktet er historien litt annerledes. Jeget løper sammen med barna på slettene og markene og blir voksen:

[...]

I denne tid vokste fuglen.

Ikke fort, men den slo sin vinge ut.

Fløy sakte ut muldhagen.

En grå søster hadde den ropt på.

Fått svar.

[...]

Her ser vi en liten forandring i narrativet og fortellerstemmen som ikke er personlig, men beskrivende. Denne nye avstanden kan enten bety at det er en annen fugl og ikke jeget-lystfugl det er snakk om, eller – og det er mer sannsynlig – at Einan tar et spenningsskapende grep for å perspektivere fortellingen litt annerledes og velger et annet fokaliseringspunkt. Jeget-fuglen ble voksen og tilkalt av en grå søsters rop. Derimot taler jeget igjen i siste strofe:

[...]

Jo, dansen var hos meg.

Myk, og foran sin død kneiste den,
men kom.

Bruden min var jeg,

Elsket ilden,

Skar opp myrhånden.

Slapp forte små nattkalver ut til dans.

Den siste strofen om dansen er komponert som fuglens svar på søsterens rop – strofen begynner med det Einanske «jo» som imiterer et svar til en tiltenkt dialog som aldri får en fullstendig form i diktene. Slike «jo»-åpninger finner vi utallige av, og bortsett fra at de fremmer det dialogiske i diktene, virker de også som fiksjonaliserende elementer – de representerer nemlig det fiktivt performative – en reaksjon på en utført aksjon som ligger utenfor vår aktuelle verden, inne i diktets narrativ.⁶⁸² I dette tilfelle er «jo» ganske konkret og rettet mot jegets søster, mens i andre tilfeller får vi aldri vite forhistorien.

Den fortalte visjonen i den siste strofen er igjen ganske disig og diffus. Dansen er her framstilt nærmest som en egen entitet som kommer til døden. Men i stedet for jeget er det imidlertid dansen som dør helt på slutten – den kneiser foran sin død. Jeget som deltar i dette esoteriske ritualet som sin egen brud, gjennomgår en berøring med ilden, åpner «myrhånden» og fører kalver til denne døende dansen – mest sannsynlig for å ofre dem. En lystfugl (som også kan forveksles med en lysfugl)⁶⁸³ som elsket ilden, minner om Fønix, en hellig fugl som gjenfødtes i ilden. Jegets møte med dansen kan da også være en form for gjenfødelse hvor dansen konsumerer og utmatt seg selv, mens jeget overlever.

Diktet har en ganske balladelignende karakter (når vi ser bort fra de formelle trekkene), det er tydelig narrativt og eskalerende og slutter med protagonistenes tilsynelatende død. Når vi tenker på det provençalske «ballare», altså å danse, passer en slik karakteristikk perfekt på Einans dansedikt. Hennes «danseviser» er ikke til å danse til, men de er selv en dans – og de omhandler alltid en form for dans. I dette diktet er dessuten dansen og døden på innlysende måte forent. Men døden kommer ikke helt til jeget, hun står den fremdeles nær, men er ennå ikke der, som den første diktlinjen forteller. Samtidig settes det opp to typer død mot hverandre – begravelse og forbrenning. Åpenbart er det ikke forbrenningen jeget gruer seg til, men den trange uendeligheten i graven.

⁶⁸² For eksempel i diktet «Jeg farer om i danserinnehagen» (1983, 69) svarer døden på et tilsynelatende ikke-uttrykt spørsmål: «Jo, jeg har deg, sa døden bak hagens mandeltre.» Denne passasjen starter en forfølgelse hvor både mandelbusken, muren og vannene synger at de har jeget, og hun løper. I «Jeg leter opp svarene» (1984, 142–43) er «jo»-partikkelen enda mer markant. Jeget svarer systematisk «jo» til flere uuttalte spørsmål. Noe lignende finner vi også i «I Josvadalen» (1986, 196–97) og «Dømt for drap» (1986, 218–19). I «Er ikke døden god» (1986, 202) er «jo» derimot brukt som reaksjon på uttrykte spørsmål. Generelt bruker Einan «jo» som en komposisjonell og narrativ del av diktet særlig i de tidlige diktene.

⁶⁸³ Navngiving som er basert på fonetisk likhet er trekk hos Einan som har blitt påpekt flere steder. For eksempel Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 35.

Gravens evige nærhet og varighet er som en påminnelse – det kjente *vanitas*-motivet. Den åpne graven er kanskje tildekket (som i «Salven med iskannen», 1989, 296), men alltid til stede og venter på sine døde. «Jeg vet at du er her, graven min», sier jeget i «Jeg samler dørselgerne» (1985, 193). En slik forståelse av døden ligger veldig langt fra den nåtidige vestlige tenkningen, preget av kapitalisme og sekularisme og deres dødsbenektelse i det hverdagslige.⁶⁸⁴ Til forskjell fra vår nåtidige tenkning var døden bestandig til stede i middelalderens syn på menneskelivet, preget av kristendommen og også helvetesvisjoner.⁶⁸⁵ Dette gikk så langt som at man på 1400-tallet lagde en manual for den døende hvor det ble presisert hva som var den riktige døds måten, hvordan den syke og døende burde handle, og hvordan kirken kunne bidra til en mer forsonlig død, den såkalte *Ars moriendi*. Det middelalderske synet på døden som et hovedanliggende i livet fikk ny vind i seilene i barokkens epoke. Man var dypt opptatt av sin framtidige død og dens iscenesettelse. Bruddet med døden i de seneste århundrene, da den ble fortrent og støtt vekk fra våre liv, har flyttet fokuset fra livet etter døden til livet før døden. Døden har blitt til en individtragedie, noe som ikke har plass i våre lykkesøkende liv lenger.

I diktene er døden allestedsnærværende – og i så stor grad at det levende og det døde ikke kan skilles fra hverandre. Men den er heller ikke et *memento mori*-øyeblikk; her er døden snarere inkorporert i alt det levende – eller det er døden som er levende. Døden hos Einan er dessuten mindre grusom, og også helvetesframstillingen uteblir. Istedenfor trusler og pine møter man visdom etter døden.⁶⁸⁶ Døden kan til tider virke ønsket og etterlengt. Dens virkning er også begrenset – det som dør, gjenopplives etter hvert. Det at døden ikke er noe man bør være redd for, og at den er en organisk del av ens tilværelse, vises i diktet «Jeg og døden» (1982, 66–67), hvor døden er framstilt som en gammel venn, elsker eller snarere ektemann. Diktet begynner med at jeget og døden har forsovet seg,

⁶⁸⁴ Se mer om ulike dødsoppfatninger i tiden i Douglas James Davies, *A Brief History of Death*, Blackwell brief histories of religion (Malden, Mass: Blackwell, 2005). og Philippe Ariès, *The hour of our death*, *L'homme devant la mort* (New York: Oxford University Press, 1991).

⁶⁸⁵ Mer om dette i Sverre Bagge, «Døden i middelalderen. "Den temmede død" og "selvets død",», red. (Bergen Open Research Archive: Bryggens museum, 1992); og Ariès, *The hour of our death*, kap. «The judgement of the Dying»

⁶⁸⁶ Dette er en ny forståelse av *Ars moriendi* som trolig har opprinnelse i østlige religioner og deres sjelevandringslære, men den kan også relateres til visse gamle greske og romerske kulturer som brøt med det vanlige synet på livet etter døden i antikken, som for eksempel orfisme.

og så grubler jeget litt over døden og hans familie: «Jeg forsøker å forstå ham. / Han er i dag en og / i morgen en.» Det finnes også en del utfordringer i dette forholdet: «Det er mange som farer vill når de ser ham. / Bare nyttig er han heller ikke. / Som i dag, da det brant i vannhagen. / Blåste i lur og var lystig.» Resten av diktet fortsetter i en lignende tone. Det er faktisk et av de morsomste; en grotesk visjon om jegets ekteskap med døden, hans mor (som snart dør) og søster Ariadne (som er «en topp topp jente») og en fange som jeget har (som trolig er en erstatning for et barn, med sin «fangevogn»). Diktet viser en komisk og parodierende død, det er en ren klar uskadeliggjøring av døden; døden blir framstilt som ens livspartner.⁶⁸⁷ Men ingenting er entydig i diktenes verden, og jeget er ikke like heldig i alle sine inkarneringer. I diktet «Å nei, døde, ikke meg» (1999, 398–99) er et helt motsatt perspektiv uttrykt – ingen glede og lekenhet, men jegets frykt for døden. Jeget oscillerer mellom mange følelser i enkelte dikt – mellom å være oppgitt og prisgitt andre, vise motstand og glede seg til døden.⁶⁸⁸

I disse ulike fornemmelsene kan vi kanskje ane forfatterens egen angst for døden, for den gjenspeiles sterkest i de sene diktene, men paradoksalt nok kommer dette motivet tydelig fram allerede i de tidligste diktene. Fascinasjonen for åpne og tomme graver er helt tydelig særlig i dikt fra tidlig 80-tall. Arkivgranskingen viser at gravmotivert danner en separat del av forfatterskapet, det er en utløsende åpningsformel for et stort antall dikt. Disse er datert mellom 1981 og 1983, det vil si at det ikke er en helt homogen gruppe, men et tema som forfatteren var inderlig opptatt av. I mitt korpus finnes det to publiserte dikt med tittelen «Er graven tom?». Det ene er fra *Den gode engsøster* (1982, 47–8), og det andre fra *Muldsøstre* (1983, 93–4). Det finnes også to transkripsjoner av disse diktene, men de viser ikke noe avvik fra de trykte versjonene, noe som er vanlig i de tidligste diktsamlingene.⁶⁸⁹ I tillegg har jeg til rådighet minst 25 andre dikt som enten begynner med denne formularen eller med noe nesten identisk. Alle de upubliserte diktfragmentene er datert mellom februar 1981 og februar 1983, men en stor gruppe kommer fra mars

⁶⁸⁷ Dette stemmer overens med Einans uttalelser om døden: «Døden har jeg et naivt lykkelig forhold til. Tror på den! Som en spennende ny fødsel! Kanskje en venn – .» Fra Einan, «Underbevissthetens folk - frå Lofoten,» 16.

⁶⁸⁸ Her er hver eneste diktkontekst viktig, men vi kan også se at diktenes fiktive verden kan relateres til Einans egne meninger og opplevelser og eventuelt deres utvikling gjennom livet, og diktene kan på den måten leses mer biografisk.

⁶⁸⁹ Det framkommer flere endringer i det senere forfatterskapet, forfatteren er mer aktiv og tar flere grep og avgjørelser selv, og det transkriberte diktet er ikke helt identisk med det håndskrevne manuskriptet.

1981. I tillegg er gravmotiviet aksentuert i diktets tittel i mange flere tilfeller: «Er graven kommet?» (1983, 73) og «Måtte graven langsomt åpnes» (1987, 288) er gode eksempler på dette. I flere av manuskriptene er denne formularen i tillegg gjentatt to ganger.

Det som er helt påfallende ved første blick, og som er felles for alle diktene eller diktfragmentene, er at selve setningen er et spørsmål, også skrevet med spørsmålstegn (ofte, men ikke alltid), men at dette spørsmålet aldri blir besvart – ikke direkte. Men dette kan knapt virke overraskende når vi ser på de andre ubesvarte spørsmålene i Einans dikt. Poenget er at vi faktisk aldri får bekreftet om graven er tom. Vi kan bare anta at den er det, så lenge det skulle være utfallet av den ikke-gjengitte konversasjonen. Muligens er saken slik at graven ikke er tom og det er noe som sperrer den. Vi vet heller ikke om jeget har fått sitt svar og reagerer på det, eller om ikke også hun bare antar og forblir uvitende. Det finnes faktisk bare et eneste direkte svar på spørsmålet – og det er overraskende nok negativt. På bildet til et av disse manuskriptene, datert 18.2.83⁶⁹⁰ [bilde 34], som altså er et av de siste med denne setningen, står to figurer lent mot hverandre, og inne i den ene figuren står det «Er graven tom?», og den andre svarer (også «innenfra») «Nei.–». Så denne lille konversasjonen er ikke engang en del av diktet, men et tillegg skrevet inn i tegningen. Paradoksalt nok antyder de andre diktene det motsatte, som vi også kan se i et helt annet dikt, «Er glade hage tom og har rop?» (1982, 63). Der finner vi følgende verselinjer: «Er graven også tom? / At døden får sin lekebror.» Så hva skjer hvis graven er tom? Har den døde stått opp og gått til døden for å gi ham selskap?

Den vanligste reaksjonen på spørsmålet «Er graven tom?» er likevel «Da skal vi .../ Da møtes vi ...» og så videre. Dette antyder at jegets samtalepartner har bekreftet hennes fornemmelse, selv om det ikke finnes noe bevis på det. Det utelatte svaret har likevel stor betydning for den narrative og fiktive tendensen i diktet – vi kjenner en bevegelse i diktets struktur selv om den ikke er uttalt. Men hvorfor kommer spørsmålet så hyppig? Og hvorfor kikker jeget – eller den som er der med henne, så ofte inn i graven? «Er graven tom?» er et spørsmål som tydelig finner gjenklang i kristendommen. En forestilling om en tom grav hentyder til en hendelse som fulgte etter Jesu korsfestelse. Maria Magdalena og to andre kvinner gikk for å se til graven (slik ifølge Markusevangeliet), men fant den tom. Dette

⁶⁹⁰ Ellen Einan, «Kjøre deg bort arme / Er graven tom? [manuskript med tegning og to dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 18.2.1983.

forklares i alle kristne kirker som Jesu oppstandelse – og den er nevnt i alle fire evangeliene.⁶⁹¹ Jesus er veldig lite tilstedeværende i Einans dikt (bortsett fra to – men heller ikke her spiller han en avgjørende rolle), så det virker ikke sannsynlig at det er hans kropp jeget ser etter i graven. Den tomme graven kan snarere kobles til jegets mor og hennes grav.

Diktene «Jeg graver mors grav» (1985, 188)⁶⁹² og «Jeg la kjølig mor i kald jord» (1984, 114) handler om gravleggingen av jegets mor. Mens det første diktet omtaler særlig det inderlige tapet, ser det andre diktet mest på overgangsprosessen – det å passere gjennom døren eller døren som venter. Samtidig blir moren begravd på en mer fysisk måte, mens døren virker som en mer åndelig overgang. Jeget «bredte over henne muld» og gjorde moren klar til døden – hun skar trådene og skadde fuglene (som var lenket til moren?). Men så er moren ikke død uansett – hun lever bak døren: «Jeg kjenner varme fra døren hennes. / Hun sår og høster, / og vet om meg.» Moren er igjen avbildet gjennom fruktbarhets- og jordbrukssymbolikken. Hun tar også alt «til hagen sin», planter løk, som viser til den levende hagebunnen som oftest minner om en underverden eller en mellomverden mellom to liv på jordens overflate. Som jeget tilkjennegir på slutten, kan hun fremdeles ikke nå til moren sin, og morens uoppnåelighet beskrives som en fysisk utilgjengelighet eller sperring: «Dørene kjenner jeg, / men det gyldne skrin får jeg ikke opp.» I «Jeg graver mors grav» er det snarere «små lenker til å bryte», en rituell avskjedsfest. Jeget roper ut «savnropet», noe som Armstrong har tolket som en bearbeidelse av jegets tapserfaring.⁶⁹³ I «Er graven kommet» (1983, 73) sitter det derimot en «annerledes mor» i graven og sover, mens jegets mor fremdeles bor i hennes hud.

Sorg og savn er følelser som preger en stor del av Einans forfatterskap, og som er uttrykt i diktene på ulike måter. Men er det disse følelsene som dominerer i «Er graven tom»-motivet? I de publiserte «Er graven tom?»-diktene finner vi ulike emosjoner og situasjoner, men i begge tilfeller er det morsskikkelsen som har dødd eller skal dø. Det første diktet begynner slik (1982, 47–48):

⁶⁹¹ Hele problematikken er fint oppsummert i Dag Øistein Endsjø, «Oppstandelse», red. (Store norske leksikon). I arkivmaterialet finnes det også et hefte kalt *Bahá'i-läran och de kristna dogmerna*, hvor oppstandelsestematikken er presentert som en av grunnsteinene i læren.

⁶⁹² Dette er det diktet som Armstrong også leste i genetisk perspektiv idet han så på manuskriptet til diktet og dets datering.

⁶⁹³ Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 35.

Alle de bleke ute.
Rop fra årene før,
ånder i alle hjerter.

Mangler du form?
Synes du om å gråte?
Du får form og du får gråte.
Sover de mørke barn,
vannfarges de?
Hun som forsøkte å leve,
dør nu.
[...]

Diktet viser den samme trenden som de ovennevnte manuskriptene: Det finnes ingen direkte svar på jegets utløsende spørsmål, men de bleke er ute, kanskje åndene som hadde levd i graven før. Så vi kan anta at graven virkelig er tom og skal fylles med en kvinnelig skikkelse – med den som ikke engang levde, men i hvert fall forsøkte det. Vi kan også se en tidsmessig forskyvning fra «før» til «nu» og en slags absoluttering av «ånder i alle hjerter», kanskje av hele mysteriet som er i ferd med å skje. Som motsetning til står jeget som bor i lysthuset, med rosene «av rop og natthud». Hele diktet er samtidig stilisert som en tale til et ukjent du, kanskje den som lokker jeget, duet som mangler form og får gråte. Diktet slutter med følgende strofe:

[...]
Innenfor lukket munn de varme ord.
Nei, jeg lo ikke,
men jeg løste morsøyet og
gav det til hundene.

Denne siste og ganske morbide sekvensen henviser igjen til jegets døde eller døende mor. Trolig er det hun som forsøkte å leve og nå får dø, men kanskje er det også hun som la ropet sitt inn i rosene. Selve diktet med sin strenge og nesten prekende tone («Du får form og du får gråte») virker nesten ironiserende i all den alvorlige og dystre stemningen. Jeget viser ikke nok respekt for sin avdøde mor når hun parterer hennes kropp for dyr (eller kanskje bare gir henne tilbake til

naturen), men også omtalen av morens tilværelse som forsøksvis levende etterlater en anelse av at hun kanskje ikke var helt til stede som mor (selv om hun hadde varme ord). Kanskje mislyktes hun slik som alle i denne verdenen. Samtidig er eksistensen i døden akkurat som i livet – man får form og følelser – eller kanskje får man dem bare etter døden, i det nye livet.

I det andre «Er graven tom?»-diktet (1983, 93–94) som er publisert, er forholdet mellom moren og datteren mer forsonlig og følelsespreget:

Da møt meg, mor min,
ha meg ikke glemt, mandelblomst.

Jeg beroper de kraftløse,
at de ser hos meg det glade vann
fra hagene,
eller at de mykner,
ser min duggeng.

Jeg møter løkfolket.
De har sine blodfanger med.
De er som før.
Jeg er som ny.
[...]

Men hvem er den som faktisk døde? Er det moren, eller er det jeget denne gangen? Jeget «beroper de kraftløse», kanskje de andre døde. Alt utfoldes som om det var bak et lystelig slør. Hun er «som ny», jubler, treffer løkfolket, etterpå det lyse barnet, ånder, vann. Hun treffer alt som lever, men sier samtidig: «Ikke møte opp. / Være til gode –.», som om hun ikke lenger var synlig, ikke helt tilstedeværende. «Er graven tom? / Synd på lukket munn.», gjentar hun i rim. Kanskje kunne den døde bare for en stund siden forlate graven, kanskje kommer hun snart tilbake til livet. På slutten av diktet forenes moren og datteren, og de reiser sammen til sjelene:

[...]
I dag møter jeg sjelene.

Bare du fatter dem.
De er jo ørner, og har
søstre ved åndene.
Da går vi til dem.

Vi er vitner til et møte mellom moren og datteren på et mellomsted for de levende og døde hvor sjelene er ørner. Jeget kommer til de dødes rike, og moren fungerer som hennes veiviser – her blir den eleusinske myten helt snudd på hodet når datteren oppsøker den avdøde moren på hennes territorium.

Også manuskriptgranskingen viser at «Er graven tom?»-frasen ofte blir fulgt av en konfrontasjon eller et møte. Men det er langt ifra bare moren som kommer jeget i møte. En gang er det dørselgerens mor som skal farges om (30.7.82)⁶⁹⁴ [bilde 35], en annen gang møter jeget en fra de huggede grenene («Hos H.J.», udatert)⁶⁹⁵ [bilde 36], i et annet dikt taler elskeren med hulen (5.3.81)⁶⁹⁶ [bilde 37], den grå huleboer kommer på scenen (10.5.8x)⁶⁹⁷ [bilde 38], eller jeget påkaller diktets du for å møte «min huds elskede» (10.2.81)⁶⁹⁸ [bilde 39]. Det er tydelig at motivet bringer både nye muligheter, og samtidig at noe avsluttes og avskjæres. De andre diktene viser ofte til tap og savn: «Elsker de ikke mer?» (27.7.82)⁶⁹⁹ [bilde 40], «Døtre fortapt i stenfangehuset.» (udatert)⁷⁰⁰ [bilde 41], «Morshagen forsvinner» (4.4.82)⁷⁰¹, «Da se til oss. Vi er uten glede» (24.4.82)⁷⁰² [bilde 42]. På et av manuskriptene er formularet litt annerledes: «Er graven hos oss? / De får barn.»⁷⁰³ (udatert). Kanskje omtaler diktet en sjel som vil reinkarneres. Dessuten er det vår grav («hos oss») som bringer barn til noen andre

⁶⁹⁴ Ellen Einan, «Er graven tom [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 30.7.1982.

⁶⁹⁵ «Er graven tom – Hos H.J. [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.

⁶⁹⁶ «Er graven tom – I kraftig vann [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 5.3.1981.

⁶⁹⁷ «Er graven tom – Hagens folk [manuskript med tegning og to markerte segmenter/dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 10.5.198x.

⁶⁹⁸ «Var du en av de mørke / Er graven tom [manuskript med tegning og to markerte dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 10.2.1981.

⁶⁹⁹ «Er graven tom? Elsker de ikke mer? [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 27.2.1981.

⁷⁰⁰ «Er graven tom? Døtre fortapt [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.

⁷⁰¹ «Hos Daniel [manuskript uten tegning med ca 6 korte dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 4.4.1982.

⁷⁰² «Er graven tom?/ Ja gråten – Hos jordvarm orm [manuskript med tegning og to markerte dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 24.4.1982.

⁷⁰³ «Hos Britt / Jeg eier munnen / Er graven hos oss? [manuskript med fire tekstsegmenter],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.

(«de får»), muligens helt fremmede. Men hvorfor er det hele tiden akkurat dette spørsmålet som stilles – og faktisk ikke besvares?⁷⁰⁴ Einans skrivestil er kjent for et fantastisk vokabular som etableres gjennom hyppige repetisjoner – og gjennom dem konstrueres det en verdensfølelse. Men at det er en hel setning, et spørsmål som gjentas så mange ganger, er påfallende. Som også diktene viser, er ikke konsekvensene av gravens tomhet alltid like – tvert imot, det er mye som kan hende, det er mye den tomme graven åpner for. Den tomme graven må ikke nødvendigvis være et sted for en ny begravelse, for det kan også være et tegn på at livet fortsetter etter døden. Hvis døden kan inntreffe uten at den virkelig tar en bort, og møtet slutter med en ny eksistens og en ny dans, så er det ikke så rart at graven står tom i diktene. Og råtne kropper har ingen plass i Einans graver, kroppen får ikke mulighet til å råtne i graven fordi de døde – i samsvar med den sykliske tidens struktur og indre kraft – må gjenopplives og våkne opp.

Som sagt kan den tomme graven indikere to ting – for det første at den døde har stått opp og forlatt gravstedet (eventuelt at kroppen har blitt tatt vekk), og for det andre at den støtter tradisjonen med å tro at det er både kroppen og sjelen som står opp ved oppstandelsen, noe som betraktes forskjellig i ulike religioner. Hos Einan spiller reinkarnasjon og gjenfødelse en framtrædende rolle, men hun begrenser seg ikke til å snakke om en åndelig erfaring – den er tvert imot fullstendig kroppslig og materiell (slik som vi allerede kunne se av søstermotivet). Vi blir vitne til at det faktisk ikke ligger døde kropper i gravene, og det som dør og råtner, finnes snarere i hagen, skogen, myren, det er ett med naturen. Det skjer ingen kroppslig degenerasjon inne i graven, men noen kroppslige «rester» kan vi finne uansett. Når vi ser tilbake på det overordnede narrative om overgangen, så ser vi at også van Gennep påstår i *Rites de passage* at menneskene ofte betraktes som sammensatt av flere forskjellige elementer som har ulike skjebner etter døden: «kropp, livskraft, åndedrettssjel, skyggesjel, dvergsjel, dyresjel, blodsjel, hodesjel, etc.» Han føyer også til at «enkelte av disse sjelene overlever for evig eller for et begrenset tidsrom, mens andre dør».⁷⁰⁵ Det vi bemerker her i diktene, er at kroppen mer eller mindre forsvinner, men åndene lever videre inne i graven, slik som i

⁷⁰⁴ I dette tilfellet går jeg bare ut fra fragmenter og korte tekster som er lesbare. Det er viktig å påpeke at bare biter av disse diktene kan dechiffreres med en større grad sikkerhet. Resten av tekstene er delvis eller helt uleselige, og jeg anser det ikke som riktig eller tjenlig å gjengi mulig feilaktige dechiffreringer her. Den genetiske analysen av forfatterskapet får da en spesiell utforming og sidestiller uferdige og ufullstendige tekster med Einans publiserte dikt.

⁷⁰⁵ Gennep, *Overgangsriter = Rites de passage*, 103.

«Måtte graven langsomt åpnes» (1985, 188): «Jeg lufter mine gale ånder. / De står med huleboerøyne.» Det virker nesten paradoksalt og tradisjonsbestridende – mens kroppen forsvinner, blir åndene igjen i graven (men med fysiske øyne i behold!).

Moren blir noen ganger forvandlet til en hage («morshage»), men samtidig finnes hun som en jegets åndelige kompanjong. Ellers finnes det enda flere morsskikkelser samtidig, slik som i «Jeg budsender ‘Hun som vet’» (1983, 70–71). I diktet oppsøker jeget «Barnehuset med øyne og døden». Men huset er tomt, og til tross for at svarene kanskje finnes i rommet, er det ingen å svare, og jeget undrer seg bare over flere ting, som i følgende avsnitt:

[...]

Jeg er over svarene med gåtene,
men det var ingen der.

Er den store mor gravd ned?

Ingen ved huset.

Da gjør mor min sjørosen klar.

Samler den med rot og kvist.

Sang hun?

De kommer denne veien.

[...]

Den store mor og mor min er to forskjellige entiteter i dette diktet. Den store mor kan kobles til andre lignende skikkelser som for eksempel «øverste mor», mens jegets menneskelige mor samler «rot og kvist». Hennes menneskelige og mer fysiske skildring er enda mer aksentuert på slutten av diktet: «Jo, ropet har jeg hørt. / Døtre fikk jeg ikke, / men en ung sval sønn, / og en mor av hudfolket». Overraskende nok er det den store mor som (trolig) er gravd ned i dette diktet, samtidig som jegets mor er syngende og levende. I de fleste diktene er det tvert imot den mer nære og kjære «mor min» som dør, mens den store mor snarere er nevnt som en overordnet guddom. Den store mor kan samtidig representere nettopp den stadig tilbakevendende Demeter-lignende guddommen som venter på å bli gravd ut i en ny vår.

I diktet «Jeg lengter. I» (1984, 118) identifiserer jeget flere versjoner av morsskikkelsen:

[...]

Jeg vil deg noe, kom øverste mor!

Kom, mor fra lyse morgentime,

mor Makt og Fasthet,

mor Dørselgerkonen.

Husets grå bøyde mor.

Er alle disse fem den samme moren? Alt i alt virker det slik at morens identitet stadig er splittet mellom ikke bare to, men minst tre entiteter: en stor og evinnelig gudinne som på en spesiell måte har klart å overvinne syklusen, stø, sterk og ubøyelig (som øverste mor eller mor fra lyse morgentime), en underjordisk mor som er ett med naturen og alt det levende (som den store mor i graven fra forrige diktet), og en mer konkret, menneskelig mor som jeget er mest i kontakt med. Det er hun som oftest dør eller har dødd og hjemsøker jeget («husets grå bøyde mor», eller «mur av hudfolket»). Denne triple moren er mest synlig på en av tegningene som finnes på diktet fra 30.7.83 [bilde 35].⁷⁰⁶ Selve diktet på dette papirarket er veldig kort, med to korte strofer plassert helt til høyre i det nedre hjørnet. Mesteparten av arket utgjør en svær konturtegning av et kvinnelig hode sett i profil, som samtidig er sammenkoblet (tegnet i én strek) med to kvinnelige figurer som liksom ligger inne i kvinnehodet. Etter utseendet å dømme er alle tre kvinner, en slags treenighet. Alle de ulike mødrene og moderlige identitetene kan lett falle sammen og etablere en mer sammensatt, nesten arketyrisk entitet. Denne treenigheten og multiplisering av mødrene, kanskje samlet i forestillingen om en øverste mor eller «overmor» kan finne gjenklang i min lesning av det lyriske subjektet som en samlende entitet i diktene, et oversubjekt. Dette tyder også på at min lesning av subjektet ikke er så ulik diktenes indre distribuering av identitet, forskjellighet og sammensmelting.

Generelt sett er den visuelle siden av «Er graven tom?»-diktene et stimulerende emne for forskning. I 24 av de 25 manuskriptene er diktteksten altså ledsaget av store tegninger som ofte er mer utbroderte enn vanlig. På et manuskript fra 30.3.81 [bilde 43] ser vi en stor tegning med en kvinnelig figur i sentrum.⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Den lesbare delen av diktet begynner slik: «Er graven tom? / Er du dørselgerens / mor? / Da gled deg / du farges / om.» Einan, «Er graven tom [diktmanuskript med tegning],».

⁷⁰⁷ «Er graven tom - Ellen [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 30.3.1981.

Denne virker som om hun består av to figurer – hun har to hoder, ett er bøyd ned i gråt, og ett står krysset ut og med blikket rettet mot himmelen. Rundt det andre hodet kan vi se en «aura» eller en utstråling som består av flere ringer. Figuren er organisk sammenkoblet med resten av tegningen, som består av noen uklare silhuetter. Er det dyr? Eller er det fjell? Oppover på tegningen står det bare «Ellen.» og nederst et bitte lite dikt: «Er graven tom / Da møtes vi / ved ullsaubarnet». Ser vi en mellomåndelig kommunikasjon? Diktets verden er her utvidet fra det tekstuelle til det multimodale. Diktet føles nesten som et sammensatt medium – og dette er ikke det eneste diktmanuskriptet med en tegning som dominerer eller er mer detaljert.

Tendensen blir enda mer tydelig i de diktene hvor tegningene også inneholder ord eller setninger inne i seg. Som nevnt ovenfor finnes det et dikt hvor det egentlige svaret på spørsmålet ligger i tegningen hvor to kvinner bøyer seg over graven [bilde 34].⁷⁰⁸ Den ene spør, og den andre svarer «Nei.–». Men det er ingen grav ved siden av den svarende kvinnen – det er imidlertid en spire eller et korn som vokser opp fra jorden. Kanskje er det ikke snakk om en kropp, men graven er full av liv uansett – av spirer, planter og småkryp. En spesiell betydning kan vi også finne i et spesielt tegn bak «Nei.» – en lang tankestrek på slutten. Den virker som en utpust, eller et lydløst stønn. På tegningen er den til og med plassert slik at tegnet, som en pil, fører vårt blikk fra figuren ned til «graven» og til kornet. Dette skriftegnet, som kan relateres til det ofte brukte «–.», kan forstås som et viktig narrativt element i diktet og på tegningen – det antyder bevegelse, aksjon og mulig endring – eller kanskje bare taushet og iakttakelse.

Bortsett fra en rekke tegninger med bøyde kvinnesilhuetter – gråtende – og noen fantastiske planter, finner vi noen mer enestående bildekomposisjoner. På «Er graven tom» fra 22.6.82 [bilde 44] ser vi et kvinne- eller snarere pikehode som stammer fra en spire, og inne i hodet vokser det noen ville urter.⁷⁰⁹ Her er menneskefiguren fullstendig forent med planten. Det finnes flere tegninger hvor det står tekst inne i figurene. På en av dem⁷¹⁰ (udaterte) tegningen [bilde 36] er alle silhuetene navngitt – det er «mor», «våre løse rop», «Engen» og lille «ropet». Her har engen en menneskeform og bøyer seg over våre løse rop mot moren. Moren

⁷⁰⁸ «Kjøre deg bort arme / Er graven tom? [manuskript med tegning og to dikt],».

⁷⁰⁹ «Er graven tom? / Eller nu [diktmanuskript med tegning og flere dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 22.6.1982.

⁷¹⁰ «Er graven tom - Hos H.J. [diktmanuskript med tegning],».

minner imidlertid mye mer om en plante enn en menneskesilhuett. På en annen tegning [bilde 45] står det «mors underlige have», «Er graven tom», «Hugget gren» og «Eventyret».⁷¹¹ Innskriftene virker som koder – eller nesten et tankekart for det framtidige diktet. Kanskje det mest spennende av alle arkene med denne tematikken er et meget utarbeidet bilde fra 30.3.81 [bilde 46].⁷¹² Her ser vi noen helt fantastiske, nesten feberaktige visjoner og labyrintiske former. To og to figurer lener seg mot hverandre og berører hverandre i en mystisk seremoni, mens deres kropper er delvis menneskelige og delvis oppløst og smeltet sammen med omgivelsene. Oppover ser vi en virvel eller kanskje en hallusinasjon eller en åpenbaring. Nederst bøyer det seg to ormer eller meitemarker. Det er som et tverrsnitt gjennom Einans diktlandskap, hvor livet befinner seg overalt. Der er nemlig alt det som sto i de forrige diktene, eksponert – et møte mellom den døde og den levende, sjeler og ånder overalt, den fruktbare jorden under føttene. Under bildet står bare to linjer: «Eller om graven / var tom.» Som de siste ord av et dikt som ellers bare finnes i bilder.

Med dette bildet vil jeg avslutte denne gjennomgangen av «Er graven tom?»-motivet. I disse diktene er møtemotivet, som jeg betrakter som den egentlige meningen med spørsmålet, uttrykt i flere nivåer. Diktene er møtesteder for ulike fiktive entiteter på ett plan, for den dikteriske verdenen og leseren på et annet plan, men også for forfatteren og åndene eller stemmene innenfra på et tredje plan (hvis vi kun ser på deres skapelsesprosess). Leserens evne til å gjenkjenne alle nyansene er imidlertid begrenset når man ikke har tilgang til bildene. Dette er synd, for det språklige samspillet her med det visuelle på en meget intrikat måte. Svaret på selve spørsmålet ligger kanskje nettopp i bildet – og kanskje derfor er det ikke uttrykt i ord. Dette kan også gi oss et nytt blikk på mange dikt som består av ubesvarte spørsmål og innholdsmessige brudd. Det repeterbare i spørsmålet kan videre tolkes i sammenheng med jegets egen usikkerhet, noe som preger hele hennes forhold til verden. Det er ikke bare de døde som mangler form – det er også de levende. Og hun må bare se på nytt hver gang – fordi graven er tom. Eller fordi hun ikke husker, slik det antydes i diktet «Er mor min kanhende gravd ned?»

⁷¹¹ «Ellens rop [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.

⁷¹² «Eller om graven var tom [bildedikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 30.3.1981.

(1986, 237).⁷¹³ Dette uttrykket «kanhende» relativiserer hele meningen med spørsmålet og framhever jegets egen usikre posisjon.

Et annet aspekt ved diktenes fiktive verden som er iøynefallende og symptomatisk for Einans behandling av døden og graven – og som også er vektlagt i manuskriptene til «Er graven tom»-serien – er morens rolle og tilstedeværelse blant de døde. Moren er sterkt knyttet til både graven og døden; hun er både død og etterlengtet. Det spesielt fine og forsonlige ved moren er kanskje nettopp det at hun er død (eller er i ferd med å bli det). Det er den ene figuren i den eldgamle todelingen mellom den gode, døde moren og den onde stemoren som disse forestillingene kan bygge på.⁷¹⁴ Jeget er ikke fullstendig løsrevet fra sin mor, men dette er helt i tråd med den virkeligheten denne verdenen tilbyr – det er ikke mulig å rive seg løs fra naturen, fra omgivelsene, fra slekten. Verdenen er eldgammel og sammenvevd på en arkaisk måte. I diktet «Travelt styre sin hest utenfor» (1985, 181) sammenligner jeget sitt forhold til moren med remmer:

[...]

Jeg lenker mor.

Jeg lenker deg, mor min.

Kjenn lenken at den stammer.

Kom fortapt mors brede
avskjedsallé.

Dans ikke mer.

Disse remmene strammer ikke, men stammer. Fra det overordnede perspektivet kan vi tenke oss at dette bare er en kreativ feil, men fra det fiktive perspektivet får stammingen deres oss til å vurdere en annen dybde av dette uttrykket. Å stamme

⁷¹³ Dette diktet skisserer imidlertid en mer innviklet framstilling av moren og hennes ulike identiteter, og samtidig leker den med jegets egen identitet. «Er merket langsomt brent inn?» antyder at det kanskje er snakk om et dyr som skal slaktes (på slutten av diktet «En tynn lysstripe. / Døden.»). Men samtidig som den ene moren (kanskje) er gravd ned, kjøler en annen, sakte mor jern for å markere dyret (jeget?). I tillegg snakker jeget om «Vår hustru», som hun også omtaler som «vår lenke». Men hele diktet er skrevet såpass upersonlig at vi ikke sikkert kan påstå noe sikkert om de omtalte entitetene.

⁷¹⁴ Åse Holthe, «Den ambivalente mor. En lesning av Sissel Lies roman *Rød Svane*,» i *Kvinnelitteraturhistorier: rapport fra forskersymposiet Nordiske kvinners litteratur*, red. Unni Langås (Kristiansand: Høgskolen i Agder, Avdeling for humanistiske fag, 1998), 257.

betyr blant annet å «tale støtvis, med repetisjoner, forlengelser og blokkering av lyder». Det er akkurat slik diktene snakker til oss, det er akkurat slik livet er skildret i diktenes fiktive verden. Også lenkene mellom jeget og moren er gjentatte ganger testet av skjebnen, forholdene er uklare, sprer seg fra én form for eksistens til en annen, ofte blokkert av verdenens ufullstendighet. Så akkurat slik kan denne lenken kjennes. Det er også uklart hvor stram den er akkurat i dette diktet hvor jeget står i en utsatt posisjon: Det er altså hun som tilkaller moren til døden, det er hun som sier «[d]ans ikke mer.» Også i «Jeg graver mors grav» (188) er det «[s]må lenker til å bryte», men de blir aldri brutt.⁷¹⁵ Morens nærvær forsvinner aldri, heller ikke i de seneste diktene, selv om sorgens objekt endrer seg litt fra den tapte moren til det tapte livet – hvor jeget blir «en døende, en lydløs / med vaklende steg.» (fra «Du min favn», 2009, 447).

For å avslutte dette dypdykket i grav og død-tematikken kommer jeg tilbake til dansemotivet. I «Graven er tom» (1987, 243) er graven virkelig tom. Men ingenting er klart, og historien blir enda mer tåkelagt. Diktet er en hyllest til en karnevallignende prosesjon – hvor dansen har begynt. Diktet begynner slikt:

Graven er tom.
Bær omkring de døde,
sakte løs de slitte bånd.
Avkle døden sølvkleddet.
La så de trette få ro.
[...]

Her beskrives det ingen vanlig gravferd. Gravens tomhet med de døde som må hentes, er en avskyelig visjon. Hvor mange har dødd her? Og hvor mange har blitt begravd i graven? Er det oppstandelse som forventes? Eller er det en frigjøring (fra de døde eller av de døde)? Man kan bli helt rådvill av så mange antydninger og så få svar. Men seremonien er mye mer enn begravelsen (eller «oppgravelsen») av de døde. Selve døden skal blottlegges – utforskes eller trues. I diktet møter vi også duet som sitter «med lyse øyne», men «uten munn», en ark «full av små lysttrær» og et nattdyr som står ved hagen, men ikke vil bli med. En prosesjon foregår i en

⁷¹⁵ Det virker slik at lenker som et motiv har dobbel betydning – det er både lenker som binder oss til de andre (som i «Jeg graver mors grav»), men de kan også binde oss i fangenskap eller døden (som i «Nattbåt», 2009, 470–71): «Lenker kommet. / Små hudliv kvalt.» I «Nattbåt» er «døden fast» i jegets port, så lenker burde snarere brytes.

av hagene og tar oss inn i det kjente miljøet. Vi kan også anta at alt utspiller seg om natten siden vi møter både nattdyr, nattbror og nattsøster. «Kaste loss og dra nu. / Dø, kanhende, men reise –.», utroper jeget i dansens rus. Seremonien er vill og farlig for deltakere, og det er ikke forutbestemt hvem som blir ofret, men den er samtidig tiltrekkende og frigjørende. Mot slutten av diktet snakker jeget til sin nattbror:

[...]

Vil du bli med, nattbror?

Kom, dansen er begynt.

Alvene tungt lastet med svaleegg,

vaktene drept,

søvnbarn ånder ut,

mor Grå forført,

snefangen tapt,

men lys kold nattsøster ventende.

Dansen er igjen hovedelementet i seremonien. I diktet er den beskrevet som en altoppslukende aktivitet hvor alt kan bli snudd på hodet, alle lover og regler kan bli brutt, og til og med vaktene kan bli drept. Hva for et ritual er det som muliggjør drap på sine voktere? At all kontroll går tapt og alt kan gå tøylesløst og uhemmet for seg? Det er skruppelløst og brutalt og bryter med tanken om mysterier som godt organiserte seremonier med faste atferdsmønstre og strukturer. Dansen er her framstilt som rent anarki, trass og ulydighet mot de etablerte reglene og maktene. Den deontologiske siden av diktets ritual, dens regler og normer, er truet og kan bli svekket og erodert. Hvis dansen kan slutte som forløsning og oppløsning av verdens moral, er det ikke så rart at den heller ikke kan bringe transcendens. Men også dansen tar slutt, og livet (i noen slags form) fortsetter for deltakerne – avbildet her som den litt selvmotsigende «lys kold nattsøster ventende». Hun trasser nattens grusomhet med både lyset sitt og det motstridende «men» på begynnelsen av verselinjen. Med tanke på den spesifikke posisjonen til «men» i diktene, som jeg også har omtalt tidligere, får det her fram hvordan det sterke søsterbåndet er skildret som det sterkeste båndet i denne verdenen – sterkere enn livet og døden. Den lyse og kalde nattsøsteren venter som om alle grusomheter bare kunne bli tilbaketrukket og glemt. Søstrene er altså de som overvinne døden og graves opp fra graver. Søsterens ankomst kan vi lese som en bekreftelse på syklusens fortsettelse. Særlig diktets udaterte transkripsjon, som finnes i korpuset mitt, kan framheve

forbindelsen mellom graven, dansen og vinteren – den begynner nemlig med tittelen «Jordfargene blekes»⁷¹⁶ [bilde 47]. Kanskje blir det gamle året bare ødelagt og begravd for at alt skal kunne komme fram på nytt igjen.

I denne delen av analysen har vi sett hvordan de døde og graven relativiserer definisjonen av eksistensen – å eksistere betyr ikke lenger å være levende, eller mer presist: Det betyr ikke *å ikke være død*. For her, i Einans univers, lever alt, uavhengig av livs- og dødsstatus. Det døde og det levende møtes og forvandles. I midten av alt dette står jeget, som forsøker å begripe sitt savn og finne sin plass mellom de andre. Om jeget faktisk er levende eller dødt, kan vi ikke si så mye om siden det er hennes blikk alt er filtrert gjennom, men vi vet at jegets tap er artikulert i mange dikt – både i tekst og bilde. Jegets sørgeprosess er et sammenbindende ledd i mange av disse diktene, som slik minner om elegier, men, som analysene har vist, er også denne underordnet den fiktive tiden og dens sykliskhet og en evig og repeterende tilbakekomst til den åpne graven. I noen av motivene viste manuskriptanalysene hvordan diktets visuelle form og dets utvidelse til tegningformatet kan bidra til tolkningen, og at «billedikt» er en passende kategori for iallfall en del av Einans forfatterproduksjon.

3.9 Brevene fra søvnmarken – diktenes monterte og demonterte verdensbilder

Gravlegging og sørging vises også i forbindelse med et annet motiv i diktene – skrevne, etterlatte eller glemte brev. Brevmotivet er relativt sjeldent i Einans forfatterskap, men granskningen av dette motivet muliggjør en dypere innsikt i skrivningens genesis. Brevskrivning bærer i seg flere meningslag. Brevet blir brukt som et transportmiddel fra ett sted til et annet, men også som en tidsmaskin, en bru mellom to tidspunkter, mellom fortid til framtid (nåtid). Men brev er også den sjangeren som brukes for å kommunisere med de avdøde, og Einans diktmanuskripter har delvis form av brev – med sin datering og dedikasjon. Brev som en dikterisk parallell, en allegori eller bare som en vanlig gjenstand finner sin plass i Einans forfatterskap særlig i diktene fra 1990 og framover. Brev selges, leses eller glemmes. I seg selv har motivet ikke samme dybde som de ovennevnte motivkretsene, men jeg vil gjerne presentere noen dikt der brev nevnes for å sette

⁷¹⁶ Ellen Einan, «Jordfargene blekes [transkripsjon med markering],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.

søkelyset på noen andre, spesifikke egenskaper ved Einans diktning. Samtidig danner dette delkapitlet en bru mellom beskrivelsene av døden og de dødes verden og fødselen og begynnelsen på et nytt liv.

Brevdiktene har flere spesielle forbindelser til både det overordnede narrative og til fiktiv temporalitet og tid. Brevene som objekter er vitner fra en fortid som dukker opp i nåtiden, men de er også levende minner, og de er protokoller over det som har skjedd. De er protokoller på samme måte som manuskripter er det – og her henviser jeg til Daniel Ferrers beskrivelse av det litterære manuskriptet og dets bruk i den genetiske forskningen, som han forstår som skriveprosessens dokumentasjon.⁷¹⁷ Som sagt kan brevets spesifikke form parallellføres med Einans egen skaperprosess, men jeg vil ikke påstå at diktet derfor må leses som en personlig historie tilegnet den spesifikke personen Einan tenkte på mens hun skrev.⁷¹⁸ Tvert imot vil jeg lese diktet videre som et uttrykk for en fiktiv lyrisk situasjon – altså se bort fra det overordnede nivå hvor verkets subjekt opererer, og fokusere på det lyriske jeg og dets verden. Men siden jeg ser på den materielle og den fiktive dobbeltheten i prosjektet mitt, vil jeg likevel påpeke diktenes rolle som brev for disse skriveseansene og den likheten mellom motiv og form som dermed oppstår.

Brev som et litterært motiv er her altså fordoblet og samtidig beslektet med den skrivemåten Einan bruker. Men brevmotivet er ikke så ofte omhandlet i Einans forfatterskap og virker snarere eksepsjonelt. Av den grunn synes jeg det er særlig viktig å undersøke hvordan denne transporterings- og kommunikasjonsrollen synliggjøres. Vanligvis fungerer brevene som en katalysator for resten av teksten. Brevenes rolle som utveksling av meninger kan delvis samspille med diktenes dialogiske form, men det er generelt ulike former for kommunikasjon som problematiseres i diktene. Brevene kommer dit hvor andre rop og beskjeder ikke strekker seg, som den mislykkede samtalen i «Det er ennu tid» (2004, 442): «En åpen grav, / en munn med sendebud skjult.» Motivet gjelder særlig tre dikt som heter «Brev fra søvnmarken», hvorav ett er publisert (1999, 413), i tillegg er det diktene «Brevene» (1992, 347), «Brev for de urolige» (1999, 406), «Jeg er veiet» (1991, 320), «Jeg møter hudrommet» (2004, 420), «Brevene. De glemte du»

⁷¹⁷ Se kap. 2.1 ovenfor.

⁷¹⁸ Her finner vi også mye variasjon, både levende og døde personer, slike som vi kan identifisere, og slike som er uklare, men også abstrakte begreper, henvisninger til dyr eller til seg selv («hos meg», «hos jeget»). En helt spesiell del av Einans produksjon utgjør såkalte «oppsøkelser» som ble initiert av Jan Erik Vold, som jeg også nevner i innledningen ovenfor.

(1999, 398) og et upublisert dikt, «Brevet / Hos døren». Også det tidligere nevnte diktet «Var jeg en god for deg?» (2009, 464) leker litt med brevformatet, selv om brevet som objekt ikke er tematisert i diktet. Nå skal jeg rette fokuset særlig på diktet «Brevene» (347) fra 1991, som ikke bare problematiserer brevsjangeren, men også jegets sørgeprosess.

Diktet tilhører diktsamlingen *De syv nattstegene* fra året etter. Alt i alt kan vi finne fire versjoner av dette diktet – fra et håndskrevet manuskript, en transkribert versjon med noen få kommentarer, en transkribert versjon for forlaget og et trykt dikt i diktsamlingen. Omfanget av endringene i den publiserte delen av teksten er minimalt (altså har teksten blitt redigert kun helt marginalt), men det opprinnelige diktet er nesten dobbelt så langt som den trykte versjonen. Imidlertid faller nesten halvparten av diktet bort allerede ved transkriberingen på skrivemaskinen. På den første transkriberte versjonen fikk diktet sidetittelen «Etter elskov» og har også en dobbel dedikasjon («til Johny (Anne)») [bilde 48].⁷¹⁹ På papirarket er det transkriberte diktet også delt inn i flere avsnitt med to lengre streker. Den første går etter den andre strofen, som slutter med «mykt, lyst». Denne strofen er også markert som «alt» – så kanskje burde diktet slutte der. To vers lenger ned går det en annen strek som til slutt ble gjennomstrøket slik at det virker som om all videre inndeling av diktet ble annullert. Her er det publiserte diktet etter de formelle redigeringene:

Brevene våre.

Hudens små ord med hagens bitre urter
og honningslysten
og blodfargene ved hvert stille avsnitt.

Deler av synene våre, lekene våre,
hardheten vi satt ved
og alt slaktet fra fortiden:
rosa, rødt, mykt, lyst.

Hefdig ormetunge.
Avkrefte mor ber til Herren.

⁷¹⁹ Ellen Einan, «Hos Johny – Brevene – Etter elskov [transkripsjon med kommentar],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 29.10.1991.

Det lukker seg.
Hardhet og vått mørke her.
Jeg skal ikke komme med mors bønner
eller føre engler bort,
de er jo hos oss med hørende solhoder
og henger over oss mønsterkonen.
Ansiktet hennes lyser.
Det er Mor Katt og Orm.

Men hagen hennes dufter selje og møll.
Sølvet hennes kaster sine avklipte esker
og har sine liv.

Jeg bor ved henne.
Jeg selger alt hun gav meg,
men jeg bor fast i de rom hun bar frem.

Døgnhagen lener seg trett mot meg.
Det er urhagen, sa det et sted.

Det er urhagen og vekstene der.

Diktet er ganske langt, og den fortalte historien viser en innfløkt skildring av den fiktive tiden, men den innlemmer også flere romlige aspekter og en sanselig opplevelse av den fiktive fortellingen. I diktet reflekterer det lyriske jeget over hvordan tidsflyten endrer ting. De to første strofene i diktet er rettet mot fortiden og oppfatningen av den. Brevene er som spor fra fortiden, med alle dens sensuelle dybder av forlatte følelser og ord.

Etter denne delen åpner diktet seg mot nåtid og framtid. Den tidsmessige endringen er allerede synlig i den grammatiske tiden: Preteritum erstattes av presens, men eventuelle andre tidsmarkører mangler. I neste øyeblikk er vi vitner til en pågående scene. Språket i denne sekvensen blir plutselig mye mer subjektivt, og jeget taler mer direkte om sine erfaringer. Med «Det lukker seg»-verset refererer jeget trolig til overgangen fra erindringene til nåtiden, som virker hard og kjedelig. Tidligere referanser er fortsatt sammenvevd i diktets fortelling, men de er

posisjonert opp mot framtidens muligheter for det talende jeget. Fortiden er legemliggjort i en morsfigur som jeget prøver å avgrense seg mot. Hun vil verken bli sammenlignet med moren sin, eller gjenta oppførselen hennes. Samtidig innrømmer hun at fortiden fortsatt er til stede i form av engler «med lyttende solhoder» som har hengt opp Mor Katt og Orm. Om denne moren er hennes egen eller en overordnet morsguddom i stedet, er ikke klart, men det er heller ikke den avgjørende faktoren. Identitetene til begge mødrene smelter sammen, som mange andre identiteter i Einans univers – noe som minner om den moderlige treenigheten som jeg har påpekt før. Jeget prøver å kvitte seg med arven deres ved å selge alt hun mottok, men det er bare symbolske gjenstander; minnene vedvarer på samme måte som veggene i rommene hun skal bo innenfor – hun bor seg fast i de rommene hun har arvet. Denne koblingen til morens hus virker nesten som en fysisk sammenkobling med morens kropp og dens rom, som om den ene vokser opp fra den andre. På slutten av diktet gir plantene som vokser i urhagen, et løfte om en kommende framtid, men fortiden og framtiden vil aldri miste hverandre (slik som mor og datter), da de ikke kan vokse hver for seg – det gamle vokser videre inn i det kommende.

Diktet kan vekke en følelse av nostalgi og tap, men samtidig fokuserer det på fortsettelse. Jeget vil ikke etterape moren sin, vil leve annerledes, på sitt eget vis, med arven etter henne. Hun avgrenser seg mot morens personlighet, men innrømmer at fortiden alltid vil bevokte oss på en måte – den er inne i oss, opplevd og gravert inn i våre tanker. De døde har etterlatt spor etter seg i alt vi berører. Brevene virker som små minnesmerker, med all sin erfarte ømhet og bitterhet. Handlingen er satt inn i en bestemt tidsromlig ramme. Jeget bor i et hus og en hage som er arvet etter moren (eller kanskje den store Moren Katt og Orm), en gang etter at moren gikk bort. Diktets topografi minner igjen om Edens hage med «heftig ormetunge», en hage som er et godt beskyttet mikrokosmos. Den framkaller også et sanselig inntrykk – den gamle, forlatte hagen til moren lukter av selje og møll – men den pleide å lukte av urter og roser. Flere fiktive entiteter deltar i narrativet, selv om, som sagt, den vanlige identitetsblandingen også gjør seg gjeldende.

Når vi tenker på de fire modale restriksjonene som styrer handlingsoppbyggingen i fiktive verdener, har også de plass i brevmotivet – brevet er en beskjed, en melding, et kommunikasjonsmiddel og en utveksling av tanker, ikke bare en konservering av dem. Brevet antyder også en kunnskapsutveksling som kan utløse flere nye spenninger. De er «deler av synene våre» og dermed også verdensforståelsen, deler av den epistemiske og den aksiologiske kodeksen. Slik

kan også brevene være denne heftige ormetungen, hvis disse synene og lekene ikke er felles. Og endelig er diktet også forankret i materiell kultur – jeget har brev, moren hadde sølvskrin, og englene har en morsfigur å henge opp. Disse fysiske gjenstandene kan overleve ens død, de kan samles og selges. Deres materielle tilstedeværelse kan også sees i forhold til manuskriptet til dette diktet, som har gjennomgått nesten de samme endringene.

Vi kan også integrere diktet i de samlede diktene overordnede narrativ og sette det i sammenheng med de forrige diktene. Kronologisk sett kan jeg plassere det en gang etter morens begravelse og etter sørgingen ved mors grav, selv om den kronologiske rekkefølgen er veldig forvirrende og gir oss mange gjentatte øyeblikk. Hvis vi ønsker å karakterisere den temporaliteten som dette diktet presenterer, og som er definert av det uendelige «siste» farvel (som også har sine spor i diktene om morens begravelse – se forrige delkapittel), kan vi snakke om en tapets og sorgens temporalitet. Vi er vitne til jegets sorg, eller mer spesifikt et øyeblikk da hun tilsynelatende allerede har vurdert og bearbeidet tapet. Hun har akseptert det og omfavnet det – de levende bor side om side med de døde, fordi de døde ikke drar, de har satt fingeravtrykk på alt de rørte ved – og de dør definitivt ikke i denne fiktive verdenen.

Det finnes en litt vridd motpart – eller en fortsettelse av dette diktet i et annet dikt fra samme diktsamling – i «Jeg selger ikke mer» (1992, 349). Tematikken med salg av gamle antikviteter og andre gjenstander er åpenbart den samme, men her befinner vi oss på et slags marked: «Dekke sine bur til. / Bre ut oktoberlaken.» Men jeget vil ikke selge mer; det er nok å bære «selvet» sitt og ordne «andre rom». Kanskje har alt blitt solgt ut, eller behovet for å selge er borte, og erindringen er ikke så tyngende lenger. Jeget har også gitt avkall på barnet sitt, trett og tungt. Men en annen grusomhet kommer til å skje her:

[...]

Har nedgravde skrin som jeg åpner.

Dyre ord, små lekebarn for smak og behag.

Dekketøy til smakens bord.

Morderen min ler og har mine hender.

På en måte kan vi se dette diktet som en ubearbeidet sorg og tyngde i jegets indre. I stedet for å selge ting og tang, selge bort sin fortid og dens hemmeligheter, åpner

hun selv alle skrinene og graver dypt i alle fristelsene som er skjult der – det er bare «smak og behag». Men oppdagelsen fører til et selvmord. Det virker som om det sørgende jeget vil falle bort fra narrativet, vike unna sorgen og la seg friste av eskene, på et meget selvisk vis, men denne måten for eskapisme tillates ikke i denne verdenen, og jeget blir straffet, drept av sitt eget motbilde. I et annet, tidligere dikt selger hun derimot alt hun har: «Jeg selger alt jeg har. / Sover avkledd.» («Jeg selger alt jeg har», 1987, 247).

I diktene har jeget solgt nesten alt hun hadde – «Jeg selger mørket og ber om lys.», står det i «Jeg sender bud» (1999, 409). Hele jegets indre repertoar er til salgs – ansikter hun bærer, hennes egne barn; hun selger også mel, uro og fangeblod. Man finner også mye komikk og ironi i denne markedsføringen: «Dyden. / Jeg selger den. // Åtte kroner. / Jeg selger akten med hodeløs ingen.», står det i «Det samles stener» (1994, 369). Og jo senere vi kommer i forfatterskapet, desto jo flere ting er det som selges. Kanskje vil man renses fra all den tunge børen man drar etter seg. I «Jeg er veiet» (1991, 320) er det brevene som selges. Jeget står foran døden og alt veies:

Brevene!
Jeg selger dem!
Alle ordene –.
Vekten står.
Jeg er veiet.
Død eller levende: veiet.
[...]

Alt som er sagt eller skrevet, veies også. Om vi er levende eller døde, blir vi veiet, betraktet, dømt. Alle våre synder og dyder. Og det er nettopp våre syner – i brevene – som veier tungt. «Jeg skal ikke selge mer, død. / Ikke engen, ikke duen.», bekjenner jeget på slutten. Som også Fiskergaard Ytterli påpeker i sin analyse av diktet, har også jeget blitt tingliggjort her.⁷²⁰ Hun er et objekt som veies og vurderes, foran døden er hun selv til salgs, og hennes moralske profil dømmes. Det

⁷²⁰ En økofeministisk lesning av dette diktet presenterer hun Ytterli, «"Er vi søstre?" En økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap,» 82. Hun leser dette diktet som en brytning mellom levende og ikkelevende natur hvor jeget er sammenlignet med et kjøttstykke som selges. De siste utropene fra jeget tolker hun som jegets innrømmelse av ikke lenger å «utøve sitt eierskap over naturen». Også en økofeministisk tolkning kan settes i sammenheng med den fiktive verdenens moralske lover og regler.

finnes tydeligvis noen moralske forpliktelser og forventninger som også er gjeldende i diktenes verden.

Etter å ha sett på noen andre beslektede motiver kan vi nå se på «Brevene»-diktet i dets første versjon [bilde 49].⁷²¹ Den inneholder noen korte deler som trolig ble krysset av umiddelbart etter at skrivingen ble gjort. Resten av diktet er delt inn og ordnet i segmenter som kan antyde den videre inndelingen i strofer, men det er ingen regel. Til sammen er det fem segmenter som hører til dette diktet og et annet segment som tilhører et annet dikt, som starter med «Hos Hanne». For å kunne orientere oss i diktets komposisjon, må vi følge pilene som markerer ønsket rekkefølge. Nå vil jeg fokusere på de to siste segmentene, som ble utelatt i transkripsjonen. Jeg skal forsøke å gjengi dem, men dechiffreringen og transkriberingen har bydd på mange utfordringer – og kan illustrere de vanlige vanskene med Einans tekster («?» står for uklare passasjer i manuskriptet):

Jeg bærer
trossig
min kappe
av lyttende
barn
som tier
Jeg bærer
øsende/asende (?)
lampe (?)
Hekken
som døden
stod og lo
ved,
voksen.
Det bitre som(?)
døren sa Helligheter
ved alle de små
bønnekorn
som hagen hadde

⁷²¹ Ellen Einan, «Hos Hanne / Hos Jonny [diktmanuskript uten tegning med to dikt i flere avsnitt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 29.10.1991.

i sine kjølige
barns
håp (?)

Jeg ber om fred
Ja, kjenn på
mine urolige
broer og mine
hestevogn (?) mine
buede skrin
og lettheten i
min hage.

I denne upubliserte delen av diktet blir dikotomien mellom fortid og framtid enda mer betydningsfull. Jeget bærer en kappe av «lyttende barn» og hekken utenfor hagen «som døden stod og lo ved». Hagen er ikke lenger et sted å hvile; den er gruffull, og jeget søker fred og ro. Trøsten, tilsynelatende oppnådd i de første strofene i diktet (som er publisert), er ikke evigvarende, og den alltid tilbakevendende følelsen av tap og desperasjon kan lett komme tilbake. Også sannheten, som man forventer bak dørene, er bare bitter. Var det håp i barn, er det borte nå? Det ble i hvert fall strøket ut. For å oppsummere har den utelatte delen av diktets upubliserte versjon en reversert struktur, så det motvirker inntrykket av lettelse fra den publiserte versjonen «Brevene» og kaster oss tilbake til en dyster sorgsirkel. Selve brevmotivet kommer ikke igjen til uttrykk i diktet og forblir mest av alt et utløsende element for en rekke andre handlinger og en påminnelse.

Sorgbearbeidelsen er ingen enkel mekanisme, og i diktene er den problematisert på flere plan. Einans dikt har allerede blitt tolket i lys av traumeforskning og bearbeidelse av tap, men her vil jeg presentere en litt annen tolkning av jegets forvirrende tilstand.⁷²² «Traume» er i utgangspunktet et begrep som i aktuell litteraturforskning vises i narrasjonen – «the story of a wound» – eller snarere som undergraving av det narrative gjennom ulike forstyrrelser.⁷²³ Syn på

⁷²² Den førnevnte artikkelen til Armstrong tar utgangspunkt i Cathy Caruths og Unni Langås' forskning om traume. Armstrong, «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap,» 28–29.

⁷²³ «The pathology consists, rather, solely in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event.» Cathy Caruth, *Trauma*:

traumatiske hendelser bearbeidet i litteratur kan være et godt grunnlag for tolkning av et dikt, men her ser jeg også en spesiell betydning av selve verdensstrukturen i diktenes helhet. Det som gjør det mulig å komme seg igjennom sorgen, er at den prosesseres, oppleves og langsomt bearbeides – så også døden kan på en måte være elsket (som i «Jeg føres bort», 176). I diktene er denne generelle tendensen derimot nedtonet fordi de traumatiserende øyeblikkene gjentas og forblir uforløste. Selv om gjentakelsen av dette motivet kan ses i forbindelse med jegets ubearbeidede traume, er jegets påvirkningskraft på slike ting ganske liten og underordnet de generelle modalitetene og tidsmessige og romlige parametrene.

Når vi ser på dette gjennom den styrende logikken i en verden som krever stadig gjentakelse, er den vesentligste forutsetningen for jeget – altså å få tid til å bearbeide sin sorg – truet og knust. Dette ønsket står i motsetning til verdensstrukturen. Jeget kan aldri sørge ferdig over sitt tap. Å sørge og overvinne sorgen, søken etter trøst og trøstens kortvarige effekt, er to motsatte indre krefter som driver narrativets spenning, men som også understreker dets sykliskhet og slutter ved sin egen ikke-oppfyllelse. Ideen om tapet som uutslukkelig og uendelig, slik som det er skildret her, innebærer sorgens umulige fullføring. Jeget står ikke fast ved opplevelsene sine av den grunn at hun ikke klarer å bearbeide dem, men det er selve opplevelsene som gjentas, og diktenes verden gir ikke rom for bearbeidelse. Vi møter ikke traumets nærmest hallusinatoriske karakter, men det er selve opplevelsen som multipliseres i de ulike inkarneringene av jeget – i de ulike lyriske subjektene som inngår sammen i overjeget – i de ulike begravelser- og sorgskildringene. Slik kommer vi tilbake til dansen og den mytiske, sykliske temporaliteten som styrer denne verdenen og viser seg ved alle handlingene – ingenting kan bli ferdiggjort hvis det kommer til å gjentas om og om igjen. Også sørgeprosessen er komponert på samme måte – som en tilbakevendende og uopphørlig følelsestilstand.

I de andre brev-diktene (som vi så i «Jeg er veiet») er brevene brukt som gjenstander, men i noen få andre tilfeller er hele diktet ment som et brev. «Brev fra søvnmarken» (413) tar også opp venting som sitt tema, mens dets første versjon⁷²⁴ problematiserer kommende død og avskjed med barnet [bilde 50]. «Ha sitt redde

Explorations in Memory (Baltimore, Md: The Johns Hopkins University Press, 1995), 4–5. Mer generelt om teoretiske perspektiver og temporale forstyrrelser knyttet til traumatiske minner i narrativet finnes i Unni Langås, *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (Bergen: Fagbokforl., 2016), 19–34.

⁷²⁴ Ellen Einan, «Brev fra søvnmarken – Hos Daniel [transkripsjon],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 21.2.1996.

barn. / Be det glemme.» forholder seg også til «Brevene», men i denne scenen er jeget en døende mor. Søvnmarken er et spesielt vektlagt sted, kanskje det samme som «søvnsløtte» fra «Er denne vei til dansen?» (270), kanskje er det en slørete sinnstilstand hvor den døende befinner seg – eller kanskje er diktet rett og slett en beskrivelse av en drøm (sagt med et mer konvensjonelt blikk). Det helt glemte og upubliserte diktet med samme tittel [bilde 51] er derimot en visjonær beskrivelse hvor det søkende jeget prøver å finne ro og fred – og Herren.⁷²⁵

Jeg ser.
Dagene var foran mørket mitt.
Slekten og lyse rom –.

Ånder, vakre broer
salvekrukke med søstre.

Veldig er mørket, kraft og ord, men hvor skal jeg møte
Herren?
Bak røttene?
Bortenfor sårlyngen?
[S]ett mine vakre kalver fri!

Diktet er en synsk fortelling hvor jeget ser framover i tid, gjennom mørket sitt. Hun ser et sted med ånder og broer, og søvnmarken er ikke bare en metafor, men den er problematisert i diktet og avbildet som et hagelignende sted. Her skal jeget møte Herren og be om frigjøringen av kalvene. Men Herren bak røttene eller bak lyngen, i jorden og mulden, er en omveltning av den kristelige himmelforestillingen, og i utgangspunktet motsetter den seg tradisjonen om en himmelguddom som ser alt, men samtidig alluderer den til den bibelske fortellingen om Moses og den brennende busken (2 Mos 3). Kanskje er det et sånt møtested jeget søker i lyngen, selv om det neppe blir «bak røttene».⁷²⁶ Bildet av

⁷²⁵ «Jorden stille og bløt?! Brev fra søvnmarken [transkripsjon av to dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 11.7.1996/udatert.

⁷²⁶ På transkripsjonen kan man også se at det opprinnelig sto «hva» istedenfor «hvor» i sjette verselinje som dessuten ble avsluttet med punktum: «Veldig er mørket, kraft og ord, men hva skal jeg møte. / Herren?» I så fall virker diktet slik at jeget ikke søker Herren intendert, men at hun plutselig støter på ham og oppdagelsen (eller dens usannsynlighet) også virker overraskende på henne.

Herren under jorden er derimot beslektet med forestillingen om moren som den underjordiske guddommen og er også i samsvar med den harde og gudløse himmelen som ligger tungt over verdenen.

Men diktene som omhandler brev, må ikke bare være om jegets brev. I «Brev for de urolige» (406) får vi faktisk lese jordens brev til denne verdenen, gjengitt av jeget, som her tjener som sendebud:

Jordens stille brev fra natten.

Jeg sender det avgårde før hanegal.

Dette sto skrevet:

Mørk var dalen

sne og is

vakten bar sin kalde kniv.

Jeg lar deg være alene nu,

for der ute skinner dagene.

Der ute skinner dørene.

Det lyser fra broene.

Av meg får du ingenting.

Dette er kanskje det eneste diktet hvor jorden får ordet (selv om det er et stille brev), og diktet er delvis komponert som jordens skrift og er viet til et uspesifisert du som representerer «de urolige». Diktet foregir å være et fiktivt brev fra jorden, og de siste ni verselinjer kan vi tolke som sitering av brevet. Den hviskende jorden, som står ganske sentralt i Einans forfatterskap, hvor naturen inntar en helt fundamental plass, snur ryggen til sine innvånere her. Jorden er her også framstilt som et kaldt og dystert sted, og den er også sammenlignet – eller kanskje helt forent – med natten og veiet opp mot lyset som kommer fra en ekstern kilde, ikke innenfra. Er det et himmelsk lys jorden overleverer duet til? Den aller siste linjen i diktet, det skjebnesvangre «av meg får du ingenting», viser at jordens godhet og omsorg er begrenset, og den overlater duet til et nytt liv videre. Samtidig kan vi lese dette som et avskjedsbrev, et farvel fra moren som «nu» lar barna sine («de urolige») være alene og leve selvstendig.

Denne hypotesen finner støtte også i to andre dikt: «Jordhaugen» (2004, 438) og «Jordhagens klage» (1986, 232). I «Jordhaugen» er jorden både

«jordgraven», «selvets telt» og et sted hvor «vårt barnehode er bøyd». Jorden blir både graven og samtidig en livmor eller inkubator, et sted hvor man formes før man fødes eller gjenfødes. Med tilbakeblikk på «de urolige» fra jordens brev kan vi lese dette som jordens avkall på dem som skal fødes igjen. De som kommer tilbake til livet fra graven, trenger ikke lenger å bli ernæret av den. Det er ikke lenger jorden som skal ivareta disse barnehodene, men det er lyset og det åndelige som setter seg imot det jordiske. I «Jordhagens klage» kaller jeget hagen for «min føderske». Jeget, som selv som vesen er splittet mellom det menneskelige, dyriske og nesten plantelignende, omtaler jorden og hagen flere ganger som føderske – noe som også er i samsvar med den ovennevnte parallelføringen med den greske gudinnen Demeter.

Her ser vi en ny tendens i oppfatningen av graven i jorden – dens nærhet til fødselen og til og med kvinnekroppen. Den begravde moren kan også være den fødende moren og er ikke lenger bare en kilde til sorg og savn. I diktet «Mødrene gravd ned» (1994, 372) ser jeget «myrlandskap leve med stille mødre gravd ned». De stille mødrene i jordgraven vekker ikke lenger den samme fortvilelsen. De er omtalt som en grobunn for myrlandskapet fullt av liv, og i diktets kontekst forsterkes det beroligende og nesten estetiserende aspektet av denne scenen. De blir ett med mulden og myren, som en grobunn for alle andre fødsler i hagen, en del av økosystemet, både entiteter og steder – og slik også forente med de ulike forestillingene om gamle morsgudinner (i tillegg vet vi nå at kanskje også Herren bor i jorden). Men akkurat slik som synet av begravde mødre kan være beroligende istedenfor sårende, kan også jegets sorg knyttes til det motsatte av døden – altså til fødselen. Slik er distribueringen av gleden og sorgen i diktenes verden syklisk, og motivene får en særpreget tvetydighet. I det upubliserte diktet med dedikasjon «Hos døren» og en sannsynlig tittel «Brevet» skal jeget føde [bilde 52].⁷²⁷ Diktet er datert 27.7.89 og inneholder en veldig elegant tegning av en rågeit og noen fantastiske planter. Diktet har to lange strofer med en verselinje nederst som virker litt atskilt fra resten, og det er avsluttet av en lang loddrett strek. Dette er teksten:

Brevet
lyden av
ord

⁷²⁷Ellen Einan, «Brevet – Hos døren [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 27.7.1989.

i snøbrev
lagt på ild
vekten støyer
valmuen bøyer
sommerhodet
søster-engen
vader ut
i seg selv

Offeråret er.

Jeg føder Jo med
trær og stener
om meg
glir jeg inn i
fødselen
våker du, bror?

Snøbrevet som blir lagt på ild, er en videre gjennomføring av det hyppige motivet om hemmelig kunnskap. Ordene brennes, og deres lyd er kanskje flammens susing, flammen absorberer all den utilgjengelige kunnskapen, kanskje svarene også. Diktet er i seg selv ganske kryptisk, og vi er trolig vitner til en hellig tid (offeråret når snøbrev og valmuens sommerhoder eksisterer samtidig) og hellig sted (det ligger utvilsomt noe mystisk over en søstereng som vader i seg selv). Offeret skal bringes snart, men hva er dette offeret, og hvordan knyttes det til det faktum at jeget skal føde? Kanskje er nettopp dette offeret. Diktets dedikasjon, «Hos døren», som trolig ikke ville blitt en del av det publiserte diktet, avslører også noe tvetydig om dører – de åpnes virkelig begge veier, både for de døende og for de nyfødte. Samtidig er selve fødselen en nær-døden-opplevelse som den fysiske ekstremtilstand den er, og den fødende moren ofrer seg selv. Dessuten føder jeget ikke helt aktivt, men hun «glir» inn i det som om hun både var mor og barn; hennes identitet er igjen ikke avgrenset. Men hun er ikke alene om det, det er vel broren som skal våke – som en fødselsvakt og et fødselsvitne. Diktet er et sjeldent

eksempel, om ikke det eneste, på fødselens tilknytning til ofringen, døren og seremonien.⁷²⁸

Det siste brev-diktet jeg vil nevne, er «Brevene. De glemte du» (1999, 398) fra *Innenfor og utenfor er ett*. Med utgangspunkt i glemte brev utvikler Einan her fødselens tvetydighet og den ubehagelige eller farlige opplevelsen som har blitt skissert i det forrige diktet. Diktet kaster oss inn i jegets dypt utilfredsstillende og ulykkelige liv fullt av anklagelser og bitterhet, men også slaveri og mangel på selvbestemmelsesrett – og mye av dette stammer fra hennes kvinnerolle, hvor hun må påta seg oppgaver som hun ikke ønsker seg. Hvem duet er, som hun retter sine klager mot, er uklart – er det mannen, elskeren, eller er det Gud? Alle alternativene er mulige. Diktet begynner som en beskrivelse av den utrøstelige morsrollen, eller snarere rollen som – nettopp – føderske:

Haste, ha førende seiler. Sette bo.
Leke sine barn frem fra skjødets dyp.

Be meg føde mitt arme svake barn.
Jeg lyder deg, vet du.
Jeg sender bud at jeg føder
en gledesløs enda en.

Jeg er utleid, men vet min ånd om det?
Meg har de leiet ut for to tusen.
Så er jeg en slave i kraftfeltet
og en blodkanne i danserommet
og hestene slår de.

Har ikke døgnet enda en time?

Jo, enda en.
Døren kjøpt inn,

⁷²⁸ Imidlertid kan vi finne flere dikt hvor fødselen og begravelsen settes opp mot hverandre. I «Begge mine hender tomme» (1991, 305) er koblingen mellom døden og et nytt liv et dominerende tema. Jeget venter barn, men det har også en litt bitter bismak, fordi det er omtalt som «enda et», og hun «trår tungt» i snøen. Deretter kommer hun til begravelsen og ser til graven, «der de legger mor min». Da kommer Herren og proklamerer: «Jeg skaper et nytt barn.» Ingen vei er åpen ut av skjebnen og dens sykliskhet.

søvnfolket slaktet.

Oraklet taler trett om lysten.

Å – vesen fra søster Alenes teig,
må jeg ennu gå her.

Selv om vi kan ane litt av et fornøyeelig kjærlighetsforhold på begynnelsen – eller en affære hvor man «lekte fram» sine barn, blir dette første inntrykket helt overskygget av de neste, mørkelagde og tunge versene. Selv om det ikke er markert i språket, skaper Einan med denne rekkefølgen et inntrykk av at det fiktive tiden utfolder seg, en fortid som fører til en tragisk nåtid. Den fine familieetableringen blir slitt i stykker i resten av diktet. Idyllen har brått blitt forvandlet til en tvangstrøye. Fødslene blir uten glede, barna er svake, hele foreldrerollen virker blytung, og hun må bare føde «en gledesløs enda en».⁷²⁹ Og dette går utover moderskapet. Jeget har ikke lenger egen vilje, hun er «utleid», «leiet ut for to tusen». Men som hun spør, «vet min ånd om det?» Hun klarer ikke å identifisere seg med denne passiviteten, ånden hennes er kanskje fri og lengter etter et annet liv, men alt går så fort, og hun rekker ikke engang å sette ord på sine innerste ønsker. Einans diktunivers er sterkt preget av de kvinnelige opplevelsene – av å være datter, søster, kone, elskerinne, men også mor. Spørsmålene som diktet reiser, er helt grunnleggende spørsmål som dreier seg om kvinnens muligheter til å ha kontroll over sin egen kropp og intensjoner rettet mot den.

Jegets situasjon trappes opp i de neste verselinjene, hvor hun sier: «Så er jeg en slave i kraftfeltet / og en blodkanne i danserommet / og hestene slår de.» Så spør hun desperat: «Har ikke døgnet enda en time?» Og grusomhetene intensiveres når søvnfolket blir slaktet. Fødslene og moderskapet er i dette diktet redusert til et annet aspekt av livet i slaveri og et fangenskap i diktenes fiktive verden. Enda viktigere virker spørsmålet om eierskap. Jeget eier ikke sitt eget liv, hun er leiet ut, og dermed eiet av noen andre. Hun er motpolen til den mektige Eierinnen. Vanligvis er fangene noen andre, (nesten) selvstendige vesener, til og med eiet av

⁷²⁹ Jamfør igjen med diktet «Begge mine hender tomme», hvor «enda et» barn må fødes. Diktet «Begge mine hender tomme» har allerede vist at noe skurrer i jegets framtidige morsrolle, og her, i «Brevene. De glemte du» er dette kritiske perspektivet skjerpet. Hun blir bedt om å føde, så hun gjør det, selv om det finnes liten glede i fødslene og avkommet.

jeget, men her inntar hun fangens posisjon. Det dreier seg imidlertid ikke bare om å tilegne seg fangens livsbetingelser og avgrensninger. Diktet viser tvert imot at vi alle i en viss forstand er fanger, og at alle individer veldig lett kan miste sin egen frie vilje. «Be meg føde...» og «jeg lyder deg» er uttrykk som også kan indikere blind tro og religiøs lydighet og underdanighet. Samme ydmykhet finner vi for eksempel i diktet «I møte med fuglene» (1982, 42–43): «Jeg var jo selv en nattfange og sov bort tiden, / sa de. Det var fars vilje, sa jeg, var redd.» Men mens jeget i «I møte med fuglene» farer bort fra sitt fangenskap, finner hun ingen ro i «Brevene. De glemte du.». Diktets jeg er definitivt ikke opprørsk lenger, men vi kan alltid tvile på hvor mye motstand og ulydighet det går an å vise i dette universet. I den fiktive verdenens deontiske kodeks finnes det et hierarki, og jeget som noen ganger kan plassere seg på siden av den ulydige, deontiske fremmede, må også bøye seg under verdens regler, forbud og plikter. Vi må alltid huske at selv om det er hennes blikk verdenen er framstilt gjennom, er hun ikke skaperen, men manifesteringen av den. I diktet er også jegets moderskap påtvunget, men barnefarens rolle er også helt marginalisert. Jeget presiserer på ingen måte hvem barnefaren er, eller om de er flere. Jegets rolle som føderske er også distansert fra kjærlighetskonseptet, og skildringen av svangerskapet er også berøvet enhver intimitet.

Diktet «Brevene. De glemte du.» er imidlertid ikke bare interessant på grunn av det avpersonifiserte og det avidealiserende synet på fødsel og moderskap. Diktet er kanskje enda mer spennende når vi ser på det fra det genetiske perspektivet. Når vi tenker på tittelen som er valgt, virker den umiddelbart ganske tilfeldig og intetsigende – brevene er altså ikke tilstedeværende i selve diktet, og deres betydning for den lyriske situasjonen som er beskrevet i diktet, er ganske uklar. Hva slags brev var det? Og hvem ble de adressert til? Var det jegets ønskebrev til Gud? Var det kjærlighetsbrev som hadde blitt glemt i det tvangspregede parforholdet med de stakkarslige barna? Diktets tittel virker rett og slett frakoblet fra resten av diktet, men det er ikke så uvanlig i Einans forfatterskap. I det etterlatte materialet finnes det ingen transkribert versjon av dette diktet, men det finnes imidlertid et annet dikt som også heter «Brevene. De glemte du.»⁷³⁰ [bilde 53]. Med tanke på at tittelen ikke følger de vanlige mønstrene for tittelutvelgelse og virker ganske unik, er dette identiske valget i et annet dikt veldig

⁷³⁰ Ellen Einan, «Tatt sitt liv / Brevene. De glemte du [transkripsjon av to dikt],» Ellens Einans etterlatte arkiv, 8.8.1991.

overraskende. Det andre diktet som heter «Brevene. De glemte du.», går som følger:

Dele det blodrøde
slakte de syke dyr.

Ekte hage til salgs.
Det var ikke din.

Døpe det udøpte
se til ormene
se de klare øyne hesten bærer.

Haste, ha førende seiler. Sette bo.
Leke sine barn frem fra skjødets dyp.

Endre sine vaner.
Kalde rom
varme osende askehauger
jegets mette ring.
Hatet.
De små buede skrin.

Dette diktet omhandler brevene like lite som det forrige (eller kanskje er alt som står i diktet, det som sto i brevene og diktet du hadde glemt), men det viser noen andre fortellingstråder. Diktet består av ganske korte setninger basert på et verbal eller en alenestående substantivfrase. De er helt upersonlige, og jeget er her ikke brukt som handlende subjekt, selv om vi kan ane at det er form for jeg-instans som står bak diktet. Slik beskrives det en rekke aktiviteter som settes i rekkefølge uten å vise til mer personaliserte opplevelser, men de skaper igjen en følelse av tidens forløp. Slik som versene følger etter hverandre, ser vi for oss et helt liv. En historie om deling og samliv, om å oppleve mye, ha livslyst, nyte naturens skatter, pleie hagen, søke kunnskap, men også om å slå seg til ro, slå rot og bringe barn til verden. Og så kommer det vanskeligheter, men også små gleder, kanskje hatet helt på slutten, kanskje de små skrinene som rommer alt – små hukommelsesskrin, som kan være både forbudte og nedgravde i diktene.

Når vi leser oppmerksomt, ser vi at diktets fjerde strofe er identisk med første strofe fra det andre «Brevene. De glemte du.»-diktet. Det er nettopp den delen av det publiserte diktet som viser lite koherens med resten av teksten. La oss derfor se på det genetiske materialet. Diktet er datert 8.8.91, og Einan noterte også stedet hvor det ble til – Italia. Vi kan også finne et håndskrevet manuskript fra samme dato [bilde 54] som begynner med en nokså morsom, men samtidig signifikant setning: «Er dette et sted for poesi?»⁷³¹ Første del av papirarket er viet en indre eller åndelig samtale som ligner lite på et dikt, men resten av arket er dekket av tre andre dikt som er innsirklet, til sammen fire forskjellige segmenter. Det midterste av segmentene har tittelen «Brevene De glemte / du.», og under tittelen står dette diktet, akkurat i den formen det ble transkribert i.⁷³² Ingen av de andre diktene viser nærhet til eller er beslektet med det publiserte diktet med samme tittel. I korpuset mitt finnes det heller ikke flere manuskripter fra samme dato. Så har vi den ene strofen og tittelen som har vandret fra dette diktet til et annet dikt, og ingenting på manuskriptet virker oppklarende.

Derimot finner jeg i korpuset mitt et helt annet håndskrevet manuskript med en svær tegning, datert 10.9.91, som har dedikasjon «Hos Jeget». På manuskriptet finnes det bare et dikt med tittelen «Jeget» [bilde 55].⁷³³ Diktet består av tre segmenter som også er innsirklet, og selve papirarket er markert som «Brukt». Ved et nærmere blick på teksten er det krystallklart at dette diktet faktisk er hele resten av «Brevene. De glemte du» slik som det står på trykk, utenom de to første linjene og tittelen. Originalmanuskriptet inneholder også noen flere vers, men de er vanskelig lesbare siden skriften er delvis ødelagt – noe ble sølt på det, og to strofer er delvis dekket av to blekkletter. Antakeligvis ble disse delene av manuskriptet utelatt av praktiske grunner, og Einan klarte heller ikke å gjenopprette teksten. Vi kan dechiffre bare noen få linjer, og de setter handlingen i villmarken med «haren og reven» som «lekte bak berget» – disse linjene finnes mellom «gledesløs enda (ennu) en» og «Jeg er utleid». Slike pastorale bilder ville dempe noe av den ansente og håpløse stemningen som dominerer i det trykte diktet, og de kunne samtidig problematisere jegets menneskelige opphav. Dette er enda tydeligere i det visuelle tillegget til diktet – på bildet ser vi konturer av et hare- eller reveaktig

⁷³¹ «Er dette et sted for poesi? / Brevene. De glemte du / Dele sin bror [diktmanuskript uten tegning med fire dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 8.8.1991. De andre diktene på arket heter «Dele sin bror» og «Jeg kommer deg / nær». Også dette papirarket mangler en tegning eller visuelle elementer.

⁷³² Det eneste som mangler på papirarket, er lokalisering i Italia.

⁷³³ Ellen Einan, «Hos Jeget – Jeget [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 10.9.1991.

vesen med spisse ører og korn eller gressrør. De figurative elementene er knyttet sammen gjennom et stort hulrom – en tom sirkel som finnes under gresset og dyret. Dette tomme rommet, en hule eller en fordypning, har ingen forklaring i diktet og kan heller ikke relateres til teksten. Muligens kunne vi se dette bildet i sammenheng med de to tilføyde versene fra et annet dikt – muligens er dette en visuell framstilling av det som er beskrevet som «skjødets dyp», når jordens livmor åpner seg og «føder» nye planter og småkryp, men en slik «panteistisk» lesning har ikke særlig forankring i diktet.

Selv om ingen av de opprinnelige manuskriptene kaster nytt lys over diktenes tematikk, viser de komponeringen av Einans dikt fra et helt nytt perspektiv. Hittil var slike montasjer nesten utenkelige – også med tanke på Einans egne uttalelser og andre dokumenter. Nå ser vi klart at det trykte diktet ble satt sammen av to helt ulike utdrag eller ferdige dikt som ikke hadde noen formell, stilistisk eller innholdsmessig sammenheng – bortsett fra fødselstematikken. De har heller ikke blitt laget på samme tidspunkt, finnes ikke på samme papirark og har både ulik oppbygging og visualisering. Det nye, ferdige diktet er en sammenslåing som leker litt med leseren og konstruerer for henne en ny verdenskonstellasjon. Diktet, i dette tilfellet to linjer og tittelen, ble helt avskåret og klippet bort fra sin øvrige kontekst og limt inn i et helt annet dikt med en helt annen kontekst. Det positive fra de første linjene blir nesten tilintetgjort av den tunge fangehistorien. Det dystre og utrøstelige fra Einans forfatterskap har slik overmannet det mer lekende, eventyrlystne og begjærlige. Det virker også slik at denne endringen mest av alt er tematisk og ikke formelt motivert. Det resulterende verdensbildet kan lett settes i sammenheng med resten av forfatterskapet, men når vi ser på de første versjonene av begge diktene hver for seg (og sammen med manuskriptene), får vi to mer nyanserte historier hvor det mørke og tunge balanseres av det lekne og naturnære.

Dette delkapitlet hadde ikke som mål å presentere motivkompleksitet på samme måte som de to forrige, men gjennom å sette brevmotivet i fokus har jeg først og fremst drøftet ulike genetiske manipulasjoner med diktmaterialiet. Diktets fiktive verden kunne bli montert eller demontert etter ønske, og nye verdensbilder ble skapt ved utelatelse, fjerning eller sammenslåing av det opprinnelige diktmaterialiet. Slike aktivitetene har selvfølgelig påvirkning på diktenes fiktive plan. Selve «brevdiktene» dekker mange aspekter av jegets liv og hennes forhold til omgivelsene. Det finnes ingen åpenbar innholdsmessig kobling mellom diktene, de omfatter alt fra sørging til fødsler, men siden motivet er såpass sjeldent, klarte

jeg å oppspore alle forekomster av det i både *Samlede dikt* og Einans øvrige forfatterskap (med forbehold om mulige uopptagede manuskripter). Gjennom dette motivet kommer vi også fra døden og graven, gjennom Einans meddelelser fra søvnmarken, til fødselen og det nye livet.

3.10 «Morsrop i den stille natt» – om fødersker og bærersker

De sistnevnte diktene har allerede skissert hovedtendensen i dette underkapitlet – og det er gransking av moderskapet. I den siste motivkretsen vil jeg sette søkelyset på den motsatte siden av menneskelivet – vi skal forhåpentligvis gå bort fra den grusomme døden og den kalde graven og komme til fødselen. Om vi forsøker å definere noen gjennomgående indentifiserende markører av jegets sanne vesen, er spennvidden mellom det å være noens datter og barn til å være noens mor, det mest treffende. Mens jeg skrev ganske omfattende om forholdet mellom jeget og hennes avdøde mor, vil fokuset i denne delen ligge på jeget som mor – eller litt mer generelt om morserfaring i diktet. Dette er et tema som virker litt nedtonet i Einans forfatterskap, og det ligger i skyggen av jegets ubegripelige sørgeprosess etter den bortkomne moren (eller eventuelt hennes søsterskap med naturen). Men er fødselen og jegets eget moderskap et mer gledelig tema enn det førnevnte?

Når vi kaster et kjapt tilbakeblikk på «Mødrene gravd ned» (1994, 372), et dikt hvor jeget har klart å komme over morens tap, kan vi også legge merke til at jeget omtaler seg selv i diktet. Hun definerer seg selv som «synsk mor» og «vakker og blank fuglekvinne». Ifølge den transkriberte versjon nr. 1, med tittelen «Så er jeg fast»⁷³⁴ [bilde 56], som finnes i korpuset mitt, inneholdt diktet også fire flere vers på slutten:

[...]

Av deg, min askehage, kom jeg ut.

Av det minste kalde kryp er jeg også,

Åndet ut, av deg, min elv har søstre fødtes

Myke, lette, gale, mine –.

⁷³⁴ «Så er jeg fast / Janar åpnet meg [transkripsjon av to dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 10.4./14.2.1994.

Både begynnelsen av diktet og de utelatte versene gir uttrykk for jegets selvidentifisering. Hun er ikke bare en datter og en søster, men hun er også en kvinne og en mor selv. Hun er både synsk og vakker og innrømmer også det sterkt materielle og dyriske hos seg – også det minste krypet i mulden definerer og er del av henne. I tillegg kan hennes opprinnelse igjen settes i sammenheng med fuglen Føniks sin oppstandelse fra asken. Alt dette står samtidig i samklang med de andre diktene som vi så, hvor mennesker ble forent med hager og landskap og fugler. Men hvilke muligheter har jeget for å bli den hun vil? Hvor godt kan hun gjennomføre sine mål, og hva vet vi om dem? Červenka oppfattet dannelsen av det lyriske subjektet i diktet som nærmest en maktkamp mellom det lyriske subjektet og verdenen det tilhører. Vi må ha i minne at den fiktive verdenen ikke bare manifesteres i beskrivelsene, men også i møtet med subjektet og særlig der hvor disse to settes opp mot hverandre. Den fiktive verdenen integreres i det lyriske subjektet og det lyriske subjektet betrakter samtidig sine muligheter og sin stilling i den.⁷³⁵ Gransking av jegets egen morsrolle kan nettopp fortelle oss noe om dette.

Denne tematikken er i seg selv veldig moderne og står i motsetning til den arkaiske og mytepregede virkelighetsoppfatningen i Einans forfatterskap like mye som den undergraver det kristne innslaget i diktene. Dette er en spennende vri på det idealiserte synet på moderskap som både guddommelig og hellig. Den problematiserer mors- og kvinnerollen på en mer moderne, nærmest feministisk måte. Samtidig er dette den tematikken hvor vi ser det største avviket mellom jegets ønsker (eller ønskeverden, som faktisk ofte blir uttrykt bare implisitt) og den levde virkeligheten som fører til misnøye. I diktet «Brevene. De glemte du» i forrige underkapittel fikk vi lese om uønsket eller utrøstelig moderskap som et nytt motiv. Dette motivet er ikke helt tilfeldig, og vi finner en gjenklang av det i mange flere dikt som jeg nå skal presentere. Men først kan vi trekke fram noen flere mer allmenngyldige karakteristika: Morsrollen er ganske ambivalent hos Einan – særlig sett i sammenheng med de ulike vesener som representerer denne rollen. Den øverste moren jeget er underordnet, er framstilt som en stor og bestemmende kvinneskikkelse som makter å påvirke de andres liv. Mye mer problematisk er synet på jeget som mor. Mang en gang får jeget denne rollen ufrivillig. Det virker som om hun ikke kan eller ikke er i stand til å bestemme over når og hvor mange barn hun vil ha. Vil hun i det hele tatt ha et barn? Og selve fødslene – hvordan

⁷³⁵ Se kap. 1.4.6.3 ovenfor. Jf. Červenka, «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry,» 241–242. «Fikční světy lyriky,» 731.

opplever hun dem? Vi finner alt annet enn et uttrykk for idealisering av fødselen, uansett hvem som føder, som for eksempel i «Morsrop» (1986, 216):

Er det du som føder?
Morsrop i den stille natt.
Jeg la mors hette ut til svalen,
at den så det klare mønster.
Jeg lar det blinde esel spenne for.
Atter å dra ut i valmuens blide eng.
Jeg tåler det ikke, sa dyret,
kjempet seg frem i lystens blide rom.

Fødselen er ingen stor fest. «Morsrop i den stille natt» gir oss snarere en følelse av ensomhet, det er noe utålelig i det. Og hvem er den som blir født? Er det dyret? Eller er dyret bare en av dem som følger med på fødselen? Det blinde eselet er spent fast – og vi tilskuere kan heller dra og ruse oss i valmueengen. Det er alltid døden og aldri fødselen som feires i diktene. Fødsler er beskrevet som en mye mindre pompøs, mer privat hendelse, full av smerte og tretthet. Fødselen inngår også i sørgeprosessen, er traumatisk og lite gledelig, preget av tap og anger. I «Jeg bærer barnet» (1992, 349) er det en lignende stemning som dominerer:

Det er kommet over marken.
Det er hudløst, sa de.
Det er hagebarnet, det lyse.
Det er brødrene som fødte det,
som et aks vokste det.

Som en kold vakt stod det.

Jeg la en kalv tungt inn til dets hjerte.
Da løste det seg opp,
forvandlet til onde rom som skrek.

Historien om barnet bærer preg av alle de fantastiske hendelsene som definerer Einans diktverden. Det finnes både logiske og fysiske uoverensstemmelser og merkeligheter. Første del av diktet er framstilt som en ryktespredning eller en

legende med en repeterende versstruktur, mens avslutningen minner mest av alt om en hemmelig føderitus. Barnet er en dyster entitet og kommer langveisfra. Bruken av verbet «å bære» i dette diktet er akkurat like tvetydig som de andre uttrykkene. Man forventer at jeget skal føde barnet, men heller ikke det alternativet at hun har båret det som en last, kan utelukkes. Fødselen er her sammenlignet med en lang reise, gjennom marken (kanskje villmarken). Det som vi antar fødselen er, er her beskrevet som en oppløsning eller en knekk, en forvandling av det åndelige barnet til en ekkel fysisk entitet (ond, romlig og skrikende) som allerede var født (på en alle annen måte) av menn (brødrene). Det er absurd og ganske avskyelig.⁷³⁶ Men hvis jeget ikke er den egentlige «fødersken», men bare en «bærerske», hvilken rolle har hun da faktisk fått? Og hva har hun blitt fratatt?

Jegets rolle i hele narrativet er preget av hennes oscillering mellom en ubegrenset, nærmest vill frihet, hennes egen dominans og overlegenhet overfor andre vesener, et slags tvunget eierskap på den ene siden og en form for fangenskap som også hun er underkastet, på den andre. Det finnes faktisk veldig få muligheter for hennes «selvrealisering» – det vil si for å oppnå sine mål og ønsker. Hun er både underlagt verdenens fastskrudde regler og sykliskheter som formerer og deformerer hennes liv, og er samtidig bundet av Morens og Herrens (og kanskje andres) vilje. I diktet «Ha meg, herre» (1992, 348) er nettopp denne underlegenheten uttalt:

Å menneske, la meg ikke møte deg.

La meg ikke føde oftere.

La meg komme i døren av letthet,

la meg snakke litt,

men la meg gå.

Jeg er urolig for mine,

La meg slokke lamper så jeg glemmer.

⁷³⁶ Her nærmer Einans språk seg surrealisme og den krampaktige skjønnheten. Denne tendensen hos Einan har jeg utarbeidet i Eva Pitronová, «Surrealisme, lekenhet og det uhyggelige i Ellen Einans lyrikk,» *Brünnner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, no. 32/2 (2018). Artikkelen er en utvidet versjon av kapitlet om surrealisme i masteroppgaven.

Ha meg, Herre.
jeg er skadd og redd.

Ha meg!
Jeg er av dødefolket, det stille.

Dette apostrofiske diktet er et av de mest proklamerende diktene i Einans forfatterskap. Gjennom en rekke anaforiske påkallelser problematiserer diktet forhold mellom jeget, Herren og en menneskekategori. Hvem er det jeget snakker til? Er det et medmenneske, eller er det Gud, eller er de to? Er Gud til stede som en fiktiv karakter, eller er han helt fraværende i diktets verden? Kan Gud være menneske? Og hvem er jeget? Mens noen vers indikerer jegets dyriske opphav (særlig det innledende «Å menneske, la meg ikke møte deg», hvor den andres menneskelige opphav betones), framhever andre vers nettopp det menneskelige hos jeget (som i «la meg snakke litt», eller den metonymiske framhevingen av jegets egen dødelighet i «Jeg er av dødefolket»). Også i dette diktet er jegets skjebne i tillegg tynget og bundet av mange fødsler. Dessuten ønsker jeget ikke lenger å vite, som i dansediktene, men heller å glemme. «La meg ikke føde oftere» er det eneste eksplisitt uttalte negative ønsket i diktet, og det kan både være rettet til et medmenneske og til Gud. Kanskje er det nettopp møter med andre mennesker som kan såre mest, kanskje møter med menn som tvinger jeget til ufrivillig omgang og svangerskap, og nå ber hun for å kunne komme ut av den onde sirkelen. Samtidig er hun en av det *stille* dødefolket, noe som antyder at hun neppe kommer til å yte motstand. Det finnes også en eldre transkripsjon av diktet som er helt identisk bortsett fra tittelen – den heter «Død søster».⁷³⁷ Det er trolig henne jeget snakker gjennom. Men jeget er generelt en søster, en i det store søsterskapet, så det er nesten det samme hvilken søster som snakker. Dessuten er jeget aldri bare seg selv, og hennes identitet er flyktig. Så kan vi få inntrykk av at jeget snakker for hele søsterskapet, hennes smerte er overførbar og mer generell.

Det omtalte diktet virker ganske kompakt i seg selv, men det kan relateres til flere dikt i forfatterskapet, og slik styrker det tendensen i diktets fiktive univers. Sammenligningen med et fødende dyr, nærmest en ku eller en hoppe, er brukt flere

⁷³⁷ Denne tittelen ble imidlertid bare tilføyd ved transkribering og er ikke skrevet på manuskriptet. Ellen Einan, «Død søster / Jeg venter sa, gråteskogen [transkripsjon av to dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 15.2./26.2.1992.

steder, selv om den aldri er helt tydelig, men snarere ligner den i måten fødselen og smertene er beskrevet på. Ved fødselen foregår det dessuten en esoterisk utveksling – et ofret lam eller et lite føll som betaling for hvert nytt barn. Dette viser seg også i øyeblikkene når jeget (ev. moren) føder. Barnet er sammenlignet med et lite føll, og fødselen er nærmest satt opp mot et slakteri, som for eksempel i «Blør gal hund?» (1987, 252–53). Helt på begynnelsen av diktet viser jeget tilbake til mennesker som trær og grener: «Jeg lever som en grå skog her, / venter på øksen.» Istedenfor øksen kommer fødselen: «Jeg føder. / Se, rosa mor bærer offerlammet ømt inn til slakteren.» Fødselen er her nesten sammenstilt med ofringen av lammet, de følger etter hverandre i samme strofe, så man ikke finner noe romlige pusterom eller handlingsmessig skille mellom dem.⁷³⁸ I diktet «Den første fødsel» (1987, 255) ser vi en rekke nominalfraser som beskriver ulike sider ved fødselen – eller tanker ved den:

Den første fødsel.
Munnens lyst.
Ensomhetens snegl.
Vakre føll,
ensomhet.
Elskerens hvisken.

I disse øyeblikkene er barnets menneskelige og dyriske side nesten forent – barnet kan virke som det vakre føllet som graver seg opp fra livmorens dybde. Diktet skaper sterke assosiasjoner knyttet til jegets følelser rundt fødselen – kanskje erindringer om elskeren, om begjær, men også utfordringer som barnet bringer, og en sterk ensomhetsfølelse. Jegets ensomhetsfølelse er framhevet ved å bli gjentatt to ganger i løpet av disse seks korte verselinjene, så det er det dominerende elementet ved fødselen. Slik kan diktets komposisjon også være fødselsforløpets oppsummering – alt er fulgt av ensomheten, en fremmedgjøring som oppstår mellom det føllaktige barnet og moren umiddelbart etter at deres kropper har blitt skilt fra hverandre. Elskeren er bare en skygge, utydelig og distansert. Et enda mer ensomt og grusomt bilde av fødselen vises i «Jeg føler et nakent fjell mot huden» (1985, 164). Diktets tittel framkaller allerede noe kroppslig, det er «barnets rosa

⁷³⁸ I de siste to strofene er også slakteren og Herre på en spesiell måte forvekslet. «Be ham inn, sa slakteren», står det helt på slutten av diktet.

nattfjell» jeget berører. I diktet glir kroppen og naturen inn i hverandre, erstatter hverandre. Det er «sørgetoner» over jegets berg og «blod og tårer» over hennes slette. Diktet blir etter hvert mer fragmentert, med flere entiteter som snakker, og det er uklart om jeget er det barnet «av lysten» som kommer fra «mors fødselsberg», eller om hun er en spørrende tilskuer. Dessuten farer ånder rundt, forskrekket fordi «[d]et fødes i myke natten, / det blør en mor her.» En høy «blodsøster står bøyd» mens en bror lot seg føde i jegets «brennende berg». Selv om relasjonene mellom enkelte entiteter i diktet er uklare og jeget mest av alt er et bilde på et antropomorforisert natur, er også hennes fødselserfaring avromantisert og smertefull.

I det sene diktet «En mor» (2009, 451), som er komponert på en lignende måte som «Den første fødsel», gir Einan oss en enda dystre beskrivelse av fødselen (eller definisjon av det framtidige moderskapet):

Et offer å bringe.

En galskap å temme.

Et lys der ute.

En sårmor.

Et søsterblikk.

Jeg føder. Gå.

Jeg føder. Hold meg.

Jeget er her en fersk mor, hun som nettopp føder. Det er mye som kommer over henne, mye som må «temmes». Hun er både datter og søster, og nå blir hun også mor. Hun er ubesluttosom og uerfaren, redd for barnet sitt. Men det må vel være noe gledelig ved det, skulle en forvente. Her er det definitivt ikke mye å glede seg over – også lyset kommer utenfra, «der ute», ligger et annet sted og virker uopnåelig. Fødselen kan unektelig også være traumatisk. Den er et uttrykk for selvofring og på en måte en ukontrollert galskap som frambringer noe nytt. Vi vet heller ikke hvem jeget adresserer de siste linjene i diktet til – er det elskeren, eller Herre? Søsteren eller selve barnet? Er det en bror som skulle våke som i «Brevet»? Når vi ser på disposisjonen i diktsamlingen, som også er den aller siste til Einan, ser vi at det følgende diktet er «Eie seg selv» (18 i *Noen venter på bud*, 452 i *Samlede Dikt*). Det er nettopp det å eie seg selv som mangler i Einans fødselsdikt, som jeg også påpekte i de tidligere diktanalysene. Jeget eier verken seg selv eller barnet sitt (selv om hun i et annet dikt skriver «En datter å eie», 2009, 453).

Det å eie kan også implisere noe materielt, og også fødselen i diktene har ofte en spesiell materiell og romlig forankring: Det finnes rom hvor det fødes. Disse rommene kan delvis minne om en fødestue – så lenge vi vil kalle den for et «blodrom» som i «Jeg settes i blodrom for å føde» (1992, 344). Samtidig virker disse rommene internaliserte, som steder innenfor kroppen og ikke utenfor, som et kroppsinteriør. «Fortsatt fødes det i mørke harde rom», står det i første verselinje i det ovennevnte diktet. Det kan forstås som ikke bare lokalisering av fødselstedet, men man kan også sikte til fødselen som en kroppslig prosess som foregår inne i kvinnekroppen, mens barnet ligger i livmoren, i det indre rommet som kroppen bygger og stabiliserer. Ulike huler og indre hulrom har alltid vært inspirerende for Einan og har fått mye oppmerksomhet i diktene.⁷³⁹ Derfor høres tanken om å huse en annen eller innlemme flere vesener i seg selv slett ikke fremmed ut. Barnet, som bæres, er oftest satt i slike rom. «Ja, nu besørger vi barn satt i søster, / høy og vakker.», skriver hun i «Unnfangelsen» (1982, 31). Samtidig impliserer barnet som er satt inn, noe fremmed. Det maner fram et bilde av et guddommelig inngrep i kvinnekroppen eller tvert imot kunstig befruktning – altså at noen er satt inn i kvinnen uten at hun er en aktiv deltaker selv. Denne fremmedheten virker mye mer forståelig og begrunnet når vi ser på den overordnede troen som rammer inn diktens verden. Det er både de epistemiske og aksiologiske restriksjonene og reglene som kommer inn i bildet. Sjeler dør ikke, mennesker dør ikke for godt. De kan bli født på nytt – i det minste noen av dem. Selv jeget har blitt en av de reinkarnerte, som i «Jeg var foran barnet» (1986, 199):

En sommer hadde vår far et fredfylt sinn.
Da kom han til meg med Korn søster,
for at jeg skulle fødes om.
Jeg ble dratt ut i søvnhagen,

⁷³⁹ Einan gransker ulike huler og mellomrom i sine dikt, ser på innenfor og utenfor som steder og utforsker deres muligheter. Hun sier ikke bare at «[i]nnenfor og utenfor er ett», men hun utforsker de innerste rommene også. Hva slags entiteter kan bo der? Hva skjules i små sprekker i steinen eller i hudens folder? Liv som vi kanskje ikke vet om og ikke legger merke til. Mye i diktene har kroppslige assosiasjoner og parametre, som for eksempel «min huds avklede» («Jeg farger deg ukuelig blå», 1985, 195) eller «min huds stille nattedør» («Jeg er kanskje ensom», 1984, 125–26). Hulen er et sted hvor man kan kikke inn, gjemme seg eller møte huleboeren. Hudfolk er det også her. Hudrommet og hudløshagen er to steder som står i motsetning til hverandre – det ene skjult innenfor, det andre utenfor, men blottlagt og stilt ut i sin nakenhet. Mens hudløshagen (fra «Her leses svar», 1991, 307) er sårbar og blottet for sine hemmeligheter, representerer hudrommet et fantastisk tomrom klart til utfylling.

der de lekte med føll og små lønndomsskrin.

Ånder lo hagens blinde latter.

Døden skar opp huden sin.

Jeg så hans veldige hage derinne.

En mulig tolkning av diktet er følgende: Enten er jeget våkent og dødt, eller dette er bare en drøm jeget blir dratt inn, men i så fall er hun i denne drømmen død og venter på et nytt liv. En sommer ble hun valgt av «vår far» og Korn søsteren og «dratt ut i søvnhagen» – kanskje til et drømmeaktig paradisi, kanskje til selve dødens rike, som trolig også er et venterom for et nytt liv.⁷⁴⁰ Her kikker jeget inn i dødens egen, indre hage. Døden som har indre hager, er på Einans sedvanlige vis nesten menneskeliggjort, for mennesker blir ofte sammenlignet med hager. Slik som døden virker mindre grusom, vekker vår far derimot en ambivalent følelse når han i sitt fredfylte sinn drar jeget inn til døden – det finnes noe morbid og makabert ved denne fredeligheten. Diktets tittel, og særlig adverbialfrasen «foran barnet», kan forstås som en tilstand før livet, foran som *foran ansiktet til et barn jeg en gang kommer til å bli*, et «foran» som kanskje betyr «før». Slike reinkarnasjonsdikt finner vi faktisk flere steder i Einans forfatterskap, og siden de er fortalt i preteritum, skaper de inntrykk av at man kan huske noe fra denne overgangsfasen. Leseren sliter med å rekonstruere inngangsfasen, jegets ankomst til døden som ofte er skjult i kryptiske danseekstaser, men det finnes dikt som viser hvordan avreisen fra døden kunne se ut, hvordan jeget fjerner seg fra det gamle livet og døden og kommer nærmere et nytt og helt ubrukt liv.

I det siste diktet så vi hvordan jeget kunne vandre fra ett liv til et nytt som barn. Hvis barna bare er sjelevandrere og på en måte kan beholde noe av det forrige livet i seg, virker deres distansering fra moren mer begripelig. For det er ikke moren og faren som bestemmer, men det er Herre (og eventuelt Korn søster som ovenfor) sammen med Døden som velger ut hvem som blir født på nytt – og kanskje også hvem den utvalgte blir båret fram av. Morsrollen blir forminsket til et surrogat for de passerende barna sine. Dette stemmer ikke for jegets egen mor, men siden vi har å gjøre med en svært subjektiv diktning (i den forstand at det er

⁷⁴⁰ Se også underkapitlet «Fanget og overvåket» og analysen av «Jeg bor i dødens løk». Det har også blitt påvist hvordan Einan sidestiller døden og søvn i flere dikt, særlig med tanke på de romlige uttrykkene. En annen bemerkning er at Korn søsteren kan minne om Persefone, Demeters datter og underverdenens dronning.

jeget som er den eneste formidleren), er det forståelig at hun gir uttrykk for sine egne erfaringer. Erfaringen av å bli en datter finnes, den er egen, opplevd, innvevd, men det virker slik at morserfaringen uteblir. Selv om jeget føder, så er kanskje barna ikke ment som hennes egne; de tilhører verdenen. De kommer bare som nye, helt ubegripelige, fremmede elementer, som virker altfor mye predestinert og styrt av ytre faktorer. På denne måten virker diktenes verden nærmest som en allegori av foreldreskap – uansett hvordan vi forsøker og elsker, blir barna våre aldri oss, men helt separate, fremmede individer.

Det fremmede ved barnet vises også i slike dikt hvor det opereres med uttrykket «min annen», som tilfellet var i «Dansen på sletten» (1991, 314). «Dekket til og sovende bærer jeg min Annen», står det i det tidligere analyserte diktet. Min Annen er et fantastisk oksymoron, en av de morsomste språkperlene i det lyriske vokabularet som Einan øser av. Å omfavne det fremmede og ukjente i oss selv og gjøre det til vårt eget, samsvarer med den hyppig omtalte møtevirksomheten i diktene og er ofte problematisert i møtene med andre entiteter utenfor jeget. Men samtidig stemmer dette ikke med jegets forhold til sitt barn, Min Annen, som virker dypt forstyrret og ødelagt helt fra begynnelsen av. Det at jeget klarer å opprette så nære forhold til andre individer, mens hennes eget barn blir kalt «min annen», kan skyldes både hennes sårbarhet i forhold til verdens regler og lover, og det lite følsomme forholdet til barnet. Barnets opprinnelse er oftest knyttet til lyster og noen steder er det kalt «lystbarnet», som i «Elvene gråter» (1991, 319): «Jeg vet at et sted er gamle lystbarn fra dansetiden bevart». Barna er produkter av de kjødelige lystene mens det ties om den åndelige kjærligheten.⁷⁴¹

Paradoksalt nok ser ikke Einan på fødselen som en kobling med noe ukjent og i bunn og grunn annerledes, eller en skapelse av noen nytt av ingenting, men hun framstiller det som en oppdeling eller en tilraning av morens kroppsrom. Moren og barnet er både sammenkoblet og vokst sammen, og samtidig er de to helt forskjellige individer, og barnet virker fremmed. Oppfatningen av barnets

⁷⁴¹ En spesiell tilknytning til den fremmede finnes også i diktet «Elskertrappen mosegrodd» (1991, 314), hvor en ukjent katastrofe har funnet sted, engen er forbrent og eierhagen nedsunken. Helt på begynnelsen gjemmer jeget et ukjent rop i seg: «Det går en fremmed hos meg. / En munn beveger seg for rop.» Det er «min redde annen» som vil rope, huset dypt inne i jeget. I et annet dikt, «Jorden væter sin leppe» (1992, 354) blir jegets annen atskilt fra jeget: «Asken av offeret. / Døde skaker i mine kolde lunder. // Avrevet går min harde Annen, / vet ikke.» Er jeget døende og hennes annen gjenlevende? Her er parallellen mellom fødselen og ritualofferet enda sterkere.

individualitet er veldig tvetydig, men også overraskende kald i forhold til den smeltende søster- og datteridentiteten. I tillegg kan vi trekke flere paralleller mellom barnet og den ofte brukte fangefiguren. Både barnet og fangen kan være kroppslig forent med jeget eller med andre skikkelser, de kan bli til og med forveksles, slik som i «Jeg er alene» (1985, 155): «En sønn kom til døren. / Jeg fanget ham. / Jeg løste mørke fangen.»

Diktene gir også uttrykk for en besynderlig egenskap ved fødselen: en forveksling eller beskrivelse av fødselen som deling, en oppdeling av én morsentitet til flere, nesten som en celledeling. Noe slikt er uttrykt i diktet «Ben og dufter i min hage» (1999, 404). Her vil jeget dele ting og opplevelser, bli delt og delta. «Del med meg fargene», sier hun helt på begynnelsen. Det er kanskje elskereren hun vil dele med – han som valgte «møtestedet». «Danseplassen er nedgravd» i dette diktet, men det står «[n]ye hus med lengsel». Og så er det ikke bare det å dele noe med noen, men også det å dele husene – eller seg selv:

[...]
Dele de små rom
lage celler
dele de små celler
lage brødre
og ha dem.
[...]

Her leker Einan med dobbeltbetydningen av «celle». Ordet passer både til den gjennomgående stedsmetaforikken hvor kroppen er sammenlignet med huset, og samtidig ser vi her en kobling til biologi og celledeling, selv om forestillingen er paradoksal. For det første er deling som redusering og forminskning en veldig primitiv måte å multiplisere seg på. For det andre lager de «brødre» og ikke barn, men i det rare slektssamfunnet i diktenes verden er alle hverandres brødre og søstre, så det virker faktisk ikke så overraskende. «Ha kraften i seg / men komme som en fremmed.», sier jeget på slutten. Kanskje er det nettopp en slik «deling», en måte å dele bevisstheten på? Å bli en annen? Eller å tåle å bli en annen, kanskje det er den kraften jeget snakker om.

Rommene, delingen og fødselen er kanskje ikke så sammenkoblet i det øvrige forfatterskapet, men et kjapt blikk på noen av de upubliserte diktene viser at en slik sammenheng ikke er helt eksepsjonell. Allerede i det førnevnte «Å, døde,

ikke meg –» (1999, 398–99) ber jeget om å bli delt: «Del meg opp, Herre / del meg opp mellom karene.» Noe lignende finner vi i det upubliserte diktet «Hos barnet» fra 28.2.92 [bilde 57].⁷⁴² Her bærer jeget på dansen og lysene, men også skall og syngende alver. Så velger hun «søster Blod og Rose», selv om det ikke er helt klart hva denne utvelgelsen impliserer. Men de siste tre strofer av diktet er verdt å gjengi i sin helhet:

[...]

Del meg opp!

Det ber jeg om!

Jeg er mange, og de skor sine hester og har syner!

Jeg ber det skadde barn i meg lyse

ber det barn som gav sine lette blodveier lene seg mot meg.

Da kjenne sovebarnet,

ha søstre.

Melkebarnet mitt snart glemt.

Jegets desperate rop om oppdeling viser både hennes mangefasetterte identitet og svangerskapets tyngde. Barnet inni henne er skadet, men det kommer til å lyse i det indre mørket – og barnet vokser, deler seg og kommer vekk, «snart glemt». Også den fysiske koblingen mellom morskroppen og barnet er beskrevet på en distinkt måte, hvor morens vilje ikke er tatt i betraktning. Det er tvert imot barnet som «gav sine lette blodveier», som lener seg mot jegets kropp. Barnet er igjen framstilt som en større individualitet, nesten parasittisk, kommende utenfra.

Fødselen, som spredning, spiring, oppstyking og deling, er beskrevet i de to siste verselinjene i «Jeg spør, føder du snart?» (1999, 409). I diktet er danseplassen øde, og jeget går til de brune berg. Der går «små mudderbarn med slukkede lamper», kanskje de som skal fødes? Og så slutter diktet: «Dele seg, bli tre fuglerom / for det er fugler vi er.» Her er mennesker ikke lenger beskrevet som

⁷⁴² Ellen Einan, «Hos barnet [transkripsjon],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.2.1992.

grener, men snarere fugler – som er en gjennomgående framstilling i diktene.⁷⁴³ Fugler flyr bort, de har en rastløshet i seg, forlater redet. Men mennesket blir ikke bare til fugler som flyr bort, men også til rom. Mennesket er som en beholder, det er vegger som rommer hager, dyr og andre objekter som til sammen skaper kompleksitet i det Einanske individet. «Inne hos min hagemann vandrer likevel uroen», sier jeget i «Engropet» (1982, 41). Uroen er ikke inni en, den vandrer i det store introspektive kosmoset. Man kan også bli «murt inne», innestengt i disse rommene, eller kanskje i murene som skiller dem, fanget i et grenseland. Det indre rommet virker uendelig, men samtidig er det sperret av og atskilt fra resten av verdenen. Også de ulike møtene som finner sted i diktene, er lokalisert på et uvisst plan – de kan foregå både ute, i de ytre hagene og områdene, men de kan også bli plassert inne i et menneske. Her blandes det metaforiske, det konkrete og kroppslige med det topografiske. Det virker slik at vi kan møtes mentalt, møte følelser gjennom en transkroppslig opplevelse. Fødselen gir ikke bare liv til nye, ferdige former, men også til nye rom som må fylles ut i løpet av livet.

En annen tematisering av splittelse finner man også i «Er duggtrærne hugget?» (1992, 343), hvor vi er vitner til noens oppdeling – på den mest bokstavelige måten: «Deler du deg opp? / Det glir ut deler.», kommenterer stemmen ganske kjølig. Det er veldig bisart, komisk, nærmest surrealistisk. Kroppen som en enhet blir knust, fragmentert og pulverisert, og identitetene glir over i hverandre. Også på slutten av diktet sier jeget: «Jeg ser Annen Danser klatre i treet du plantet.» En annen som kommer og overtar våre rom, trær eller eiendommer, antyder en erobring av noens identitet. Jeget opererer ofte med slike uttrykk som indikerer dets mangetydige identitet eller indre vesener som bor inne i de indre rommene, og som kanskje skal ut. Også å arve kan beskrives som å dele sine rom, som i «Jeg deler med deg (mor og datter)» (1999, 410), hvor moren og datteren stadig bytter roller:

Jeg gav deg av mine redde rom
og ordnet mine stille skjell i små rekker,
så sang jeg mine toner og var det vesle barnet.

Da løste du Annen Mor fra berget,

⁷⁴³ Se også «Er den faste grav hard og kald?» (1984, 106–7), hvor jeget er «lystfugl», og «Munnen før vennens kyss» (1987, 261), hvor vi møter «menneskefuglen».

lot henne gå med meg.

Verken adressaten eller fortelleren kan identifiseres klart. Jeget er både mor og datter i diktet – først en mor som skaper barnet sitt, så blir hun selv «det vesle barnet», og til slutt går hun med Annen Mor. Duet er også både barnet («jeg gav deg av mine redde rom»), og så forvandles det til en guddommelig personlighet, kanskje selve Gud («da løste du Annen Mor»). Diktet er preget av en konstant identitetsflyt som gjør tolkningen ekstra vanskelig. Vansken er knyttet til denne grenseløse bevegelsen som ligger til grunn for alle de formgivende strukturene i diktene og deres verden. Akkurat slike dikt viser også at det ikke er så vesentlig å spesifisere og konkretisere det lyriske jeget i et dikt, fordi jeget uansett alltid er flerstemmig og forvandlet. I hele forfatterskapet ser vi et overindividualisert subjekt hvis identitetsgrenser trenger gjennom de andre entitetene og omgivelsene (og denne samme tvetydigheten finner vi også i andre entitetene). På en måte, også på grunn av den ovennevnte mennesketopografien, er subjektet selve den fiktive verdenen, selv om vi ser at det ikke har makt over den, og nettopp derfor må vi skille dem fra hverandre.

Når det er sagt, finnes det enda en bevegelsesmåte som bidrar til identitetsflyt – nemlig bæring. Ved siden av å bli født eller fødes, kommer ofte dette med *å bære et barn* (et sted). Bæring kan nettopp settes i sammenheng med Einans barne- og fødselsdikt, men først vil jeg karakterisere dette motivet litt mer generelt. Det å bære eller å bli båret er et av de mest brukte uttrykkene i Einans forfatterskap – til sammen finnes det omtrent tre hundre slike uttrykk i *Samlede dikt*.⁷⁴⁴ «Å bære» er et av de ordene som brukes som et kodet språk – ordet dekker ganske mange forskjellige betydninger og lag, og disse spiller sammen i diktene. Ordets konvensjonelle betydning er stadig trukket i tvil og forhandlet. Jeg kan eksemplifisere dette med ulike «Jeg bærer»-uttrykk. Å bære betyr her både bokstavelig talt å bære en bør, en fysisk gjenstand («Jeg bærer fugler i hus og kalver», i «Så er det fred», 2009, 464), men også å bære en eller annen form for opplevelse («Du bærer travelt de skadde døgn», 1987, 266) eller å bære et minne eller et traume om noe som skjedde for lenge siden («Jeg hadde trøsten båret bort», 1987, 240). Imidlertid er de fleste uttrykkene ganske tvetydige («Jeg bærer min harde mor», i «Den tunge mor», 1994, 371) eller metaforiske og lekende («Jeg bærer trøst og hage i min brune eske», 1992, 337, «Jeg bærer min aske ut til

⁷⁴⁴ Basert på søk på nb.no.

vannet», 1992, 351). I «Jeg bærer mørke barnerom» (1994, 378) er det igjen snakk om indre rom, trolig erindringer eller opplevelser fra barndommen: «Lekene med sine tunge, høye klager. / Døde, små lykkedyr i krokene / og salmene / og døden. / Blå sovebarn i hagen.»

Diktene som starter med uttrykket «Jeg bærer», setter ofte i gang en lengre rekke refleksjoner over tap, avskjed og glemsel – eller tvert imot mimring (som i «Jeg bærer din vekkelsesmorgen», 1992, 344). Opplevelsen personifiseres ofte i tingen som bæres. Bæring betyr bevegelse i både rom og tid; det fungerer som et tegn på transformasjon. Det er ofte jeget som bærer noe eller noen, men det er ikke nødvendig at jeget er en handlende aktør. I noen tilfeller er det ikke jeget som bærer, men hun blir eller skal bli båret et sted, eller trygler om det, som i «Jeg bor ved kalde berg» (1994, 378): «Akkurat som jeg tenkte: Valmue. / Bær meg bort.» I «Bær meg bort fra dette klagende solformede sanseliv» (1999, 417) venter jeget på «myke mørke svar», og «å bli båret bort» kan i dette tilfelle forstås som å bli tatt av døden. Men det er også tvetydig hvorfor hun vil bli båret bort hvis tingenes tilstand er slik som hun sier: «Vet dørene det som er innenfor? / Jeg vet at innenfor og utenfor er ett.» Andre ganger kan vi bare ane at denne tilstanden innebærer en viss grad av passivitet og en utilsiktet eller uønsket handling som subjektet blir utsatt for. Dette er tydeligst uttrykt i det bastante «Bær meg ikke» (2004, 430): Jeget trenger ikke å bli båret, for hun går selv.⁷⁴⁵

Det at bæringen kan ha noe å gjøre med døden, er også antydnet i diktet «Er nåden hos oss?» (1985, 182), hvor «[e]n kald søster bæres over trøstens lydsti», og «[d]øren hadde de langt om lenge åpnet». Også jeget bærer moren sin slik «at hun får svaret sitt», i «Jeg svaler min sørgefange» (1985, 189). Men en lignende prosess skjer også motsatt vei – når det metaforiske kunne bli ment bokstavelig i diktet. Når vi tenker tilbake på diktet «Jeg bærer barnet» (1992, 349) ser vi at å føde et barn kan bli erstattet med å bringe det et sted. «Oktober og nattens vesen bærer hester, / og morløse bæres om.», står det i «Bøyd og forandret» (1985, 162). Kanskje er nettopp dette kilden til forandringen – å bli båret «om», noe som minner sterkt om å bli farget om. Kan det være at denne uendelige bæringen er et uttrykk for reinkarnasjon? Å bli båret fra kropp til kropp, fra liv til liv? Bæringen er også en måte å oppleve nye overganger på. Samtidig skjer dette helt passivt og kan stemme med det passive reinkarnasjonsmønsteret hvor man må bli utvalgt. Og så

⁷⁴⁵ Dikotomien mellom de to tilstandene å bære og å bli båret har jeg også elaborert tidligere i diktet «Jeg går til danseplassen» i 3.8.

kan man bli båret til nye kroppar, oppsøke nye sjeler, oppleve nye overganger. Ikke uten grunn sier jeget i «Hester» (1986, 203): «De bar meg over barnets berg.»

Når vi ser på det overordnede narrativet, kan vi lese flere «bære»-dikt som tematiseringer av jegets vandring gjennom ulike inkarnasjoner. I «Jeg bæres» (216) kommer jeget til «de små lystbarn / bakenfor synene». Hun har ankommet et nytt sted og vurderer sitt forrige liv – hun har både danset, elsket og trosset verdenens regler:

[...]

Jo, jeg samler meg.

Døsig har jeg danset ved ilden igjen.

Elsket ved søvnhagens grenser,

og brutt opp de forbudte skrin.

Nå er det på tide å gå vidare. Det å samle seg kan være en måte å forberede seg til den neste reinkarneringen på. I «Jeg bor ved kalde berg» (378) kommer vi til avslutningen, og jeget legger ut sin «løkbåt». Hun forlater slektene og alt som skulle bli sagt, har blitt sagt, og dørene er stille. Men så skriker hun: «Bær meg tilbake. Jeg er en annen!» Dette er en panisk reaksjon, en fryktelig avsløring, enda mer betont med utropstegn på slutten. Er dette en mislykket reinkarnasjon? En feil som oppsto ved utvelgelsen? Eller en fullstendig identitetskrise? Det høres uansett ut som om bæringen er et middel til å påta seg en ny identitet. Og det kan føre til mange bisarre situasjoner. I «Er jeg fem år?» (301) er ikke jeget en annen, men hun blir til duet:

[...]

Jeg bæres, men det er ikke

meg som kommer over treet med

valmuens munn.

Det er deg.

Jeg er en tanke.

[...]

«Jeg er en tanke» kan også være et svar på hele identitetsflyten og metamorfosesirkelen i diktene – identitet er bare et begrep, og vi lesere prøver å

tilpasse entitetene og deres mangetydige identiteter i diktenes verden til vår tenkning, selv om en slik avgrensning kan spille en mye mindre rolle i dette universet. Dette bekrefter bare hypotesen som jeg framla ved analysen av «Jeg deler med deg (mor og datter)»: Å lese Einans dikt med det særpregede lyriske jeget som et enhetlig lyrisk subjekt i hele forfatterskapet er ikke et kunstig valg, men en løsning som tar i betraktning identitetsvandringen i diktene og forholder seg til den implisitte framstillingen av subjektet.

«Å bære» er et uttrykk ofte knyttet til videreføring av entiteter (eller sjeler) til deres nye livsformer, trolig gjennom et svangerskap. Bæremotivet er samtidig det motsatte av delingen – det er en syntese av ulike liv. Bæringen er en prosess som innebærer en form for forandring – kanskje først og fremst en identitetsforandring. Å bære et barn er også gjenskapning og samskapning av denne identiteten, men hun som bærer, er ikke aktivt involvert i denne prosessen. Det er snarere de forrige livene som former barnet. Det er nettopp derfor barnet alltid bare blir den «annen». Imidlertid er det som jeget sier i «Jeg selger det mette barn jeg bærer» (1999, 416), til syvende og sist gjeldende i alle menneskelige forhold til barn: «[...] dengang mitt barn mett og grådig satt i meg og var / ull og tåre og ikke helt mitt.» Dette kan være en tung påkjenning, en vanskelig og nesten umulig foreldrerolle hvor fødersken og bærersken byttes om. Men det verste av alt blir uansett å ikke bære et barn, å ikke føde.

Slike klagesanger, bitre vitnesbyrd om jegets barnløshet, finnes også i diktene. I det utelatte diktet «Jeg føder ikke» fra 28.5.91 [bilde 58]⁷⁴⁶ ser jeget tilbake på fortiden, og selv om hennes anger ikke er uttrykt eksplisitt, finner man noe trist og skarpt i språket hennes:

Jeg går med fødersken over tråkk der det lo syndig
og de brente hus glødet.
Der førte de glemte år meg.

Jeg brakte ingen myk hud
ingen sen tretthet
Bare rommet.

⁷⁴⁶ Diktet finnes som både manuskript og transkripsjon. Ellen Einan, «Jeg føder ikke - Hos det barn du fødte [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.5.1991. «Jeg føder ikke / Kjærlighetssang / Seg selger melk [transkripsjon av tre dikt] », Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.5./25.5./16.1.1991.

Jeget er her satt opp mot en føderske, men hun «brakte ingen myk hud». Kanskje var det hennes eget valg, men hun virker tross alt ulykkelig som barnløs og bærer bare på rommet – men det finnes ingenting som kan utfylle tomheten.⁷⁴⁷ Noe lignende ser vi også i «Unnfangelsen» (1982, 31), hvor jeget synes synd på dem som ikke kan bære barn: «Synd på åndene, de fødes ikke». Ingen glede ved å føde barn, altså, men ingen glede uten dem heller. I ett av diktene har barnet blitt tatt fra jeget: «Jeg lever fratatt morløs barnet.» (1985, 159). Men vi ser at det ikke er et hvilket som helst barn – det er et morløs barn, akkurat like selvmotsigende og merkelig som det hellige barnet fra brødrene. «De tok deg, mitt snebarn.», klager jeget. Men nei, hun elsker ikke dette barnet heller: «Elsker jeg deg? / Nei, jeg lever tom i veldig rom.» Det er vanskelig å elske dem som har blitt tatt fra oss. Kanskje ville hun ikke elsket barnet uansett – et barn som aldri blir helt hennes.

Det verste av alt er nok å miste et barn, et tema hvor fødselen og graven ikke står så langt fra hverandre.⁷⁴⁸ I «Jeg er for graven satt» (1985, 180) sørger jeget ikke lenger over sin døde mor, men over barnet hun har mistet:

Mulden leker om min fot.
Engropet lokker ikke mer.

Barnet du hadde, er det hos deg?
Jeg er barnløs, og er dets mor.

Avstår du fra det?
Jeg falt og mistet det.

Er du den som faller og mister gode barnet?
Hva skal du så her?
Jeg skal farges om.
Ja, du er alt som en død rose.

⁷⁴⁷ Paradoksalt nok er diktet viet til «Hos det barn du fødte». Også tegningen på manuskriptet er veldig spesiell, amøbisk, og viser både noen rare organiske former og et tydelig tomrom.

⁷⁴⁸ I utenomtekstlig kontekst kan vi sette denne tematikken i sammenheng med Einans egne erfaringer og hennes tap av barn, som hun selv forteller om i et av intervjuene: «Ufødt barn er et annet tema som går igjen. Abort (ufødt barn) har jeg selv slitt med, bevisst har det ikke føltes så vondt, men jeg ser jo alle diktene om dette.» I Einan, «Underbevissthetens folk – frå Lofoten,» 16.

Da er jeg foran svarene.

I dette dialogiske diktet er jeget nærmest avhørt av en annen stemme om sitt tap av barnet. Er det vakten, mulden, noen som overvåker dette stedet, eller Gud selv? Vi får lese her om jegets sorg og skam, uttrykt gjennom det foraktsfulle «Er du den som faller og mister gode barnet?», og om hennes skjebne – den kommende døden som er implisert i omfarging (igjen en form for forvandling) og svarenes nærhet. Diktet er en liten beretning, en balladelignende historie om en syndefull kvinne som har mistet barnet sitt og ikke vil (eller fortjener) å leve videre.

For å summere opp underkapitlet om fødselstematikken vil jeg understreke at målet mitt hittil har vært å velge bort den metaforiske lesningen av fødselen som et bilde på den kvinnelige skriveaktiviteten.⁷⁴⁹ En kort refleksjon over dette fenomenet er likevel på sin plass. Selv om Einans dikt av og til inneholder en liten smule metarefleksivitet, slik som i «Bruken av dikt», kan det potensielt metarefleksive fullstendig tolkes som en del av diktenes fiktive verden. Vi kan tilskrive uttalelsen om å skrive dikt for å kunne kommunisere med de døde, til det lyriske subjektet. Vi må ikke nødvendigvis ty til en metarefleksiv tolkning av motivet, og den fiktive tolkningen mister ikke sin kraft når vi overser det metarefleksive, men jeg har likevel påpekt betydningen av spiritisme for Einans forfatterskap. Tolkningen av fødselsmotivet byr på samme utfordring. Er det metaforiske som er innvevd i motivet, viktig for fiksjonskonstrueringen? Og hvis ja, på hvilken måte? Fødselen inntar en minst like viktig plass i diktene som kommunikasjonen med de døde. Fødselen er ikke bare et helt privat og kvinnelig tema, men den er også en naturlig prosess og en universell motsetning til undergang og død. Den er den andre siden av den altomfattende drivkraften som på den ene siden vises som en nærtstående dødsopplevelse. Fødselen er også den andre siden av dansen, som i «Jeg spør, føder du snart?» (1999, 409), hvor danseplassen ligger øde, men jeget deles og noe nytt kommer til live.

Samtidig oppstår det en spennende fordobling mellom fødselsmotivet og dets rolle som en metafor for hele skriveprosessen. Poenget er at fødselen i seg selv ikke framhever denne skapelsestematikken – gleden eller tyngden av å skape noe nytt er lite tilstedeværende i jegets opplevelse av moderskap. Eller sagt med

⁷⁴⁹ Noe som jeg delvis berørte i min masteroppgave gjennom betraktning av Einans skrivning som kvinneskrift (*écriture féminine*). Se kap. 3 «Språk som ikke finnes. Einans diktning sett i lys av *écriture féminine*» i: Pitronová, «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk,» 77–142.

andre ord: Jeget virker ikke helt tilstedeværende i alle deler av sitt svangerskap og påfølgende moderskap, og barna hun føder, blir ofte framstilt som noe fremmed og fremmedgjort. Dette nye som skal skapes, er heller ikke så nytt fordi barnet blir gjenfødt. Det som er desto viktigere, er å bære på barn – som pussig nok også finner gjenklang i Einans skrivemåte. Hun har uttalt seg om akkurat dette: «Jeg har ikke skrevet et eneste dikt selv. Jeg er ikke kunstner.» Hennes skriveteknikk – enten psykisk automatisme eller senere spontanskrift – har lite med en erkjent skaperkraft å gjøre, og er snarere en evne til å kve det underbevisste, å være kanal for en ren skriveenergi.⁷⁵⁰ Skrivningen blir slik til en slags bæring, utstråling eller formidling. Selv om Einan etter hvert fant seg mer i skrivningen sin, er forskjellen mellom skapning og formidling nok et kjennetegn ved både fødselens rolle i diktene og hennes egen framgangsmåte.⁷⁵¹ Det er derfor jeg synes at det er hensiktsmessig å ta opp dette i denne teksten – og også vise betydningen (eller avtrykket) av det genetiske i selve diktinnholdet.

For å avslutte denne delen, som tok utgangspunkt i den ambivalente opplevelsen av moderskap, vil jeg også nevne en siste ting. I løpet av alle de foregående motivanalysene ble det nevnt lite om jubel og nytelse – men de er jo begge til stede i Einans diktning, selv om de kan virke overdøvet av det tunge og smertefulle. Ingen av diktene som jeg hittil har vist, framstiller fødselen og moderskapet som noe givende og etterlengtet. De bringer snarere med seg fremmedgjøring og smerter – og det virker heller ikke som at barnet blir født for at moren kan glede seg over det. Som sagt er jegets egen vilje marginalisert, og morsgleden er tatt fra henne. Fødselen er oftest framstilt som tapserfaring eller en kilde til villrede. Riktignok er jeget også lystig, begjærlig og initiativrikt, men disse smågledene som er lett tilgjengelige, kan ikke gi nok makt over ens eget liv – og kan ikke viske ut det traumatiske og dødsdrivende. Selv gleden ligger ofte i skyggen av noe urovekkende og skummelt: «Ja gleden, den mørke glede», husker

⁷⁵⁰ Einan, «Ellen i luren,» 65.

⁷⁵¹ «Og det hender stadig oftere at jeg liker det pennen min har skrevet», sier Einan i reportasjen med Kjølberg. Kjølberg, «Ellen Einan fra Svolvær skriver "automatiske" dikt: Jeg vet ikke hva hånden min skriver!»,» 42. Endringen i forståelsen av egen skriveaktivitet – den overgangen fra automatskrift til spontanskraft – antyder en viss egen tilegnelse av den. Dette kan imidlertid virke ganske motstridende i forhold til det forrige sitatet fra *Kuiper*, som virker veldig bastant. En annen ting er at Einan var misfornøyd med intervjuets publiserte form som Westarås antyder i forfatterens nekrolog. Westarås, «Ellen Einan – Minneord».

hun i «Våre løse barn er her» (1982, 65). Alle biter av glede har noe grusomt ved seg.

Det finnes også kjærlighet i diktene – og mange uttrykk for begjær (blant de eldste manuskriptene og transkriberingene finner vi også upubliserte dikt om Eros eller et dikt kalt «Erotikkhagen») ⁷⁵², men det lyriske jeget setter ikke kjærligheten på pidestallen. Vi kan lese mange av diktene som erotisk ladet – og det er også noe som forfatteren selv innrømmer i en funnet uttalelse ⁷⁵³ – men denne erotikken sniker seg inn i diktene som en avlastning (eller kanskje som den ikke-straffbare synden). Kjærligheten som tema er unnvikende og flytende i Einans forfatterskap, og den har ikke kraft til å påvirke det overordnede narrative og etterlate et gjenkjennbart avtrykk i de underliggende mønstrene. «Elske. Hva skal vi ellers? / Her fødes ingen.», konstaterer jeget på et meget ironisk vis i «Elske. Hva skal vi ellers?» (1985, 154). Hun – trolig sammen med elskeren – er ved «sørgetreets port» og observerer fargefolket, dem som lever. Men er jeget og elskeren levende? Hva skiller dem fra fargefolket? Deres elskov virker som en tom aktivitet, en slags lindring, som også i «Elske, være en trøst» (1986, 235) – fordi vi er fanger og dør langsomt. Elskov kommer bare for å balansere «sørgetiden». Kjærligheten kommer og går og har ikke noe kjent ansikt – elskeren identifiseres ulikt i diktene, har ingen navn, ingen flere kjennetegn. Han er framstilt som en feiging, skjult under mosen mens moren føder i smerter («Da skal vi føde. / Elskeren redd under mosen. / Mor ropende i lyngen.», i «Angerfuglen», 1986, 217), som en mørk skikkelse som fører jeget ut fra det trygge huset til nattmarken («Jeg vil taes i hus. / Elskeren trakk meg utenfor. / Mørket skremmer. / Jeg vil tilbake.», i «Jeg føler det det blodrøde morshagetre», 1986, 230–31). I andre tilfeller ser vi at jeget bokstavelig talt nekter å elske, som i «Jeg lever fratatt morløs barnet». Men jeget gir avkall på kjærlighet også i andre dikt: «Elsker vi? / Nei, vi fanger duer.», sier hun litt lettsindig i «Er mor min her?» (1986, 225).

Den mellommenneskelige kjærligheten virker forgjengelig og har ofte en sorgfull tone hos Einan. Dessuten er den ofte knyttet til et farlig begjær som fanger oss i vår eksistens, som i «Jeg samler føll» (1986, 207): «Elske kan hende. / Være en fange, / ha sin lyst.» Parallellen mellom kjærlighet og fangenskap blir trukket

⁷⁵² For eksempel: Ellen Einan, «Eros. Du blodig vann fra ormkornet [diktmanuskript med tegning, usikker dechiffriering],» Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.

⁷⁵³ I denne teksten tolker Einan mange av symbolene sine som erotiske (ullsau, sjorose, dunfugl, duggeng). «Jeg skal forsøke å forklare litt om tegningene og tekstene [forfatterforklaring uten konkret henvisning]». Se bilde 14 i appendiks.

fram flere ganger – både som bindende og overskridende: Å elske er både et uttrykk for fangenskap og for frihet. Men som jeg antydte tidligere, er den aller mest den syndige, sanselige driften som driver fram forholdet mellom jeget og elskeren – og følgelig med barnet. Dessuten er det ofte vanskelig å skille mellom en pur lyst og en kjærlighet fra dypet av hjertet i diktene så lenge vi snakker om jegets forhold til andre entiteter. Jeg har også nevnt søskenkjærlighet som et viktig tema, men der beveger vi oss ofte i gråsoner siden både søstrene og brødrene ikke nødvendigvis må være i slekt med jeget – det kan også være brødre i en uspesifisert tro eller i fellesskapet. Den åndelige, spirituelle kjærligheten er utelukkende knyttet til noe større, til de overmenneskelige kreftene og guddommene – og her kan vi også kategorisere jegets forhold til faren og moren, som delvis er guddommeliggjort.

Som en motpol til de ofte mislykkede affærene med elskeren, finner vi ofte et mer idealisert syn på kjærlighet til visdommen eller døden. Jeget elsker både døren («Elske dørene», 1985, 161) og svarene (i «Bære til veie søvnhagene», 1986, 213–14), altså de to elementene som rammer inn den sykliske tidsutformingen og markerer tilnærmingen til døden. Dødens nærhet både avviser («Jeg venter ved synske dører. / Elsker ikke mer.», i «Jeg legger ull og sko ut for vind», 1987, 244) og intensiverer kjærligheten («Elske døden», står det i «Jeg føres bort», 1985, 176). Kanskje døden kan være den absolutte tilnærmingen til kjærligheten – og kanskje gleden bare venter bak den mystiske dørovergangen, som i «Besøket går stille ut mørke sneporten» (1984, 105):

[...]

Jeg lever omgitt av kjærlighet.

Den samler opp min siste rest.

Bak døren står venterommets glade fugl,

den lytter etter små farvel.

[...]

Dødsøyeblikket, selv om det heller ikke fører til noe varig, vekker glede hos jeget. Eller det er i dødsøyeblikket at jeget endelig setter pris på den kjærligheten hun har opplevd, og kjenner på den. Jeget elsker og elsker ikke og elsker igjen. Alt overvinnes av tiden, også kjærligheten er underordnet det sykliske. Jeget lengter aldri etter en altoverskyggende kjærlighet, det finnes ingen stor forelskelse, bare en rekke små brokker av den. Det som jeget elsker mest – den guddommelige,

mystiske kjærligheten – overmanner den mellommenneskelige følelsen og materialiseres muligens når svarene kommer.

Fødersker, bærerske og til slutt også elskerinner var de siste inkarneringene av jeget som jeg ville drøfte i avhandlingen. I dette underkapitlet har jeg særlig fokusert på jegets identitet som det ustabile og mangetydige lyriske subjektet som preger diktene. Det lyriske subjektet er ifølge teorien bæreren av den fiktive verdenen, og vi har sett at det Einanske jeget rommer nesten hele verdenen i seg selv, selv om dets rolle er underordnet verdenens regler og dens luner. Samtidig kunne vi igjen legge merke til at den fiktive tidens sykliskhet setter sitt preg på fødsels- og barnemotivet. Til tross for at jeg ikke har jobbet særlig med manuskriptene og ulike diktversjoner i dette underkapitlet, har fødselssymbolikken og bæringen en spesiell tilknytning til Einans skapelsesprosess, og det ikke-erkjente barnet står som et bilde på de ikke-erkjente diktene.

3.11 «Sakte skal vi forvandles, bli til det vi opprinnelig var» – noen siste bemerkninger og oppsummering

Hittil har jeg framlagt en rekke analyser og eksempler på ulike motiver og deres ofte ulike og inkonsekvente bruk, og samtidig har jeg påvist interne henvisninger og en vesentlig indre sammenkobling mellom motivene. Takket være dette uperfekte nettverket virker diktene som et virkelig annerledesland, et univers med sine egne regler. Disse støtter den fiktive forankringen av diktene og kan danne en resonansbunn for videre analyser. Motsigelser og indre spenninger, som er typiske for diktene, gjør ikke diktene flatere, de er tvert imot en spennende drivkraft som viser de komplekse eksistensbetingelsene i Einans verden. Hennes automatskrift er ikke så tilfeldig som man kunne tro, men er heller ikke så enkel at man bare kan oversette dens indre symbolikk, for den er preget av en stadig forvandling. Ulike uttrykk for metamorfoser og indre ustabilitet skaper utfordringer for leseren, men samtidig danner de et grunnlag for den flyktige og ubegripelige estetikken som preger Einans diktning (kanskje kan vi snakke om en spesiell kollisjonsestetikk?). I tillegg kan man tjene på ikke å prøve å dechiffrere diktenes symbolske betydninger for enhver pris og heller sette fokus på det narrative elementet i diktene. I mine analyser er det nettopp det narrative som har vist seg å være et samlende og bestemmende punkt i forfatterskapet.

I denne avhandlingen har jeg stadig sett bort fra mulige metaforiske bilder i de framlagte dikteksemlene og isteden lagt vekt på forholdene og strukturene som finnes bak de enkelte motivene. Ved å spore deres bruk og sammenheng, kan man oppdage mange indre krefter som styrer diktningen – elementene som bygger den fiktive verdenen. Noen kan si at dette er en form for leserens «medskapning» av diktenes fiktive verden, men jeg vil snarere snakke om vår «gjenskapning» av de strukturene som ligger immanente i teksten. Disse strukturene og forbindelsene ligger allerede konstruert i teksten; mitt mål var bare å gjøre noen av dem mer synlige og påpeke deres potensielle betydning. Istedenfor å se på diktenes formelle side, den poetiske formen, og sette dem inn i den øvrige konteksten, har jeg bestemt meg for å sette deres fiktive dimensjon under lupen. Červenkas «verkets subjekt» har jeg erstattet med et oversubjekt eller et overindividualisert lyrisk jeg, og slik har jeg skapt et møterom mellom oss og diktene. Ved å skape et felles, samlende subjekt som gir stemme til alle diktene (med mulig unntak av noen dialogiske dikt), får diktningen en konkret stemme og en forenende fiktiv entitet, selv om vi faktisk kan betrakte verdenen fra ulike fokaliseringspunkter som jeget inntar. Gjennom dem kan vi betrakte overensstemmelser og konflikter, men også diktenes utvikling og utstråling.

Verdenen vi får undersøke, blir aldri den samme som jeget opplever, men blir den eneste mulige som vi får oppleve og – med Martínez-Bonatis ord – kontemplere over. Slik ser jeg også min egen framgangsmåte: Den er preget av det umulige i å fortolke ting til bunns, men er samtidig en omfattende kontemplering over mulige forbindelser og forhold. Framfor å sette diktenes narrativ opp mot diktenes formelle trekk – slik som Červenka foreslår å gjøre – har jeg valgt å sammenligne diktenes ulike versjoner og se på spenningen som disse kan bringe. Jeg våger å si at jeg til en viss grad har klart å kartlegge forfatterskapet i dets bredde og vise hvordan dets fiktive verden er komponert og begrenset av de ulike elementene (modale restriksjoner, tid, rom og entiteter) i dette diktlandskapet. Samtidig kan dette fiktive fundamentet som jeg har utforsket, tolkes og kontekstualiseres videre i forbindelse med surrealisme, spiritisme, feminisme, verdensmytologi og så videre – dette er noe som jeg bare i liten grad har gjort i motivanalysene.

La oss til slutt se på noen få siste dikteksempler. Det første diktet som jeg har valgt som et oppsummerende eksempel, er «Janar har vært hos oss» (370). Med dette diktet vil jeg demonstrere noen gjennomgående trekk som har vært signifikante i de fleste analysene, og ut fra dem vil jeg oppsummere de viktigste

funnene fra forskningen. Diktet ble trykt i diktsamlingen *Jade for min engel* fra 1994:

Blendet av hans narrelys gled jeg under vann,
lot sladderkrabben se mine hudrom.
Eiet ingen skam.

Da kom lett orm forbi.
Hellig, ren.

Engelen går avsides.
Setter opp sitt rosentelt.
Veier, ler, veier, ler.

Det ferdigtrykte diktet forteller en historie om besøket av Janar, en figur typisk for Einans egen mytologi. Janar tolkes oftest i forbindelse med den romerske guden Janus, guden med de to ansikter. Det sies at ett av dem er vendt mot fortiden og det andre mot framtiden. I denne mytologiske figuren har også januar måned sin opprinnelse, og den markerer at det nye året avløser det gamle. Guden Janus kobles dermed ofte med liminalitet, overganger, begynnelse og avslutninger. Hos Einan sammenfaller denne skikkelsen med personifikasjonen av januar-måned, og hun skaper selv en egen guddom kalt Janar.⁷⁵⁴ Janar er nevnt i flere dikt på tvers av hele forfatterskapet (han dukker opp i flere av *Samlede dikt* og på enda flere manuskripter) og kan ha ulike roller. I «Janar har vært hos oss» er møtet med guden ikke drøftet. Vi får bare vite om konsekvensene av dette møtet – en forvirringstilstand som fører jeget inn i vannet (er det kanskje en tidsmessig bestemmelse, og snakker vi om kystlandskap i februar?). Ankomsten til vannet, eller mer spesifikt dykking i vannet, er en ny utfordring for jeget og en ny mulighet for kommunikasjon og avsløring.

Under vannet møter jeget «sladderkrabben», som hun nærmer seg uten bekymring, og viser ham skamløst sine «hudrom». «Hudrom» tillater her også

⁷⁵⁴ I noen dikt er det fremdeles Januar og ikke Janar som nevnes, som i for eksempel «Jeg bærer mørket» (1991, 316). Men mens Janar er mer ambivalent og hemmelighetsfull, er Januar tydelig koblet til kulden og vinteren. Arkivgranskingen viser også at Einan eiet noen hefter av et tidsskrift kalt *Janus*, hvor hun kan ha hentet inspirasjon til navn.

ulike tolkninger: Det kan assosieres med kroppslig åpenhet, nudisme, erotikk, men også med mer billedlig intimitet – å la den andre se inn i deg, gjennom deg, å kjenne deg. I neste strofe ser vi vekk fra jeget og krabben, og det er ormen som får vår oppmerksomhet. Ormen er «hellig, ren», kan være symbol på erotikk eller kunnskap; her kommer den som tilskuer til møtet mellom jeget og krabben.⁷⁵⁵ Og diktet blir avbrutt en gang til med den siste strofen, hvor engelen kommer – den går avsides, virker fjern. Han «setter opp sitt rosentelt», hvor han veier og ler gjentakende. Denne aktiviteten kan minne om veiing av sjeler før dommedagen – eller en rangering og vurdering av de rettferdige, slik som det var i diktet «Jeg er veiet» (320): «Død eller levende: veiet.» Engelen tilsynekomst forskyver også handlingen fra fortid til nåtid. Mens ormen er hellig, er engelen tvert imot fjern, skummel og kanskje litt skremmende. Etter den kristne tradisjonen, som også finner uttrykk i Einans forfatterskap, skulle dette skje motsatt vei, og denne ombyttingen av egenskaper skaper igjen en følelse av et omvendt paradisi. Til tross for denne polariseringen virker diktet, slik som det framstår i diktsamlingen, veldig diffus, oppstykket og tilfeldig, selv om møtene det beskriver, er ganske konkrete og kroppslige. Vi ser korte glimt av et kystlandskap med krabben og engelen, hvor Janar har vært, men ikke lenger er. Janar, som står som en totemfigur i dette diktet, kan peke mot en ny begynnelse, en inngang til livet, hvor vi blir veiet og vurdert – og kanskje latterliggjort?

Til dette diktet finnes det et omfattende arkivmateriale i korpuset mitt. Det består av fire ulike versjoner. Diktet ble forkortet flere ganger før det fikk den endelige formen som ble publisert, og det er opprinnelig datert 9. november 1993 og viet til Hanne A. (kanskje Hanne Aga, som Einan hadde litt kontakt med).⁷⁵⁶ La oss nå se nærmere på forversjonene som gikk forut for det trykte diktet: Bortsett fra et håndskrevet manuskript⁷⁵⁷ finnes det to andre, litt kortere versjoner transkribert på skrivemaskinen – den første transkripsjonen er laget av forfatteren

⁷⁵⁵ I andre dikt er ormen oftest knyttet til jorden og mulden, men også til sorg og anger. Det er imidlertid nettopp hemmelig og mystisk kunnskap den knyttes oftest til, som vi kunne lese i «Glemsel» (1992, 352). I «Kryp du meg nær, sa ormen» (1983, 81) ber duet ormen om råd, i «Jeg følger den vakre sti» (2004, 418) blir ormen transformert til jeget: «Da går jeg nær det uutsigelige. / Da kryper min orm ut av hellig lund. / Er meg.»

⁷⁵⁶ Diktets transkripsjon er derimot datert feil – 9.4.94.

⁷⁵⁷ Ellen Einan, «Janar har vært hos oss [diktmanuskript med tegning],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 9.11.1993.

selv med grafiske tegn av ukjent opprinnelse⁷⁵⁸, og den andre er en kortere kopi fra forlaget. På det håndskrevne manuskriptet [bilde 59] står ordene i tre spalter i den nedre delen av papirarket. Imidlertid kan vi ikke snakke om verselinjer i denne versjonen siden Einan har delt linjene i vers på en annen måte i den transkriberte versjonen. Det finnes 47 linjer i diktet, hvorav to ikke er blitt tatt med videre. I den første bevarte transkripsjonen [bilde 60] ser vi at hele den resterende teksten (altså 45 linjer) var med i diktet og dannet en tittel og 6 strofer med ulik lengdefordeling – 18 verselinjer til sammen. Senere ble de første to strofene slått sammen, et vers fra tredje strofe ble fjernet, og hele den fjerde og sjette strofen ble utelatt. Slik kan vi si at en god del av diktet ble amputert, og 18 verselinjer ble redusert til 8. Til de andre visuelle trekkene av manuskriptet kommer jeg litt senere, men først ser vi på analysen av selve teksten.

La oss se på den første diktversjonen i hele dens bredde. For å tydeliggjøre endringene i teksten gjengir jeg her en versjon med grafiske markeringer:

JANAR HAR VÆRT HOS OSS

Blendet av hans narrelys gled jeg under vann,
lot sladderkrabben se mine hudrom.

↑

Eiet ingen skam.

Da kom lett orm forbi.

Hellig, ren.

~~Ikke for mine redde rom.~~

~~Skadde, lyttende, små rom som leges, har vårt~~

~~legemes vesle Annen,~~

~~elsket lite nattbarn med ansikt av klatretre og synd.~~

Engelen går avsides.

Setter opp sitt rosetelt.

Veier, ler, veier, ler.

⁷⁵⁸ «Janar har vært hos oss [transkripsjon med markering],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 9.4.1994.

Går.
Da sender vår far solrom.
Dekker fugleungen.
Eller tar på våre slekter,
bærer oss litt
og setter oss tilbake til vannet.

Så en mer leservennlig transkripsjon:

JANAR HAR VÆRT HOS OSS

Blendet av hans narrelys gled jeg under vann,
lot sladderkrabben se mine hudrom.

Eiet ingen skam.

Da kom lett orm forbi.
Hellig, ren.
Ikke for mine redde rom.

Skadde, lyttende, små rom som leges, har vårt
legemes vesle Annen,
elsket lite nattbarn med ansikt av klatretre og synd.

Engelen går avsides.
Setter opp sitt rosetelt.
Veier, ler, veier, ler.

Går.
Da sender vår far solrom.
Dekker fugleungen.
Eller tar på våre slekter,
bærer oss litt
og setter oss tilbake til vannet.

Diktet begynner helt likt med at jeget synker ned i vannet og viser seg for sladderkrabben. Så kommer den rene og hellige ormen. Men her uttrykker jeget seg videre om ormen – den er ikke for hennes «redde rom». Hennes rom – hudrom – er ikke verdige den hellige ormen. Hennes rom er skadde og lyttende og må leges. Dette er også en tydelig forandring i forhold til møtet i Edens hage, hvor den lumske ormen frister og narrer menneskene (1 Mos 3). Her er det ormen som er hellig, som man er redd for og viser respekt for – og kanskje skjuler synd for. Disse små rommene har i tillegg et merkelig preg – de har «vårt legemes vesle Annen», og de «elsket lite nattbarn». Også i de forrige analysene har vi sett at det ennå ufødte barnet i morens livmor ofte blir ansett som den «annen», et fremmed element inne i kvinnekroppen. Her gjentas dette motivet igjen, og forsterkes sågar av den neste verselinjen, «nattbarn med ansikt av synd». Synden har blitt begått – kanskje i løpet av det skamløse møtet med krabben? Kanskje var Janars ankomst en grunn til feiring, den gjorde jeget vill og lystig og førte henne i ulykke. Denne strofen viser også to ulike tidsmessige ståsteder – det nåværende barnet og et eldre nattbarn. Barna med ansikt av synd betyr også at jeget er den forførende, falne og syndefulle, men også den som ikke klarer å elske sitt avkom.

Neste strofe er nesten lik – bare «rosetelt» er byttet til «rosentelt». Denne delen preges igjen av et tidsmessig brudd når vi plutselig hopper inn i nåtidsfortellingen. Er ikke den første delen av diktet bare et minne, en erindring om svangerskapet som ikke lyktes, om barn som ikke ble født – og så vender jeget blikket fra fortiden til nåtiden? Denne tidsforskyvningen kan først og fremst forstås som et stilistisk virkemiddel, men den kan også ha en dypere begrunnelse. Også når vi ser på manuskriptet, finnes det et tydelig mellomrom mellom disse to delene av diktet. Med tanke på det forrige diktet kan vi nesten vurdere om ikke det var ment som to separate dikt. Denne hypotesen motarbeides imidlertid av den siste, utelatte delen. Den begynner enkelt med «Går». Dette verset er på det trykte manuskriptet atskilt med en varsellinje (se bildet), men det er uklart om det var forlagskonsulenten som ville markere skillet, eller om dette kommer fra forfatteren. Iallfall kan vi si at «går» er knyttet til engelfiguren. Diktets fortelling er avsluttet med en annen merkelig hendelse idet en farsfigur blandes inn i handlingen og sender «solrom» (kanskje lys, solskinn). I dette diktet får Vår far en helbredende, redende funksjon – han tar vare på og bærer. Han dekker også fugleungen – kan dette være et født barn, det barnet jeget bar i begynnelsen av diktet? Fugler og mennesker har også blitt forvekslet flere steder i forfatterskapet, slik vi også har sett i flere dikt. Farens omtenksomhet står i motsetning til engelens

ondsinnede latter, og mens engelen er distansert og vurderende, tar Vår far alt slik som det er, elsker også de minste og elendigste. Vi kan nesten snakke om to ulike aletiske systemer som disse to entitetene representerer i dette diktet (med ulik verdiladning). Til slutt setter faren «oss tilbake til vannet». Tilbakekomsten til vannet på slutten signaliserer en oppheving av alt som er gjort, og en gjenopprettelse av den innledende tilstanden. Men denne påstanden kan også være gyldig mer generelt, og med «da» menes det i så fall en ny start, etter at engelen har veid oss. Da setter Vår far oss i vannet, og hele livssyklusen kan begynne på nytt.

Før jeg runder av analysen, vil jeg nevne en siste ting i manuskriptet som jeg ikke har omtalt før. I tillegg til tekstutvidelsen ekspanderer diktets univers også i det billedlige. Det opprinnelige manuskriptet har en sirkulær form, for diktet begynner på midten av papirarket, og utvides videre til høyre og blir så avsluttet på andre siden av arket. Denne rare komposisjonen ble nok forårsaket av mangel på ledig plass på papiret, men vi kan også se at samme bevegelse og sirkularitet finnes i tegningen som ledsager diktet. Den finnes øverst på papirarket og opptar hele den øvre delen. Tegningen er laget av en strek som først former dyr eller plantesilhuetter, men etter hvert blir konturene mer amøbiske og bølgende. Omrissene kan minne om noe organisk – er det iskanten som smelter, eller er det småfigurer som står under fjell? Kanskje er det selve krabben med sine klør? Omrissene former en delvis lukket helhet, og de minner i hvert fall om en slags syklus. Ikke bare på det visuelle planet, men også på det innholdsmessige utvikler diktets topografi seg fra vann til vann. Det er nettopp dette vannelementet som skaper en syklisk struktur i diktet – den gjenspeiler den visuelle inndelingen på papirarket som ellers er glemt og uartikulert. I tillegg inneholder både diktets narrativ og den grafiske framstilling kroppen som en antropomorfisert natur – dette vises også på bildet med huler og grotter, hvor det fremmede barnet kan sove. Gjennom møtet med engelen som går «avsides», kommer vi tilbake til vannet.

Hva er da resultatene av den genetiske analysen? Det opprinnelige diktet står ikke så tett sammen, har flere sidesprang og introduserer enda flere vesener, rare sammensetninger og metaforer, men samtidig klargjør analysen diktets tilhørighet til den tidligere definerte fiktive verdenen. Det er de samme reglene som gjentas, de samme motivene – og nesten samme resultat: eksistensen forankret i gjentakelse og fornyelse. Samtidig kan vi se at diktet i den publiserte versjonen har mistet en del av sammenhengen og tilknytningen til det øvrige diktlandskapet. Det er liksom koder og merkelige bilder som blir igjen, men ganske avskåret og

«rengjort». En lignende abstrahering, et forsøk på å forsterke og fiksere diktets egen, lukkede hermeneutikk, har vi sett i mange av de forrige analysene. En innledende hypotese om at den ekstremt uoversiktlige fiktive verdenen er gjort mest mulig leservennlig og lettfattelig i diktene, at forlagene har valgt det mest konkrete og sammenhengende av den kritiserte «krattskogen av dikt», har vist seg til å være feil – i det minste delvis. De diktene som jeg kunne finne manuskriptene til, og som skilte seg fra de trykte versjonene, har tydelig vist en motsatt tendens – en tendens til å gjøre de ferdige produktene mer abstrakte, kondenserte og hermetiske gjennom omarbeidelsene og utvelgelsesprosessen. Redaktørens strategi besto i komprimering av innholdet og framheving av det kodede språket. Ved forkortelser av diktene kunne viktige deler av narrativet eller andre gjenkjennbare spor bli utelatt. Som vi har sett, førte dette noen ganger til endring av subjektets selv- og verdensoppfatning (som i «Glemsel», hvor jeget mistet litt av sin egen sikkerhet og visdom), eller til at diktets virkning ble betydelig endret, med banalisering og forflatning av narrativet (istedenfor å påvise dets spiralformede komposisjon som i «Brevene»).

Hvis vi tar i betraktning motivenes rolle innenfor hele det fiktive universet, får diktene et ekstra meningslag, slik de gjennomførte analysene har vist. I «Janar har vært hos oss» kan vi sammenligne «vårt legemes vesle annen» med andre dikt hvor Einan skriver om å huse noen andre i seg selv. Så kan vi tolke denne annen som et uønsket barn som er resultat av en syndefull handling – og dette kaster litt lys over jegets skam og engelens veiing. Kanskje er det som hele diktet dreier seg om, en bønn om forsoning, tilgivelse fra Vår far. Altså noe som ikke kommer klart fram i den publiserte versjonen. Vi kan også tolke den avsluttende tilbakekomsten til vannet som en antydning om gjentakelse av våre feilhandlinger, og til syvende og sist en antydning om den altomfattende og skjebnesvangre sykliskheten som preger hele forfatterskapet. På grunn av slike gjemte forbindelser vil jeg si at den overveldende majoriteten av Einans dikt kan være nyttig og formålstjenlig og ikke bare forvirrende – den hjelper i hvert fall med å kartlegge motivene og avsløre strukturene. Dersom jeg ser på diktet ut fra det overordnede planet og det underliggende narrativet og sammenligner det med andre dikt, ser jeg en åpenbar tendens til å gjøre alt syklisk, til å unngå klimakser eller konklusjoner. Alt blir gjentatt, og all form for transcendens – eller hvilken som helst overskridelse – blir umuliggjort.

Med diktet «Janar har vært hos oss» kommer også et annet viktig trekk ved Einans forfatterskap fram, nemlig diktens sterke narrativitet. Uansett hvor mye

man snakker om Einans fengende språk, metaforer og symboler, er diktene mest kjennetegnet av noen underliggende og gjennomgående narrativer. Diktene, til tross for sin lyriske karakter, fungerer best som små fiksjoner og små historier, og nettopp dette gjør dem mest til fiksjon. Nesten hvert dikt, uansett om det er en lang og fragmentert beretning eller en kort upersonlig beskrivelse, er faktisk drevet og stimulert av den narrative dimensjonen som ligger under det lyriske språket. Etter analysene jeg har foretatt, må man ha merket seg at hvert dikt kan tolkes som en kort historie, og at det ligger en aktivitet bak hver eneste diktstrofe (om ikke bak hver eneste verselinje). Riktignok understreker det kortfattede og fortattede diktformatet diktenes mangler med tanke på fiksjon, det kan man ikke benekte, men det er den risiko som en fiksjonsbasert lyrikkanalyse er forbundet med. Disse narrative inneholder logiske og innholdsmessige hull og er påvirket av lyrikkens spesifikke egenskaper, men samtidig har vi sett at det lyriske jegets eventyr og møter umiskjennelig er kodet i diktene og danner deres strukturelle basis.

Analysen av «Janar har vært hos oss» er også et godt eksempel på en annen narrativ tendens i diktene – nemlig at diktenes narrativitet blir enda mer signifikant ved en utvidet analyse hvor også fortekstene er med. De utelatte diktfragmentene forestiller ofte forskjellige sidehistorier, små løse fortellinger, eller tvert imot: viktige narrative passasjer som faktisk kaster lys over hendelsene i den publiserte diktbiten. Disse delene er kanskje ikke så kraftfulle i språket, og er preget av enda flere brudd, og kanskje krever de mye fantasi fra leseren, men samtidig skaper de et mye tydeligere bakteppe for jegets stilling i den fiktive verdenen. Alt i alt har dette ført til at måten diktene har blitt tolket på i denne avhandlingen, er mye mer sammenkoblet med narrative fiksjonsteorier enn jeg forventet på begynnelsen. De narrative modalitetene og aspektene er her nesten like fiksjonskonstituerende som i noen mer markante narrative tekster. Slik unndrar Einans diktning seg den tydelig retoriske og performative forståelsen av lyrikken som har blitt utbrodert av blant andre Jonathan Culler.

Einans diktning kan derimot klart kobles til Martínez-Bonatis syn på lyrikken som selvekspressivitetens kunst: Alt er basert på jegets fornemmelser og erfaring og på hennes forsøk på å sette ord på omgivelsene sine. Jegets stilling har også vært utgangspunktet for denne analysen – jeget kan være absolutt alt i diktene, denne jeg-entiteten gir dem form og uttrykk, selv om den er ganske formløs og mangetydig. Det er i hovedsak en kvinnelig entitet (men ikke utelukkende) som deler med oss helt basale erfaringer fra det kvinnelige livet – særlig forholdet med moren og barnet, hvor både sammenkobling og atskillelse settes under lupen og

utforskes i minste detalj. Det er ingenting idealisert i disse forholdene, jegets syn er tvert imot ganske skarpt og fokuserer ofte på det tunge og problematiske – enten det er avhengighet eller uavhengighet av våre nærmeste, grensesetting, forgjengelighet eller savn og tap. Jeget er imidlertid ikke den som styrer og bestemmer, for hun er snarere et symptom på sin verden, som er styrt av ulike mekanismer som skiller seg fra vår verden.

Hvis diktets fiktive verden kan forstås som subjektets søken etter sin stilling i verden, kan vi konkludere med at denne verdenen ofte er i strid med jegets ønsker. Men slik den er brutal og ubarmhjertig, kan den også være reddende og full av en helt ukjent skjønnhetsdimensjon. Jegets handlingsrom er begrenset av verdenens uskrevne regler og lover, og alle framtidsmulighetene er betraktelig innskrenket, men samtidig kan jeget utforske så fantasifulle og eventyrlige steder og delta i så spektakulære selskap og begivenheter som vi ikke engang kunne tenke oss, slik vi kan lese i «Ja, det var en forunderlig ørns reise» (1987, 269) og «Jeg bor i dødens løk» (1982, 38). Diktene vitner om jegets oscillering mellom vill natur og de kultiverte hagene, mellom det arkaiske og det moderne, hvor en meget esoterisk fornemmelse av livet er et av de viktigste punktene. Jeget lengter etter fellesskap og forståelse, men mest av alt ser vi at jeget lengter etter hemmelig kunnskap som kommer etter døden – enkelt kalt «svar». Jeget lever i påvente av døden i hele Einans forfatterskap; uansett hvilke roller det påtar seg, er dødens nærhet gjenkjennbar. Døden er både fryktet og begjært, og den er fullt integrert i verdenens orden og virker som en garanti for kunnskapens åpenbaring.

Einans dikt handler om små gleder og små lidelser i en verden hvor døden er overalt, eksisterende i mange former og forkledninger, og ånder på de tilsynelatende levende. Derfor har jeg valgt motiver som dans og grav, men også fødsel og bæring, som tydeliggjør den allestedsnærværende forgjengeligheten som ligger til grunn for alle de andre aktivitetene som foregår her. Vi kan altså si at konstruksjonen av den fiktive verdenen nettopp er basert på tidsaspektet. Og denne tiden er bøyd inn i seg selv, innrullet og spiralformet. Jeg vil nå summere opp noen slike punkter som presiserer tidsopplevelsen i diktene. Først og fremst er det spørsmål om kronologi. Vi kan trygt si at hovedlinjene i diktenes narrativer allerede er bestemte i de første samlingene, men narrativene blir mer og mer tåkelagte i de senere utgivelsene (jeg bruker også det samlende uttrykket «underliggende narrativ» om disse). Kronologien i enkelte dikt er brutt og fragmentert, men som helhet preges diktene av noen typiske narrative linjer som står bak alt, selv om disse samtidig kan bli motsagt og problematisert.

Generelt kan vi si at de viktigste premissene allerede ble etablert i begynnelsen av forfatterskapet. De fleste temaene er til stede allerede i den første diktsamlingen, *Den gode engsøster*, noen av dem dukker opp allerede i det selvtrykte *Valmuesanger fra solhuset*, og samme narrativfragmenter vises på tvers av de fleste diktsamlingene. Dette viser bare at rammene for diktens fiktive verden har blitt sementert ganske tidlig, og mange deler av det fiktive narrative blir syklisk gjentatt senere. De skaper et forholdsvis stabilt grunnlag som videre er underminert av den poetiske formen og lyrikksjangerens typiske trekk. Det er ikke så mye temaene og de narrative linjene som endrer seg, men snarere den indre siden av språket, vektleggingen av smådetaljer, arbeidet med jegets måte å uttrykke seg på som gjennomgår en utvikling. Det er derfor jeg har betraktet diktens fiktive verden som enhetlig og felles for hele forfatterskapet. Samtidig kan vi se at det også finnes noen forskyvninger, og at hvert dikt aktualiserer denne verdenen på sin egen måte. Her kan vi også tenke på at den genetiske utviklingen av diktene spiller inn – den tematiske og narrative forutbestemthet er forstyrret av den spontane skrivingen. Diktens egentlige utseende er også påvirket av andre faktorer som utvelgelse og forkortelse av råmaterialet. Jeg kunne også snakke om flere verdener i forfatterskapet, men i så fall ville de vært temmelig like. Å slå dem sammen gjør ikke bare utforskningen av diktens fiktive dimensjon enklere, men det virker også ganske naturlig og har alltid vært en underbevisst tolkningsstrategi for Einans diktning. Einans diktning kan virke som et 1900-tallets svar på store eposer med sin forankring i spiritisme, underbevissthet, mytologiske og arketyperiske strukturer og spontanitet. Den er også flerstemmig, paradoksal og flyktig, men under all denne lekenheten finnes det en historie som fortelles.

Men selv om handlingskurven kanskje har blitt gitt på forhånd, befinner jeget seg på ulike punkter av den i ulike deler av forfatterskapet. Mens diktene fra begynnelsen av 80-tallet ofte bar preg av fantastiske eventyr, som «Er den faste grav hard og kald?» (1984, 106–7) eller «Jeg føres bort» (1985, 176), kommer det senere kortere og mindre sagnaktige dikt hvor den enkelte opplevelsen er vektlagt og tematisert, som vi ser i «Bær meg ikke» (2004, 430) eller «En mor» (2009, 451). De er språklig mindre forunderlige, men de setter ord på mer konkrete erfaringer og livsfragmenter. Også lange historier om dansen, døden og gjenopplivelsen, og det vidunderlige livet innimellom, som florerte i de første diktsamlingene, har blitt erstattet av spredte beskrivelser eller deres rekkefølge har blitt trukket i tvil. Frasen «Skal vi danse» («Elske», 1986, 200) endres brått til «Nektelsesdansen» (1992, 346) – og er avsluttet av det passive «Ser dem danse»

(2009, 463). Å betvile sin egen, forutbestemte skjebne er også en form for innovasjon, men denne bryter aldri helt med de tidligere gitte premissene.

Motivbruken utdypes i de enkelte diktsamlingene, men den utvides bare sporadisk – motivene kan altså få flere nyanser, men det skjer sjelden en tydelig utvisking av motivet og innføring av noe nytt og varig istedenfor. En del av historien forblir lik på tvers av hele forfatterskapet – det søkende jeget kan aldri oppnå trøst og glede, men lever i en uavlatelig syklus av barnetunge eller barnløse liv, danser, begravelser og møter, vandrer gjennom hagene og ender til slutt opp foran dørene med de mystiske svarene. Det er kanskje nettopp her en virkelig verdenskonstruering skjer – gjennom all denne repetisjonen av et liv som både virker kjent, ukjent og metaforisk. Her og der beriker Einan sin fantasifulle verden med ulike gjenstander eller skikkelser som kan spores tilbake til hennes reiser og interesser på daværende tidspunkt, andre ganger virker hun betatt av enkelte ord og uttrykk (i *De syv nattstegene* dukker det det plutselig opp «osean»), og atter andre ganger utforsker hun motiver med større intensitet og nysgjerrighet – det er kanskje mer mørk erotikk i *Sene rop mellom bronsebergene*, litt ekstra bæring i *Jade for min engel* og en tydelig utdypning av avskjedsmotivet i den aller siste diktsamlingen *Noen venter på bud*. Det finnes selvfølgelig ulike inkarneringer av jeget som gir oss de minst troverdige historiene og eventyrene man kan tenke seg, men i bunn og grunn klarer ikke diktene å frigjøre seg fra de på forhånd definerte mønstrene. Det kommer vel også enkelte dikt som problematiserer noe som er helt enestående og har klare koblinger til vår (og Einans) aktuelle verden – som «Leningrad-dikt» (1983, 72), «Hos Leo Tolstoj» (1994, 387) og «Jeg løfter deg opp på Ararats safranfargede lyshest» (1989, 280), hvor intertekstuelle eller bibelske motiver dominerer. Disse diktene (og noen få til) virker litt som inntrengere i det ellers fastskrudde og sammenvevde universet.

Vi står overfor høyst repetitive narrativ. Man kan langt på vei velge tilfeldige dikt på tvers av forfatterskapet, og så finner man nesten identiske motiver og fortellinger. Motivene fornyes og fastfryses samtidig. Vi får lese alle mulighetene på én gang, alt skjer parallelt og gjentas stadig. Jeget føder barn, jeget mister barn, jeget går barnløs. Moren dør, moren er døende, moren døde for lenge siden. Dansen har begynt, det ofres, det brennes, dansen har sluttet. Og døren står på klem, eller er helt låst. Alt sammen, alle utviklingsmulighetene, motivene er utbrodert fra alle mulige synsvinkler. Som sagt et annet sted: «Porten for ja. Porten for nei.» Og begge åpnes samtidig. Akkurat slik virker Einans forfatterskap fra den kronologiske synsvinkelen. Man forventer også overganger som aldri finner sted.

Diktene fiktive verdener er overskridende på sin egen måte (for at alt er så grenseløst og flyktig), men man kan ikke overskride dens paradigmer. Kanskje nettopp der utløses det en del frustrasjon. Og i tillegg er det flere liv som leves samtidig, som i diktet «Bare å leve en gang» (1984, 109):

Alt for lite.

Jeg lever to sakte fangeliv,
da er jeg full av gru og glemsel.

Jeg lever til bøynd mor ber meg inn til søvnhagen sin.
Eller jeg fødes i marken hos vakre trærns myke mor.
Da skal varme fugler stå hos.

Hva for et liv er det som leves parallelt med sitt speilbilde? «To sakte fangeliv» åpner porten både for ja og for nei, men befrielsen kommer uansett ikke. To mødre står ved jeget – en dødsemor og en fødselsemor, men heller ikke to liv bringer ro og kunnskap. Det er vel ikke bare jeget som er frustrert, det samme opplever også leseren. Det finnes ingen vei ut av diktene fordi de er i stor grad selvopplukte og sirkulære. De tilbyr mye rom for tolkning, men de avviser enhver totalbestemmelse. Det stadig tilbakevendende gjør også tolkningen av forfatterskapet vanskelig – og for noen kanskje kjedelig. Man finner stadig et forsøk på å dikte opp en historie, men den er såpass fragmentert og ikke-lineær at man lett kan miste den av syne.

Selv når forfatteren mener å ha avsluttet sin karriere og skriver sine siste dikt, kommer hun aldri ut av sirkelen. Forfatterskapet blir langsommere mot slutten, men ikke avsluttet. «Så er vi mange / og lengter etter svar.», står i det aller siste diktet som ble publisert, «Så er vi mange» (2009, 472). Jeget og slekten hennes, dyrekompaniet eller åndene, alle venter, men ingen tar et skritt videre. Å gjøre noe annet ville bety å erodere den fastskrudde verdensformen, som er bæreren av diktene. Diktene blir altså nesten uttømt når de tas vekk fra helheten – og helheten er uforanderlig. Og svarene? Jeget har kommet dit helt på begynnelsen, men så har det blitt forglemt og visdommen tapt – «Jeg er foran svarene. / Dørene åpne. / Ingen å se.», står det i «Jeg er foran svarene» (1985, 181–82). «De kommer med synene», står det i neste strofe, og dørene lukkes bak jeget. Så tar hun farvel med elskeren, blir til fuglen, og så fortsetter videre med sin kjære fange – for heller ikke i døden kan jeget rive av seg det bindende fangelivet:

[...]

Å, mor – se ditt barn!

Jeg er møtt frem!

Jeg er ved søvnhagen.

Ingen var her, men dørene hvisket.

Jeg hører din stemme fra de store hus.

Jeg hører dødens klare røst fra min egen munn.

I dette diktet er det selve døden jeget henvender seg til, og også til moren, og kanskje er moren og døden den samme. Vi får aldri mer lese om svarene og det som skjer etter døden så eksplisitt som her, og jegets neste møter med døden blir bare mer og mer spredte, språket uklart og bildene uskarpe.⁷⁵⁹ Samtidig opprettholder døden en følelse av koherens og kontinuitet; «Døden er som før» (1999, 416), heter det i et annet dikt. Det er bare vi som skal forandres og forvandles til det opprinnelige – om og om igjen. «Sakte skal vi / forvandles, / bli til / det vi / opprinnelig / var.», sier jeget i det sene diktet «Vannmannen» (2009, 465–66).

Som denne oppsummeringen viser, er den fiktive tiden og det fiktive rommet betydningsfulle for tolkningen fordi det utrolig åpne rommet er så innskrenket og avgrenset av den sykliske tiden, som overvinner og erobrer alt. Alt dette er sammenkoblet med et forvandlingsprinsipp, den tydeligste manifesteringen av verdenens aletiske restriksjoner, som definerer former og entiteter i dette universet. Når vi ser tilbake på begynnelsen av motivanalysene, er det først og fremst dansen som er den sykliske tidens utøver i diktets fiktive verden. Den forsikrer om uforanderlighet og stabilitet, selv om det her ikke betyr det samme som i vår verden. Uforanderlighet i Einans verden består i en ustoppelig identitetsflyt, metamorfose og sammensmelting. Disse kan ikke stoppes, denne prosessen er ugjennomsiktig og skjer tilfeldig. Dansen virker da som en bekreftelse på flyten og kanskje til og med selve utløsningen og framføringen av omskappingsprosessen. Det som dansen (verdenen) i hvert fall utelukker, er

⁷⁵⁹ I de to sistnevnte diktene kan vi også se at «søvnhagen» er direkte koblet til døden – som det allerede ble antydnet med «søvnsløtten» og «søvnmarken».

utviklingen av én ren form. Endringene og metamorfosene er i så stor grad vanlige i denne verdenen at ingen av eksistensformene har tid og anledning til sin egen vekst. Dansen fører til døden og døden til gjenopplivelse og gjenopplivelsen til dans og så videre. Jeget kan aldri komme gjennom dansen og oppdage hva som finnes i de stille rommene og samtidig beholde sin opprinnelige form. Alt peker mot at etter dansen kommer enten ensomhetsfølelse, tomhet og neste dans, eller død og gjenfødelse (og neste dans). Ingen form for dannelse og selvutvikling virker garantert her. Man bæres fra én eksistens til annen, uten at vi får oppleve noen kulminasjon. Livet minner av og til om fangenskap, av og til om en avbrutt og repeterende barnelek. På samme måte oppleves også sorg over de avdøde og over fødslene – alt er så midlertidig, ingenting kan erfares i dybden. Dansen beskytter denne situasjonen og sikrer status quo. Dansen er mytens manifestasjon i jegets hverdag, en påminnelse om denne verdenens mytiske opprinnelse. Myten er gjennomgripende og utelukker svarene, for spørsmålene kan ikke engang bli stilt. Derfor er den eneste måten å oppnå svarene på, å komme ut av den mytiske tilværelsen. Det er det som jeget til syvende og sist etterstreber – gjennom selvutviklingen, «synene» og «svarene».

Verdenen som er beskrevet i diktene, er mytisk, følger de gamle tradisjonene, men jegets ønsker går utover verdenen. Jeget viser det moderne menneskets vilje til transcending, overvinnelse og erobring av ansvaret for sitt eget liv. I denne verdenen er jeget fratatt ansvaret fordi alt er forutbestemt etter de mytiske prinsippene – alt kommer tilbake, og alt må ofres for at nye synder skal kunne bli begått. Døden er alltid fulgt av det nye livet, og ingenting kan avsluttes. Også det merkelige og uforutsigbare i denne verdenen kan henge sammen med miljøets mytiske karakter og ufullstendigheten som den representerer. Den mytiske tiden er syklisk og gir ingen mulighet for en konklusjon eller avslutning, og også betingelsene for eksistensen er bundet av denne sykliskheten. Jeg har valgt denne myteforankrede lesningen av diktene fordi den kan gi oss en mulig fortolkning av Einans fiksjon som et uttrykk for konstruering av egne myter. Helt på begynnelsen påpekte jeg at Einan bruker mange assosiasjoner som kan knyttes til kristendom, gnostisisme, gamle kulturer og østlig tro på reinkarnasjon, men de fungerer best sammen, uten at vi forsøker å spore opp hver eneste referanse. Det er også uvisst hvor mye hun faktisk kunne om slike tankestrømmer, og siden Einan ikke skrev notater eller skisser til diktene sine før selve «skaperakten», er det vanskelig å påvise noe av dette. Jeg har basert min lesning på en forestilling om Einan som et skrivende *medium* som har absorbert alt dette i seg, og som så skaper sin egen

fortolkning av dette. Hun klarer som ingen andre å frigjøre sin fantasi. Hennes myteframstilling er også spesiell på den måten at hun skaper både tekstuelle og visuelle koder for å fange sin egen verdensforestilling.⁷⁶⁰ I tillegg er mye av det komiske og groteske i diktene hennes knyttet til en slags folketro, og hennes dikt kan på mange måter leses som en beskjeden tilbakekomst for ballader – som en narrativ og fantasipreget diktning.

Med et tilbakeblikk på mine teoretiske drøftinger vil jeg her bare gjenta det spennende paradokset som Einans diktning skaper i møtet med Cullers lyrikkteori, og hvordan den motsier de generelle antakelsene om hva som er ritualistisk, og hva som er fiktivt i lyrikken. Det rituelle har en spesiell funksjon innenfor det store narrativet som Einans diktning utgjør, og som består av diktens handling likesom skrivningens egen historie. Resultatet av ritualet er selve diktet, det er ikke ritualistisk, men det er et ritual i seg selv. Og når vi ser vekk fra skriveprosessen til selve produktet, ser vi at det rituelle også omfavner det narrative, men på en helt annen måte enn teorien forutsetter. Einans dikt inviterer oss ikke til feiring eller sørging, men de når fram til leseren gjennom den underlige historien de forteller, gjennom en mengde fantastiske vesener og karakterer, vanvittige stedsbeskrivelser og merkelige småritualer som finner sted i de fleste tekstene. Ritualene i diktene fungerer dermed som små fiksjoner.

Til slutt vil jeg bare sammenfatte observasjonene fra arbeidet med Einans arkiv, noe som kanskje ikke har spilt like stor rolle som analysen av de fiktive elementene, men som utvilsomt har påvirket min forskning og dikttolkning. Først og fremst vil jeg si at inkorporeringen av de utelatte delene ikke klarer å formidle slike resultater som man skulle forvente fra det genetiske perspektivet. Ved første blick finner vi verken noen tydeliggjøring i de innskutte delene, eller intensjonen bak valget av brukbare vers. Vi ser bare en viss utvikling mot større tetthet og å gi avkall på kompliserte poetiske bilder. Imidlertid kan vi også oppdage noen lyse punkter i dette kaoset. Når vi utvider diktene, får vi også mer tilsynelatende utolkbart materiale, som tross alt kan virke oppklarende i når vi ser på Einans diktning under ett. Manuskriptene åpner i sin helhet et større landskap for oss. Symbolikken i Einans diktning er i seg selv vanskelig å tolke, så vi er nesten nødt til å innlemme flere enheter for å finne mening. Einans dikt gir bare korte blick inn

⁷⁶⁰ Uten at jeg går dypere i denne drøftingen vil jeg bare påpeke enda en likhet med William Blake sin personlige mytologi skapt i både bilde og tekst. Denne koblingen har jeg også nevnt innledningsvis i forbindelse med Armstrongs omtale av Einans *Samlede dikt*. I: Armstrong, «Poetiske visjoner.»

i en større poetisk verden som overskrider et enkelt dikt. Med nye sammenhenger som dukker opp i de upubliserte diktene og passasjene, får vi mer materiale til sammenligning med andre dikt og poetiske bilder. Og det er også høyst sannsynlig at jo mer tekst vi får, jo lettere blir det å tydeliggjøre mening.

Et annet problematisk punkt gjelder selve den lyriske sjangeren og den kortfattede poetiske formen. I tillegg er den korte formen enda mer utilgjengelig for leseren av manuskriptene på grunn av den lave lesbarheten. Mange av de utelatte avsnittene og linjene er rett og slett helt uleselige, og nå for tiden er det nesten umulig å få dem transkribert av noen som kjenner til forfatterens håndskrift.⁷⁶¹ Også det vanskelige og innovative vokabularet Einan brukte, er en spesiell hindring i dechiffrering og transkribering av tekstene. For å unngå at mine slutninger skulle henge kun løst sammen med det som kan ha vært skrevet på papirarket, har jeg valgt slike manuskripter som var lesbare i helhet, eller hvor det var veldig lite uklart. Dette kan imidlertid ha forandret mitt blikk på manuskriptene til en viss grad, og mine valg har også påvirket leseren, som fikk servert bare de lettleselelige fortekstene. Det er viktig å påpeke at mine slutninger angående manuskriptene særlig gjelder dikt etter 1984 fordi de aller tidligste manuskriptene (1978–1984) ofte inneholder flere smådikt på et papirark med liten grad av lesbarhet og oversiktighet. Disse tidlige manuskriptene har også en annen utforming, og det kan nesten virke sånn at Einan bare lette etter den riktige diktformen i løpet av de første årene. Sammenhengen i de enkelte delene er på de tidligste manuskriptene brutt på et mer tilsiktet vis – det var i utgangspunktet trolig ikke meningen å skrive ett langt dikt, men en rekke korte fragmenter.⁷⁶² Det virker også som om Einan etter hvert ble mye sikrere i komponeringen av sine dikt og var mer fokusert på det enhetlige diktet, selv om vi fremdeles kan finne papirark med mange dikt og mange fragmenter med litt uklar tilhørighet. Til sist må jeg presisere at en del av den genetiske granskingen er basert på transkripsjoner av dikt, men disse transkripsjonene finnes bare fra en begrenset tidsperiode, og også her er perioden mellom 1986 og 1996 vektlagt.

⁷⁶¹ Arkiveieren avviser at hun kunne lese håndskriften, og hun som transkriberte de siste diktene på datamaskin, lever ikke lenger, men det er selvfølgelig mulig å jobbe videre med materialet og eventuelt finne noen flere som kunne kjenne til skriften.

⁷⁶² Korrespondansen med forlaget har imidlertid vist at det var en forutbestemt strategi å prioritere lange dikt i *Jorden har hvisket* framfor kortere fragmenter som ellers ofte finnes i transkriberte versjoner. Brevet fra 19. juni 1984, bilde 5 i appendiks.

Den siste utfordringen består i tegningene, som også er en del av manuskriptet. Siden den genetiske kritikken gir rom for å se på hele papirarket med alle tegnene, er det nesten umulig å utelate det visuelle fra forskningen. Tegningenes forhold til diktene er aksentuert i ulik grad på de enkelte manuskriptene, men det finnes en generell følelse av slektskap som gjør omtalen og betraktningen av tegningene relevante. I noen tilfeller finner vi dessuten spor av diktene innvevd i tegningene. Tegningene virker først og fremst som et utløsende element for skrivingen, et visuelt springbrett for diktingen, men deres konsekvente nærvær og integrerte plassering på papirarket kan også peke mot noe annet og større. Alt sammen får oss til å innse hvor sammensatt Einans dikting faktisk er, og kanskje til og med revurdere den vanlige tekstbaserte lesningen og utvide den til en mer kompleks opplevelse som går på tvers av uttrykksmåtene.

Ut fra de foretatte analysene kan vi se at det finnes ulike nivåer av sammenkobling, og at bilde og tekst samspiller på ulike vis i enkelte dikt. Vi kunne for eksempel se at grensen mellom dikt og tegning nærmest er utvisket i de tidlige manuskriptene, slik som «Er du min?» [bilde 9] eller serien «Er graven tom?» [bilde 34–46]. Her står småbiter av teksten innvevd i bildet, og scenene vi kan se i tegningene, er ganske kompliserte, ofte narrative avbildninger. Dette endrer seg mot slutten av 80-tallet og begynnelsen av 90-tallet, hvor tegningene virker mye mer separerte fra diktene, eller vi kan snarere si at diktene har blitt mer selvstendige. Vi ser nesten ingen småtekster utover diktet og tegningene, skjønt de på en måte kan etterape stemningen i diktet (noe som også var tilfelle i «Janar har vært hos oss» [bilde 59]). De sene tegningene blir snarere til frie refleksjoner over diktets tema, enn visuelle pendants til diktets fortelling – de deltar ikke lenger aktivt i narrativet. Dette kan kanskje henge sammen Einans økende selvstendigjøring og selvbevissthet som forfatter.⁷⁶³

Til slutt vil jeg nevne noe som er av spesiell betydning for min tolkning – nemlig en gjenspeiling av det genetiske i det fiktive. Einans fiktive verden har noen preg som samtidig karakteriserer hennes skriveaktivitet, det vil si at måten diktene ble skapt på, har satt et umiskjennelig avtrykk på deres innhold. Dette kan for eksempel vises i den nevnte fødselssymbolikken eller i diktens temporale ambivalens. Noe av dette tvetydige og gjenspeilende har røtter i den genetiske

⁷⁶³ Samtidig må jeg påpeke at denne tendensen delvis er tilbakevendende med tanke på den siste diktsamlingen og arkivmaterialet knyttet til den. I transkriberte dikt fra 2007 og 2008 kan vi finne en tilbakevending til det mediumistiske, og diktene er ofte preget av veldig tydelige dedikasjoner.

kritikken som metode, som på en merkelig måte påvirker lesningen av diktenes fiktive verdener. Jeg har ganske nøye diskutert betydningen av den fiktive tiden og den sirkulære kronologien, og nå vil jeg knytte an til dette. På den ene siden kan Einans diktmanuskripter bli sett på som aldri definerte og aldri avsluttede øyeblikk i den endeløse utviklingen av skriveprosessen, og på den andre siden presenterer de bare helt begrensede, ufullkomne og feilbare versjoner fanget på det fysiske papirarket. Den genetiske forestillingen om skriving som en åndelig prosess uten dyrking av det ferdige sluttproduktet er truet av den samme genetiske utforskningen av de utallige tekstversjonene – som faktisk også er artefakter med sin egen temporalitet og materialitet. Men dette har også sin motsvarighet i diktenes repeterende mønster. Handlingene i diktenes fiktive verden blir aldri fullført, men de bærer et potensial til en uendelig utvikling og forvandling. Diktene er både et uttrykk for en endeløs metamorfose, og samtidig er de bare små, ufullstendige verdenskonstellasjoner som viser den ene og enestående utviklingsmuligheten. Hver definert diktversjon er en liten, avsluttet enhet på vei mot sin egen utslettelse, slik at den konkrete verdenskonstruksjoner kan bli erstattet av en annen og «bedre». I tilknytning til dette blir også en del av den fiktive verdenen, dens fortid og framtid, tapt ved omskrivingsprosessen. Samtidig er Einans skrivemåte veldig intuitiv, hun er masseproduserende, og hennes diktning kan minne om en ukontrollert multiplisering av enkelte motiviske kretser. Slik speiles måten diktene ble skapt på, i måten den fiktive verdenen er konstituert på.

4 Sammenfatning og konklusjon

Formålet med avhandlingen har vært å vise at lyrikken kan leses fiktivt, og å demonstrere, gjennom den fiksjonsforankrede analysen av Ellen Einans forfatterskap, at undersøkelsen av lyrikkens fiktive verdener kan ha en tolkningsverdi i seg selv. Samtidig har siktemålet vært å se Einans forfatterskap fra en ny synsvinkel og inkorporere hennes upubliserte manuskripter i drøftingen av den fiktive verdenen som hennes diktning i min tolkning utgjør.

Avhandlingen har en tydelig struktur der den rent teoretiske diskusjonen om lyrikkens fiktive karakter er framlagt uavhengig av Einans forfatterskap, selv om noen ledetråder allerede er antydnet i drøftingen av de viktigste teoretikerne. Her har jeg kartlagt sjanger- og begrepsdrøftinger som ikke har blitt diskutert like nøye andre steder innen den norske litteraturforskningen, og dessuten har jeg introdusert noen mindre kjente teorier og tankesett. Innføringen i genetisk kritikk i det neste kapitlet og den følgende introduseringen av Einans etterlatte arkiv, med dets utallige manuskripter, har tjent som en bru mellom teorien og analysen. Ved granskingen av arkivmaterialet har en egalitær tilnærming til ulike tekstfaser og tekstutkast blitt avgjørende. Innsiktene fra den teoretiske debatten har jeg videre operasjonalisert og anskueliggjort på analysen av Einans forfatterskap i den analytiske delen. I samsvar med Felix Martínez-Bonati har jeg kalt analysene mine for kontemplasjoner. Ifølge Martínez-Bonati er kontemplasjon en form for lek med dikt, hvor vi reflekterer over diktets ulike meningsnivåer ved å gjenkalle situasjoner som er beskrevet. Min kontemplasjon har vært forankret i det fiktive fundamentet, i lyrikkens evne til å konstruere fiktive verdener, men også i de ulike diktversjonene og deres egne omtolkninger av den etablerte fiktive verdenen.

Prosjektets hovedansvarlig i den teoretiske refleksjonen har ikke vært å avskrive lyrikkens poetisitet og metaforisitet, men å se på en alternativ tolkningsmulighet som vektlegger den fiktive dimensjonen av diktene og hva en slik prioritering kan gi oss. Lyrikkens paradoksale språk og dens manglende koherens må ikke nødvendigvis bety at fiksjonsprosjektet i denne sjangeren har brutt sammen. Lyrikkens fiktive side, dens obskure speilbilde, har alltid vært der som ett av lagene ved siden av rytmikk og metaforikk, og den har blitt aksentuert og vektlagt med ulik tyngde i ulike epoker. Lyrikkens fiksjonalitet er derfor ikke noe nytt, men snarere noe utforsket og undervurdert, som i de siste tiårene har gjenvunnet mer oppmerksomhet. Miroslav Červenka har videreutviklet Praha-

strukturalismens paradigme, som framhever den estetiske funksjonen av kunstverker og knytter den til teoretiske utgreiinger av litterære fiktive verdener. Kunstverkets estetiske funksjon sørger for at det både har sine autonome, interne relasjoner og også får sin samfunnsrelaterte virkning. Etter Červenkas oppfatning har dette ført til at lyriske dikt som estetiske artefakter også har kapasitet til å være fiktive verk med sine egne fiktive verdener.

Posisjonen til fiktive verdener i lyrikken er imidlertid svekket av den poetiske formen som lyrikken kjennetegnes av. Diktene rommer bare fragmenterte, forenklete og høyst ufullstendige former for fiktive verdener. Disse er oftest formidlet gjennom det talende jeget – det lyriske subjektet. Ifølge Červenka er diktets fiktive verden utilgjengeliggjort takket være dets form og metaforisitet (diktets retoriske side), og derfor skiller han også mellom to subjekter – ett som taler på den fiktive siden (det lyriske subjektet), og ett som samler både det fiktive og det retoriske (verkets subjekt). Videre argumenterer han for at lyrikkens fiktive verdener er tosidige, og skiller mellom den interne verdenen og den kontekstualiserte. Červenkas teori har vært et viktig utgangspunkt for min tilnærming og har gitt meg mange impulser for utforskning av den tekstinterne, fiktive dimensjonen i lyrikken. Dessuten har min teoretiske vinkling også blitt påvirket av andre litteraturforskere, slik som Jonathan Culler, Roland Greene, Brian McHale, Lubomír Doležel, Ruth Ronen, Elena Semino og Marie-Laure Ryan, samt Jean-Pierre Richard og hans temafokuserte syn på et forfatterskap. De har alle bidratt til at jeg har kunnet definere de viktigste fiksjonskonstituerende elementene i Einans samlede verker – og de er varierende. Bortsett fra det lyriske jeget, som er den viktigste formidleren og bæreren av diktenes fiktive verden, preges forfatterskapet av ulike tekstuelle og logiske strukturer, tidsmessige og romlige uttrykk og et variert karaktergalleri, men også bruk av et dialogisk eller handlingsmarkerende språk, pauser og lakuner og en gjennomgående drøfting av de samme temaene og motivene.

Valget av Einans forfatterskap som empiri for den valgte teoretiske tilnærmingen er ikke tilfeldig. Det har sitt grunnlag i den utbredte oppfatningen av Einans diktning som et eksepsjonelt, sammenkoblet og subjektivt poetisk univers. Den skiller seg ut fra resten av den norske lyrikkproduksjonen og stiller litt andre krav til anmeldere og fortolkere. Kryptisk ordvalg, mytiske og religiøse henvisninger, mye repetisjon og automatteknikk har gjort Einans forfatterskap til en hard nøtt for analyser, men det finnes visse linjer og tradisjoner i forskningen som jeg har støttet meg til og videreutviklet i min egen retning. Den vanlige

oppfatningen av Einans forfatterskap som noe samlet og enhetlig har også motivert meg til å lese hele Einans diktproduksjonen som en samlet fiktiv verden.

Diktenes fiktive verden er fantastisk, overjordisk og paranormal. Den er presentert gjennom en merkelig, nesten kultisk og mytepreget oppfatning av livet og døden, og de fiktive stedene, entitetene og deres forhold ligger langt fra vår virkelighetsoppfatning. I tillegg er verdenen preget av sterk uforutsigbarhet og en uendelig identitetsflyt. Alt dette kan ved første blick skape en sperre for tilegnelsen av diktenes fiktive fundament, men det er ikke helt utilgjengelig. Vi må bare krysse terskelen, leve oss inn og bli innviet – akkurat slik som jeget blir det i de mystiske danseritualene. Einans dikt er samtidig narrative og på mange måter nærmer de seg en episk dikting, så de utfordrer oss tydelig til en mer fiktiv lesning.

I analysedelen har jeg fokusert på åtte områder og punkter i Einans lyriske verden: fire elementer som jeg anser som grunnsteinene i den fiktive verdenen, og fire motiviske kretser som gjennom sin gjentatte tilstedeværelse utvikler diktenes narrativ og viser oss ulike muligheter for lyrisk fiksjon. Først og fremst har jeg valgt å fokusere på diktenes indre logikk – eller det som i Einans tilfelle ofte beskrives som diktenes mangel på logikk. Her har jeg dratt nytte av den narrativorienterte forskningen på fiktive verdener, som jobber med ulike narrative strukturer i teksten. Såkalte fiktive eller narrative modaliteter, et begrep tatt fra Doležel, kan brukes til å utforske verdenens modale egenskaper og utforminger. Verdenens modale situasjon – dens livsvilkår, hierarkier og verdier – vises tydeligst i diktenes omtaler av døden og de døde, men den peker også mot en identifisering av individer og entiteter som i diktene er framstilt mer kollektivt. Det lyriske jeget og de andre karakterene som er konstruert i diktene, har jeg også undersøkt nøye. Alt i diktene er filtrert gjennom det lyriske jegets blick – vi kan si at den fiktive verdenen projiseres ut fra det lyriske jeget, men jeget er ikke dens skaper, men snarere dens gjenspeiling. Det som jeget presenterer for oss, er også bare et symptom på hvordan verdenen fungerer – og min rolle har vært å se på denne relasjonen mellom verdenen og det lyriske jeget. I tillegg har jeg viet spesiell oppmerksomhet til diktenes indre kronologi og framstilling av den fiktive tiden, samt diktenes omtale av ulike steder og den fiktive topografien. De fire etterfølgende tematiske kapitlene, som gransker temaer og motiver knyttet dans, død, brev og moderskap, viser mer konkret hvordan ulike begreper og temaer er omtolket i Einans fiktive univers.

Jeg har også tillagt hvert motivkapittel en spesiell vinkling, ofte tilknyttet utforskningen av det genetiske materialet. I «Dansen, døren og døden» fokuserer

jeg på diktenes konstruering av sin egen myte og lek med hemmelig kunnskap – den forblir hemmelig for både jeget og leseren, som slik er dratt inn i leken. Samtidig viser dansemotivet, som er en representasjon av det rituelle i diktene, at den rituelle og den narrative siden av Einans dikt ikke kan skilles fra hverandre og møtes nettopp i den fiktive dimensjonen. I «Verken levende eller død» har jeg framhevet rollen til tegninger som ledsager de første diktversjonene. Disse kan også vise en subtil innholdsmessig kobling til diktene og samtidig leke med diktenes utforming og selvstendighet. I kapitlet «Brevene fra søvnmarken» retter jeg søkelyset mot den tilbakevendende, sykliske tiden i diktene og sonderer hvordan dette sykliske kan være skapt gjennom montering og demontering av diktenes manuskripter. I «Morsrop i den stille natt» ser jeg på spaltingen av diktenes anakronistiske, mytiske vesen gjennom den tematiske fokusering av kvinnen og hennes ambisjoner og lengsel, som også kan tjene som en forvridd parallell til Einan og hennes (u)tilegnelse av sitt eget forfatterskap.

Mitt mål i hele analysedelen har vært å framstille Einans dikt som bruddstykker fra et lengre, lyrisk narrativ. Det er ikke alltid enkelt å fange en spesiell betydning av det fiktive i enkeltdigt, men resultatet blir enda mer komplekst når vi setter flere dikt opp mot hverandre og ser på strukturene og relasjonene som skapes på tvers av dem. Alle de nevnte motivene er sammenvevd og sammenkoblet på en måte som bare en bred, inkluderende kartlegging kan vise. Samtidig er det rimelig å innrømme at de fleste motivene ikke er brukt helt entydig og koherent, men jeg har funnet flere tendenser som preger den fiktive verdenen. Disse tendensene er ikke absolutte, men de viser hvilke motivforståelser forfatterskapet utvikler seg mot, og hvilke narrativer det produserer. Ved å følge og undersøke diktenes narrativer og beskrivelser, oppdager man et sett med prinsipper og strukturer som gjør seg gjeldende i hele forfatterskapet. Eller omvendt: Ved å spore disse strukturene kan man legge en ekstra betydning til handlinger og beskrivelser som varsomt er vevd inn i diktene. Dette er på en måte en gjensidig prosess – tolkningens sirkularitet – hvor søken etter de underliggende mønstrene og strukturene fører til rekonstruering av diktenes fiktive verden, og samtidig fører rekonstrueringen av denne fiktive verdenen til omtolkning av disse strukturene. I min tolkning har diktenes fiktive verden framfor alt vært en immanent struktur i teksten.

Analysen har også vist – eller i det minste antydnet – at lyrikkens sjangermessige spesifika kan tolkes innenfor den fiktive diskursen. Å peke på diktets fragmentaritet er ikke noe banebrytende, men å tillegge den en fiktiv verdi

kan føre til nye slutninger – som tegn på tidsmessig utvikling, bevegelse eller usagt handling. Måten diktene er komponert på, sier noe om hvordan den fiktive historien utvikler seg, og kan belyse både det romlige og det tidsmessige planet. Også det som Einans dikt tier om, de uutsigelige punktene, kan tolkes som en del av diktverdenens håndtering av hemmelig kunnskap. På grunn av diktenes iboende narrativitet og nesten eventyrlignende trekk har jeg derimot nedtonet samspillet mellom det retoriske (diktenes form) og det fiktive og har også bare minimalt benyttet meg av Červenkas begrep «verkets subjekt». Mange av de avvikene som oppstår i den fiktive verdenen, kan nettopp være begrunnet av den poetiske formen som overordner og underkuer det fiktive – og det har jeg også vist i noen analyser. Men her mener jeg at mer enn den poetiske formens kontroll og strenghet møter vi mangel på dette i diktenes utforming; det er snarere avkall på kontroll som manifesteres i skrivingen, og som fører til mye besynderlig. Samtidig har vi sett at Einans skrivemåte også påvirker diktenes innhold – den setter avtrykk i noen av temaene og påvirker den tekstinterne utviklingen. Noen mer konvensjonelle grep vises snarere i omarbeidelser av trykte diktversjoner før publiseringen. Bakgrunnen for omarbeidelsene er ukjent, men de vitner om at forlagspraksisen har vært å tilpasse Einans dikt til de tradisjonsbundne forventninger vi har til lyrikken som sjanger.

Ifølge Červenka kommer vi aldri nært nok diktenes fiktive verden til å kunne tolke den, men vi blir fanget i kunstverkets fiktive verden. Dette er en påstand som etter min mening kan tolkes ulikt – og vi kan særlig bestemme oss selv for hvor nært diktenes fiktive verden vi vil komme. Jeg har tatt en avgjørelse om å studere og betrakte den mest mulig detaljert – kanskje også på bekostning av andre av diktenes kvaliteter. Dette fiktive eksperimentet, denne utforskningen av lyrikkens fiktive verden, kan videre åpne opp for andre fortolkninger, sammenligninger og kontekstualiseringer, men dette har ikke vært mitt mål i denne avhandlingen. Jeg synes nemlig at fokuset på lyrikkens fiktive verden – og Ellen Einans spesielt – har betydning i seg selv. I hennes forfatterskap, hvor den poetiske formen er såpass tilfeldig og spontant skapt og selve språket gir mulighet til helt ulike tolkninger (er det et ekstremt metafortungt språk, eller er det helt tomt?), kan en fiksjonsbasert lesning tilføye et ekstra meningslag. Denne diktningen utfordrer til å bli lest annerledes enn lyrikken konvensjonelt er.

Til slutt håper jeg at denne avhandlingen har bidratt til å belyse Ellen Einans diktning fra en annen side enn tidligere tolkninger har gjort, og at den også har brakt nye innsikter i lyrikksjangeren som også kan ha relevans for lesningen av

andre forfatterskap. Samtidig har denne studien åpnet for noen større spørsmål som er problematiske og vanskelige å svare på. Hvor mye kan vi trekke inn det metaforiske i en fiktiv lesning av lyrikken? Og hvor mye kan vi gjøre det hos Einan? Eller skal vi lese hennes dikt som allegorier? Jeg er mest tilbøyelig til å lese dem som episk-lyriske, delvis visuelle fortellinger. De har en markant visuell og materiell side som åpner for framheving av andre aspekter enn performativitet og prosodi. Granskingen av Einans manuskripter viser nettopp at denne lyrikken ikke bare er en lydkunst, og på mange måter står den til og med nærmere bildekunst. Det er et meget komplekst forfatterskap, noe jeg håper denne avhandlingen har vist.

Helt på slutten av denne drøftingen vil jeg komme tilbake til diktet «Jeg seiler» (1999, 404) fra innledningen. Her seiler dikt-jeget til ukjente kanter enda en gang – denne gangen på et transkribert manuskript dedisert til Gudmund med datering 25.3.91.⁷⁶⁴

JEG SEILER.

Jeg avkrever livet steder og broer
men ikke deg, mor Elde og Vann, ikke deg.

La meg være.
Jeg er ute. Jeg er urolig,
ser askeregnet.
Har ensomhetens små barn om meg.

Jeg skaper meg en ny klode
mer fantastisk!
Mer gråtefolk kommer
mer frekt solskinn inn i min lek.

Mer uglad bror og søster varme
mer hel og narraktig
mer fred og dugg

⁷⁶⁴ Ellen Einan, «Det ropes / Jeg seiler [transkripsjon av to dikt],» Ellen Einans etterlatte arkiv, 5.5./25.3.1991.

og sangene brakt.

Enda en dag?

I denne versjonen av diktet skaper jeget seg sin klode som et utfluktssted. Det er veien ut av aldringen, ut av ensomheten, bortvalget av mor Elde og Vann, usynliggjøringen av askeregnet, utsettelsen av livets ende, omskapelsen av ensomheten til et fantastisk univers. Diktet i sin første bevarte versjon er en slags innrømmelse, en erklæring av lyrikkens fiksjonalisering – la oss skape oss nye fiktive verdener for å rømme fra den kjedsommelige hverdagen. Verdener som er mer sangaktige, mer lyriske, mer paradoksale. Små fiksjoner som kan synges eller leses i takt, men som likevel bærer på den fiksjonskonstituerende kraften. Akkurat her blir identifiseringen av Einans forfatterskap tydelig – som et uttrykk for eskapisme, men også som skapelsen selv, en spontan og ukontrollert poetisk verdensbygging.

5 Forfatterens bibliografi

Valmuesanger fra solhuset (privatutgave, 1978)

Den gode engsøster (Solum Forlag, 1982)

Muldsøstre (Solum, 1983)

Jorden har hvisket (Gyldendal Norsk Forlag, 1984)

«Nye dikt» (fra tidsskriftet POESI 2, 1984)

Søster Natt (Solum, 1985)

Nattbarn (Solum, 1986)

Sene rop fra bronsebergene (Solum, 1987)

Hestene våker i duggtoneengen (Solum, 1989)

Døgnfargene er mørke (Solum, 1991, i Samlede dikt oppgitt som Døgnfargene er mørke)

De syv nattstegene (Solum, 1992)

Jade for min engel (Solum, 1994)

Innenfor og utenfor er ett (Solum, 1999)

Dagen får min uro (Solum, 2004)

Noen venter på bud (Solum, 2009)

Samlede dikt (Bokvennen, 2011)

6 Referanseliste

- Alber, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Andersen, Hadle Oftedal. *Poesiens pil: lyrikk 1959*. Bind nr. 119, Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl., 1998.
- Andersen, Per Thomas. *Lese lyrikk: innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 2022.
- . *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforl., 2012.
- Andvis, Asbjørn. «Ellen Einan – Lofotens lyriker.» *Klassekampen*, 03.02. 1998.
- Ariès, Philippe. *The hour of our death. L'homme devant la mort*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Armstrong, Charles I. «Inderlig varhet.» *Klassekampen*, 04.05. 2013, 28.
- . «'Jeg er en hugget gren.' Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap.» I *Lidelsens estetikk: sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*, redigert av Christine Hamm, Siri Hempel Lindøe, Bjarne Markussen og Unni Langås, 27–52. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag, 2017.
- . «Poetiske visjoner.» *Morgenbladet* 22.07. 2011, 34.
- . «The Sacrifices of Ellen Einan.» *Scandinavian Studies* 69, nr. 2 (1997): 212–242.
- . «Skumringens språk.» *Morgenbladet*, 10.01. 2004, 44.
- Bagge, Sverre. «Døden i middelalderen. "Den temmede død" og "selvets død".» Bergen Open Research Archive: Bryggens museum, 1992.
- Balfour, Ian. «Take the Theory and Run: On Culler's Theory of the Lyric and Its Readers.» *Diacritics* 45, nr. 4 (2017): 116–129.
- Bell, Alice, og Marie-Laure Ryan. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Frontiers of narrative. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2019.
- Bergsvåg, Henning H. «Alle hester er av smør: God poesi er fakta.» *Bok og bibliotek*, 2007, 39.
- Bojtar, Endre. *Slavic Structuralism*. Linguistic & Literary Studies in Eastern Europe. Amsterdam: Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1985.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. utg. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

- Brewster, S. *Lyric*. The New Critical Idiom. New York: Routledge, 2009.
- Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. London: Dobson, 1960.
- Buddeus, Ondřej. «Fikční světy v díle Jana Erika Volda.», Universita Karlova, 2017.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, Md: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Červenka, Miroslav. «"Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry.». *Style* 40, nr. 3 (2006): 240–248.
- . «Fikční světy lyriky.». I *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*, redigert av M. Červenka, Hodrová, D., Hrbata, Z. mfl. 711–783. Praha: Torst, 2005.
- . *Významová výstavba literárního díla*. Praha: Univerzita Karlova, 1992.
- Claudi, Mads Breckan. *Litteraturteori*. Skriftserie (Landslaget for norskundervisning : trykt utg.). Bind 192, Bergen: Fagbokforl., 2013.
- . *Litterære grunnbegreper*. Bergen: Fagbokforlaget, 2010.
- Cohn, Dorrit. *The distinction of fiction*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1999.
- Crane, Tim. «What is the Problem of Non-Existence?». *Philosophical Quarterly of Israel* 40, nr. 3 (2012): 417–434.
- Culler, Jonathan. «Changes in the Study of the Lyric.». I *Lyric poetry: beyond new criticism*, redigert av Chaviva Hošek og Patricia A. Parker. 38–54. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1992.
- . «Lyric Words, not Worlds.». *Journal of Literary Theory* 11, nr. 1 (2017): 32–39.
- . «Narrative Theory and the Lyric.». I *The Cambridge Companion to Narrative Theory*, redigert av Matthew Garrett. Cambridge Companions to Literature, 201–216. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- . «Poetics, Fictonality, and the Lyric.», *Dibur Literary Journal* Spring 2016, nr. 2 (2016): 19–25. <https://arcade.stanford.edu/dibur/poetics-fictionality-and-lyric-0>.
- . *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- . *Theory of the Lyric*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2017.

- Currie, Mark. *About Time: Narrative Fiction and the Philosophy of Time*. The frontiers of theory. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. doi:10.3366/j.ctt1r1zgb.
- Dahle, Gro. «Hageselskap for levende og døde.» *Morgenbladet*, 22.–28. 3. 2002., 18–19.
- Davies, Douglas James. *A Brief History of Death*. Blackwell brief histories of religion. Malden, Mass: Blackwell, 2005.
- de Biasi, Pierre-Marc. *Textová genetika*. oversatt av Martin Pokorný. Varianty. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2018.
- . «Towards a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work.» I *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, redigert av Michael Groden, Jed Deppman og Daniel Ferrer. Philadelphia, Penn: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Desogus, Paolo. «"The Encyclopedia in Umberto Eco's Semiotics".» 2012, nr. 192 (2012).
- Doležel, Lubomír. «Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference.» *Style* 29, nr. 2 (1995): 201–214.
- . *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Parallax. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1998.
- . *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2014.
- . *Heterocosmica III: Fikční světy protomoderní české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2018.
- . *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1990.
- Domenghino, Caroline. «Käte Hamburger's Logik der Dichtung in Contemporary Narrative Theory.» *Monatshefte* 100, nr. 1 (2008): 25–32.
- DuPlessis, Rachel Blau. *Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2006.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. oversatt av Zdeněk Frýbort. Možné světy. Praha: Academia, 2010.
- . *The Limits of Interpretation*. Advances in semiotics. 1st Midland Book ed. utg. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- . *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts (Advances in Semiotics Ser.)* Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1994.

- Einan, Ellen. «Angerhagen [dikttranskripsjon].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 23.5.1986.
- . «Be om et svar – Hos Berit [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 7.4.1989.
- . «Behøve, jeg behøver søvn [transkripsjon med markeringer og overstrykinger].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «Brev fra søvnmarken – Hos Daniel [transkripsjon].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 21.2.1996.
- . «Brevet – Hos døren [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 27.7.1989.
- . «De gamle døde [diktmanuskript med tegning].»: Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.3.1992.
- . *Den gode engsøster*. Oslo: Solum, 1982.
- . «Det ropes / Jeg seiler [transkripsjon av to dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 5.5./25.3. 1991.
- . «Det var ingen rom for henne [Stenhimmelen II, diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 4.2.1990.
- . «Død søster / Jeg venter sa, gråteskogen [transkripsjon av to dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 15.2./26.2.1992.
- . «Eier du meg / Er du min [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 11.12.1982.
- . «Ellen i luren: Ellen Einan i samtale med Lene E. Westerås». *Kuiper* 1 (2005): 64–66.
- . «Eller om graven var tom [bildedikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 30.3.1981.
- . «Engropene / Du min hud / Jeg lytter etter blodsugeren [transkripsjon av syv dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «Engsøster / Er gode hagen borte? [diktmanuskript med flere fragmenter og tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 18.1.1983.
- . «Er dette et sted for poesi? / Brevene. De glemte du / Dele sin bror [diktmanuskript uten tegning med fire dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 8.8.1991.
- . «Er graven tom – Ellen [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 30.3.1981.

- . «Er graven tom – Ellens rop [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «Er graven tom – Hagens folk [manuskript med tegning og to markerte segmenter/dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 10.5.198x.
- . «Er graven tom – Hos H.J. [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «Er graven tom – I kraftig vann [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 5.3.1981.
- . «Er graven tom [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 30.7.1982.
- . «Er graven tom? / Eller nu [diktmanuskript med tegning og flere dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 22.6.1982.
- . «Er graven tom? Døtre forapt [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «Er graven tom? Elsker de ikke mer? [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 27.2.1981.
- . «Er graven tom?/ Ja gråten – Hos jordvarm orm [manuskript med tegning og to markerte dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 24.4.1982.
- . «Eros. Du blodig vann fra ormkornet [diktmanuskript med tegning, usikker dechiffrering].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «Hos barnet [transkripsjon].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.2.1992.
- . «Hos Britt / Jeg eier munnen / Er graven hos oss? [manuskript med fire tekstsegmenter].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «Hos Daniel [manuskript uten tegning med ca 6 korte dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 4.4.1982.
- . «Hos de lidende dyr [transkripsjon].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 18.12.1986.
- . «Hos den blåklede / Ord fra harde berg får mine angertrær til å skjelve [transkripsjon av to dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 29.12/26.12.1991.

- . «Hos Hanne / Hos Jonny [diktmanuskript uten tegning med to dikt i flere avsnitt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 29.10.1991.
- . «Hos Jan – Bærende på røtter [diktmanuskript].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 4.10.1991.
- . «Hos Jan – Bærende på røtter [transkripsjon med innskrivinger og markering].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 4.10.1991.
- . «Hos Jan – Jeg legger askekar åpne / Jeg bor i nødens vesle hage [manuskript med to dikt uten tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.2.1992.
- . «Hos Jeget – Jeget [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 10.9.1991.
- . «Hos Johny – Brevene – Etter elskov [transkripsjon med kommentar].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 29.10.1991.
- . «Hos meg – Det stille dyr [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.5.2008.
- . «Hos Ole Henrik Maggas Kvige (Slaktetid) [Stenhimmelen, transkripsjon med kommentarer].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 4.2.1990.
- . «Ja melkom som lo – Det som lunden bar til deg [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 2.5.1988.
- . «Janar bar min vakre hest / Dagene [transkripsjon av to dikt med markering].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert/8.2.1990.
- . «Janar har vært hos oss [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 9.11.1993.
- . «Janar har vært hos oss [transkripsjon med markering].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 9.4.1994.
- . «Jeg [billedikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 14.12.1982.
- . «Jeg bor ikke mer [Stenhimmelen I, diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «Jeg bor ved offerberget / Jeg legger mine angerbarn ut [transkripsjon av to dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 22.4.1992/udatert.
- . «Jeg er meg [billedikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 15.5.1987.

- . «Jeg er overalt med morshagens lette hind / Unnfangelsen [transkripsjon av to dikt med kommentar fra forlaget].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «Jeg føder ikke – Hos det barn du fødte [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.5.1991.
- . «Jeg føder ikke / Kjærlighetssang / Seg selger melk [transkripsjon av tre dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.5./25.5./16.1.1991.
- . «Jeg går forbi min duftåker som stinker / Sekten for de fordømte vader over min klare elv [transkripsjon av tre dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 27.12./udatert/25.12. 1990.
- . «Jeg går med mine barnesteg ut til harde hester – Etter brannen [transkripsjon].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 14.2.1992.
- . «Jeg legger mine askekar åpne / Det vakre jeg så [transkripsjon av to dikt med tegn og skrift].»: Ellen Einans etterlatte arkiv, 28.2./23.2.1992.
- . «Jeg sender deg hagen, venn [transkripsjon].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 3.7.1991.
- . «Jeg skal forsøke å forklare litt om tegningene og tekstene [forfatterforklaring uten konkret henvisning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «"Jeg som bare lener blyanten sånn passe mot papiret og la den fly..." Ellen Einan i samtale med Jann Erik Vold.». *Samtiden* 1 (1985): 65–72.
- . «Jorden stille og bløt?/ Brev fra søvnmarken [transkripsjon av to dikt].»: Ellen Einans etterlatte arkiv, 11.7.1996/udatert.
- . «Jordfargene blekes [transkripsjon med markering].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, udatert.
- . «Kjøre deg bort arme / Er graven tom? [manuskript med tegning og to dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 18.2.1983.
- . «Menneskehagen – Jeg sover hos dørene [manuskript med to markerte segmenter og tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 15.12.1982.
- . *Samlede dikt*. redigert av Jan Erik Vold Oslo: Bokvennen, 2011.
- . «Så er jeg fast / Janar åpnet meg [transkripsjon av to dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 10.4./14.2.1994.

- . «Tatt sitt liv / Brevene. De glemte du [transkripsjon av to dikt].»: Ellens Einans etterlatte arkiv, 8.8.1991.
- . «Underbevissthetens folk – frå Lofoten. Ellen Einan i samtale med Karin Moe.» *Dag og tid*, 26.01.1984, 16.
- . «Var du en av de mørke / Er graven tom [manuskript med tegning og to markerte dikt].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 10.2.1981.
- . «Vent vaderske – Hos Jonny [diktmanuskript med tegning].»: Upublisert materiale, Ellen Einans etterlatte arkiv, 3.1.1989.
- Eliade, Mircea. *Det hellige og det profane og andre skrifter*. Rev. utg. Oslo: De norske bokklubbene, 2003.
- Endsjø, Dag Øistein. «Oppstandelse.» Store norske leksikon.
- Evett, David. «"Paradice's Only Map": The "Topos" of the "Locus Amoenus" and the Structure of Marvell's "Upon Appleton House".» *PMLA* 85, nr. 3 (1970): 504–513.
- Farner, Geir. «Avsenderproblematikken i fortellende fiksjon.» *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 11, nr. 1 (2008): 31–41.
- . *Litterær fiksjon*. Oslo: Unipub, 2010.
- Felski, Rita. «From Literary Theory to Critical Method.» *Profession* (2008): 108–116.
- . *The Limits of Critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- Det norske akademis ordbok*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur, 2021.
- Fludernik, Monika. *Towards a "natural" narratology*. London: Routledge, 1996.
- Fordham, Finn. *I do, I undo, I redo: The Textual Genesis of Modernist Selves in Hopkins, Yeats, Conrad, Forster, Joyce, and Woolf*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Fořt, Bohumil. «How Many (Different) Kinds of Fictional Worlds Are There?» *Style* 40, nr. 3 (2006): 272–283.
- . *An Introduction to Fictional Worlds Theory*. Literary and Cultural Theory. Bind volume 43, Frankfurt am Main: Peter Lang AG, 2016.
- Foucault, Michel. «Of Other Spaces.» *Diacritics* 16, nr. 1 (1986): 22–27.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Gabler, Hans Walter. *Text Genetics in Literary Modernism and other Essays*. 1 utg.: Open Book Publishers, 2018.

- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Literature, Culture, Theory. Bind 20, Cambridge: Cambridge: Cambridge University Press, 1997. doi:10.1017/CBO9780511549373.
- . *The Architext: An Introduction*. Introduction à l'architexte. Berkeley, Calif: University of California Press, 1992.
- Gennep, Arnold van. *Overgangsriter = Rites de passage*. Oslo: Pax, 1999.
- Gjerlevsen, Simona Zetterberg. «The Threshold of Fiction.». *Poetics Today* 39, nr. 1 (2018): 93–111.
- Greene, Roland. *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Groden, Michael, Jed Deppman, og Daniel Ferrer. *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*. Material texts. Philadelphia, Penn: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Gujord, Heming. «'Sovetreet med selvets krone duver.' En tankegang i Ellen Einans tekstlandskap.». I *Nordica Bergensia. Nyere nordisk litteratur*, redigert av Gunnstein Akselberg, Marit Vollmer, Ingeborg Mjør og Alvild Dvergsdal. 171–187. Bergen: Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1996.
- Hagen, Erik Bjerck. *Hva er litteraturvitenskap*. Hva er. Bind 1, Oslo: Universitetsforl., 2003.
- . «Teori, metode og vitenskapelighet i litteraturforskningen.». *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 9, nr. 1 (2006): 37–48.
- Heggdal, Emma Helene. «Apostrofe – fra fiksjon til ritual.». *Nordisk poesi* 3, nr. 02 (2018): 109–121.
- Hein, Hilde. «Play as an Aesthetic Concept.». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27, nr. 1 (1968): 67–71.
- Heldal, Anders, Arild Linneberg, og P. G. Bogatyrev. *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Fakkell-bok. Bind 411, Oslo: Gyldendal, 1978.
- Hintikka, Jaakko. «Exploring Possible Worlds.». I *Possible worlds in humanities, arts, and sciences: proceedings of Nobel Symposium 65*, redigert av Sture Allén. 52–73. Nobelstiftelsen Berlin ;,New York: W. de Gruyter, 1989.
- Holthe, Åse. «Den ambivalente mor. En lesning av Sissel Lies roman *Rød Svane*.». I *Kvinnelitteraturhistorier: rapport fra forskersymposiet Nordiske kvinners litteratur*, redigert av Unni Langås. 257–263. Kristiansand: Høgskolen i Agder, Avdeling for humanistiske fag, 1998.

- Hošek, Chaviva, og Patricia A. Parker. *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1992.
- Hühn, Peter. «Plotting the lyric: forms of narration in poetry.». *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies* 31, nr. 3 (2010): 17–47.
- . «The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry.». *Narrative* 22, nr. 2 (2014): 155–168.
- Jakobson, Roman. «Hva er poesi?». I *Moderne litteraturteori: en antologi*, redigert av Atle Kittang og mfl., 107–118. Oslo: Universitetsforl., 2003.
- Janss, Christian. «Henrik Ibsens skrifter. En presentasjon av den historisk-kritiske utgaven og dens utfordringer.». *Nordisk Tidskrift för vetenskap, konst och industri* 82, nr. 6 (2006): 277–287.
- Janss, Christian, og Christian Refsum. *Lyrikkens liv: innføring i diktlesning*. 2. utg. Oslo: Universitetsforl., 2010.
- Johanesen, Hugo «En gåtefull verden.» *Lofotposten*, 15. 5 2012, 12.
- Karlsen, Ole. *Lyrikk og lyrikklesninger: rapporter*. Skriftserie (Landslaget for norskundervisning: trykt utg.). Bind nr 116, Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl., 1998.
- . *Ord og bilete: ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Samlaget, 2003.
- Kittang, Atle. «Tematisk kritikk.». I *Moderne litteraturteori: en innføring*, redigert av Hans H. Skei, Arild Linneberg, Atle Kittang, Arne Melberg og Irene Iversen. 31–34. Oslo: Universitetsforl., 1993.
- Kittang, Atle, og Asbjørn Aarseth. *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse*. 4. utg., rev. og utv. utg. Oslo: Universitetsforl., 1998.
- Kjerkegaard, Stefan. «In the Waiting Room: Narrative in the Autobiographical Lyric Poem, Or Beginning to Think about Lyric Poetry with Narratology.». *Narrative* 22, nr. 2 (2014): 185–202.
- Kjølberg, Øyvind «Ellen Einan fra Svolvær skriver "automatiske" dikt: Jeg vet ikke hva hånden min skriver!» *Allers*, 1986, 41–42.
- Koritzinsky, Roskva. «Barndom, gjemsel, frihet.», *Bokvennen litterær avis : nytt forum for litteraturkritikk og essayistikk: BLA* 33, nr. 10 (2021). blabla.no/essay/2021/10/barndom-gjemsel-frihet.
- Langås, Unni. «Hverdagslivets mytologi. Eksistensiell poesi.». I *Nordisk kvindelitteraturhistorie: 4: På jorden: 1960–1990*, redigert av Møller Elisabeth Jensen, Unni Langås, Lisbeht Larsson, Mai Anne-Marie, Richard

- Anne Birgitte og Schottenius Maria, 358–365. København: Rosinante/Munksgaard, 1997.
- . *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforl., 2016.
- Larsen, Turid. «Poesi rett fra underbevisstheten.» *Arbeiderbladet*, 15. 11. 1985, 17.
- Lauritzen, Sigbjørn. «En mørk og merkelig lyriker.» *Nordlands Framtid – Lørdags ekstra*, 23.02. 1985, 19.
- Lennard, John. *The Poetry Handbook: A Guide to Reading Poetry for Pleasure and Practical Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Linneberg, Arild. «Formalisme og strukturalisme.» I *Moderne litteraturteori: En innføring*, redigert av Hans H. Skei, Arild Linneberg, Atle Kittang og Arne Melberg. 11–18. Oslo: Universitetsforl., 1993.
- Lykke, Jon. *I møte mellom ord og bilde*. Bergen, Kristiansand: Program for kulturstudier, Norges Forskningsråd Høyskoleforl., 2000.
- «Lyrikeren Ellen Einan priset.» *Aftenposten*, 23.08.2002, 15.
- Lystad, Magne. «Skjønner ikke sine egne dikt.» *VG*, 12.11. 1985.
- Madsen, Kjell. «Så du tror du kjenner annerledeslandet?» I *Minerva*, 2013.
- Mahler, Andreas, Werner Wolf, og Walter Bernhart. *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam: Rodopi, 2013.
- Martin, Thomas L. *Poiesis and Possible Worlds: A Study in Modality and Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 2004. doi:10.3138/9781442678576.
- Martínez-Bonati, Félix. *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1981.
- McHale, Brian. «Beginning to Think about Narrative in Poetry.» *Narrative* 17, nr. 1 (2009): 11–30.
- . *Postmodernist fiction*. London: Routledge, 1989.
- Meneses, Paulo. «Poetic Worlds: Martin Codax.» *Style* 25, nr. 2 (1991): 291–309.
- Miller, J. Hillis. «THE GENEVA SCHOOL: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski.» *The Virginia Quarterly Review* 43, nr. 3 (1967): 465–488.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

- Moe, Karin. «Bestille ørner for bedrestilte...?! Surrealisme på norsk.» I *EST IX: Surrealisme*, redigert av Karin Gundersen og Ståle Wikshåland, 67–73. Oslo: Norges forskningsråd, 1994.
- Moi, Toril. *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2017.
- Mukařovský, Jan. «Dialektiske motsetninger i den moderne kunsten.» I *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, redigert av Anders Heldal, Arild Linneberg og P. G. Bogatyrev, 213–232. Oslo: Gyldendal, 1978.
- . «Estetisk verdi som sosialt faktum.» I *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, redigert av Anders Heldal, Arild Linneberg og P. G. Bogatyrev, 66–95. Oslo: Gyldendal, 1978.
- Nell, Victor. *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Nygårdshaug, Gert. «Bringebørsol over regnskogens tamburin.» *Vinduet*, 1989, 64–71.
- Opstad, Steinar. «Gjør alt som er forbudt.» *Morgenbladet* 16. november 2012, 42–43.
- Partee, Barbara H. «Possible Worlds in Model-Theoretic Semantics: A Linguistic Perspective.» I *Possible worlds in humanities, arts, and sciences: proceedings of Nobel Symposium 65*, redigert av Sture Allén. 152–62. Nobelstiftelsen Berlin; New York: W. de Gruyter, 1989.
- Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986.
- . «Immersion and Distance in Fictional Worlds,» *Itinéraires I* (2010): 99–109.
- Perry, John. «Possible Worlds and Subject Matter. Discussion of Barbara H. Partee's paper "Possible Worlds in Model-Theoretic Semantics: A Linguistic Perspective.» I *Possible worlds in humanities, arts, and sciences: proceedings of Nobel Symposium 65*, redigert av Sture Allén. 124–37. Nobelstiftelsen Berlin ;, New York: W. de Gruyter, 1989.
- Pettersson, Bo. *How Literary Worlds are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*. Berlin, Germany; Boston, Massachusetts: De Gruyter, 2016.
- Phelan, James. «Fictionality.» *a/b: Auto/Biography Studies* 32, nr. 2 (2017): 235–238.

- Pierazzo, Elena. *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*. Farnham: Ashgate, 2015.
- Piorecký, Karel. «Červenková teorie lyrického subjektu.» *Česká literatura* 54, nr. 6 (2006): 31–55.
- Pitronová, Eva. «Surrealisme, lekenhet og det uhyggelige i Ellen Einans lyrikk.» *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, nr. 32/2 (2018): 125–145.
- . «Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk.» Masteroppgave i nordisk, Masarykova Univerzita v Brně, 2018.
- Prince, Gerald. «The Disnarrated.» *Style* 22, nr. 1 (1988): 1–8.
- Richard, Jean-Pierre. «Baudelaires djup.» I *Den Svindlande texten: åtta röster om poesianalys*, redigert av Mikael van Reis. 93–142. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1992.
- . «Det imaginære universet.» I *Moderne litteraturteori: en antologi*, redigert av Atle Kittang. Oslo: Universitetsforl., 2003.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative: 2*. Bind 2, Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Ridderstrøm, Helge. «Ekfrase.» I *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Literature, culture, theory. Bind 7, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Rosenthal, M.L., og S.M. Gall. *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. Oxford University Press, 1986.
- Rottem, Øystein. *Vår egen tid*. Norges litteraturhistorie. Cappelen, 1998.
- Ryan, Marie-Laure. «Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue.» *Style* 18, nr. 2 (1984): 121–139.
- . «The Modal Structure of Narrative Universes.» *Poetics today* 6, nr. 4 (1985): 717–755.
- . *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Narrative as Virtual Reality two. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 2015.
- . «Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction.» *Poetics today* 12, nr. 3 (1991): 553–576.
- . *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University Press, 1991.
- Rykkja, Helge. «Møte med Ellen Einan.» <https://helgerykkja.com/2005/05/16/mote-med-ellen-einan/>.

- Searle, John R. «The Logical Status of Fictional Discourse.». *New Literary History* 6, nr. 2 (1975): 319–332.
- Sejersted, Jørgen Magnus, og Eirik Vassenden. *Lyrikk: En håndbok*. Oslo: Spartacus, 2007.
- Semino, Elena. *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Oxfordshire, England ; New York, New York: Routledge, 2014.
- Storholmen, Ingrid. «Narrativitet og apostrofering i tre Vesaas-dikt.». I *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*, redigert av Steinar Gimnes. 148–161. Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl., 2002.
- Straume, Eilif. «Drømmesøvnens urtehage.» *Aftenposten*, 27.11.1985, 6.
- . «Poul Borum setter nordisk lyrikk under lupen: Poesi som underholdning?» *Aftenposten*, 4.6.1987.
- Stueland, Espen. «Tre tiår: På sitt beste skriver Ellen Einan sterke dikt om tap og savn. I 'Samlede dikt' blir hun for monoton.» *Klassekampen*, 25.6. 2011, 12–13.
- Susan, Galenbeck. «Higher Innocence: David Bleich, the Geneva School, and Reader Criticism.». *College English* 40, nr. 7 (1979): 788–801.
- Teigum, Ivar. «Av same stoff som draumar...» *Vårt land*, 9.11.1992, 23.
- «Thesmophoria.». Encyclopædia Britannica Inc, 2020.
- Tonning, Erik. «Samuel Beckett, modernismen og arkivene.». *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 17, nr. 1 (2014): 9–22.
- Van Hulle, Dirk. *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*. Historicizing modernism. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- . *Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*. University of Michigan Press, 2004. doi:10.3998/mpub.17739.
- Van Mierlo, Wim. «The Archaeology of the Manuscript: Towards Modern Palaeography.». I *The Boundaries of the Literary Archive: Reclamation and Representation*, redigert av C. Smith og L. Stead. 15–29. London og Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013.
- Varga, A. Kibédi. «"Kriterier för beskrivning av ord/bild-relationer.». I *I musernas tjänst: studier i konstarnas interrelationer*, redigert av Ulla-Britta Lagerroth. Symposion bibliotek, 105–125. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993.

- Vassenden, Eirik. «Eksempel til belysning av diktlesningens praksis. Om Kristofer Uppdals "Isberget".». I *Lyrikk og lyrikklesninger: rapporter*, redigert av Ole Karlsen. 129–178. Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl., 1998.
- Vige, Rolf. *Poetisk territorium*. Oslo: Andresen & Butenschøn, 2010.
- Vold, Jan Erik. «Ellen Einans oppsøkelser.». *Bokvennen* 23, nr. 3 (2011): 76–78.
- . «Mørk og merkelig debutant.» *Dagbladet*, 20.06. 1983, 4.
- . *Poetisk praksis 1975–1990*. Dagens bok. Oslo: Gyldendal, 1990.
- . *Tydelig*, 33. Oslo: Gyldendal, 1999.
- Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990.
- Westerås, Lene E. «Ellen Einan – Minneord.». *Nordnorsk magasin: Nordkalottmagasinet*. 36, nr. 4 (2013): 26.
- Wittgenstein, Ludwig. *Filosofiske undersøkelser*. Oslo: Pax, 1997.
- Wolf, Werner. «Aesthetic Illusion as an Effect of Lyric Poetry?». I *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, redigert av Werner Wolf, Walter Bernhart og Andreas Mahler, 183–233. Amsterdam: Amsterdam: BRILL, 2013.
- . «Lyric Poetry and Narrativity: A Critical Evaluation, and the Need for "Lyrology".». *Narrative (Columbus, Ohio)* 28, nr. 2 (2020): 143–173.
- . «The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation.». I *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, redigert av Eva Müller-Zettelmann og Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Wolterstorff, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Clarendon library of logic and philosophy. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Wynn, Aase. «Ellen Einan, dikter-mediet fra Svolve: Noen skriver gjennom meg!» *Hjemmet*, 1986, 38–39, 79.
- Ytterli, Benedikte Fiskergaard. «"Er vi søstre?" En økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap.», Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2022.
- . «Mening er uoppløselig av natur - selv i moderne lyrikk.». *riss. Tidsskrift for språk og litteratur*, nr. 1/22 (2022): 85–91.
- Zettelmann, Eva. «Apostrophe, Speaker Projection, and Lyric World Building.». *Poetics Today* 38, nr. 1 (2017): 189–201.

Aadland, Erling. «Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport.». I *Lyrikk og lyrikklesninger: rapporter*, redigert av Ole Karlsen. 23–80. Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl., 1998.

7 Appendiks

SOLUM FORLAG A.S



Adresse: Postboks 96, 1324 Lysaker
Kontor: Åsveien 5, 1324 Lysaker
Telefon (02) 55 8176
Forlagsekspedisjon: Hoffveien 18, O
Telefon (02) 55
Bankgiro: 8540.08.00494
Postgiro: 3 69 3173

Ellen Einan
Gårdsveien
8300 SVOLVÆR

Deres ref.

Deres brev

Vår ref.

OSLO, 25. august 1982.

Kjære Ellen Einan,

500400

Takk for ditt brev av 23.8 og en spesiell takk for dine usedvanlige vakre pennetegninger som viser at du har et sjeldent talent også på dette området.

Vi er meget interessert i en utgivelse av dine dikt, og vi kunne tenke oss den sorgfulle dame som omslagsbilde. Vi er virkelig slått av din kunst og vil vurdere om alle tegningene kan komme med i boken.

Nu må jeg straks unnskyldte at jeg ikke har fulgt opp din bok ette at konsulent Kvaals innstilling forelå.

Ditt forslag om å rette en henvendelse til Hauge, synes vi meget godt om. Vi håper du kan gjøre dette så raskt som mulig, og vi vedlegger fotostatkopi av diktene. Dette er med tanke på et foror. Vi håper at du har hellet med deg.

Jeg er enig i din vurdering av W. Sæther. Jeg tror nok jeg tør si vi har klart å tolke en del av dine symboler, men du må ikke være redd for dette. Jeg spør i all diskresjon om du kunne tenke deg a noen av symbolene ble tolket i et etterord eller forord, da dette ville være utslagsgivende for at en leser vil kunne få et fullt utbytte av diktene. Vi vil selvsagt ikke foreta oss noe uten ette avtale med deg. Vi kunne sende deg vår tolkning av symbolene. Du ringe meg på noteringsoverføring hvis du ønsker det.

Etter at jeg har fått konsulent Kvaals uttalelser, har jeg tenkt litt på hva boken kan hete, og ville foreslå "Angstens blomster". Diktene er for meg i dette tilfelle blomsten, og jeg synes at disse diktene er dyptloddende. Du har klart å tolke almenmenneskelige og alvorlige konflikter.

Med vennlig hilsen,

Knut Endre Solum
Knut Endre Solum
Forlagssjef

[Bilde 1 – Brev fra Knut Endre Solum til Ellen Einan, datert 25. august 1982, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger – Anne Helsing, Bjørn Einan og Tore Einan]

SOLUM FORLAG A.S



Adresse: Postboks 96, 1324 Lysaker
Kontor: Åsveien 5, 1324 Lysaker
Telefon: (02)558176
Forlagsekspedisjon: Hoffsvæien 18, Oslo 2
Telefon (02)558175
Bankgiro: 8540.08.00494
Postgiro: 3 69 31 73

Ellen Einan
Gårdsveien
8300 SVOLVÆR

Deres ref.

Deres brev

Vår ref.

OSLO,

11.9.1982.

Kjære Ellen Einan,

Takk for hyggelig samtale idag.

Vedlagt sender jeg deg en symbol-liste slik vi har tolket diktene. Er den OK?

Jeg håper det er i orden at vi trykker en liste bakerst i boken.

Med hensyn til tittel tror jeg "Den gode engsøster" er det beste forslag. Skal vi bli stående med den?

Det var hyggelig å snakke med deg, og jeg gleder meg til å høre fra deg ved leilighet.

Med beste hilsen,

Knut Endre Solum
Knut Endre Solum

[Bilde 2 – Brev fra Knut Endre Solum til Ellen Einan, datert 11. september 1982, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

SOLUM FORLAG A.S



Adresse: Postboks 96, 1324 Lysaker
Kontor: Åsveien 5, 1324 Lysaker
Telefon: (02)55 81 76
Forlagsekspedisjon: Hoffveien 18, Oslo 2
Telefon (02)55 81 75
Bankgiro: 8540.08.00494
Postgiro: 3 69 31 73

Ellen Einan
Gårdsveien
8300 SVOLVÆR

Deres ref.

Deres brev

Vår ref.

OSLO, 10. august 1983.

Kjære Ellen Einan,

Hjertelig takk for sist og for brev.

Vi er i full gang med å føre diktene dine over på manusark for
snarlig trykning.

Vi foreslår MULDSÖSTRE. Hva synes du?

Hva Abrahamsen mente: Hvis ikke denne diktsamlingen skulle ut,
hvilke ellers?

Fortsatt god sommer.

Beste hilsen

Knut E. Solum
Knut Endre Solum

[Bilde 3 – Brev fra Knut Endre Solum til Ellen Einan, datert 10. august 1983,
gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

OLUM FORLAG A.S



Ellen Einan
Gårdsveien,
8300 Svolvær.

Postgi. 100173

101/75

Deres ref.

Deres brev

Vår ref.

OSLO, 22. august 1983

Kjære Ellen Einan,

Takk for hyggelig møte her hos oss for en tid siden. Vi tenkte nu å igangsette produksjonen av "Muldsøstre" og skriver deg for å meddele dette og samtidig liste opp de diktene vi har valgt ut for din nye bok.

Igjen blir man mildt sagt fjetret av diktene dine, både av motivene, forvandlingen av dem og kombineringen av dem. Også rytmen bidrar til den uforklarlig dragende virkning.

Rekkefølgen er, såvidt jeg kan se, av liten betydning i en bok som denne. Riktignok avspeiler tekstene dype sjelelige prosesser, men de synes å stamme fra et dyp hvor tid ikke finnes på samme måte som på vårt daglige overflateplan; hvert dikt blir derfor på et vis absolutt i sin gyldighet, og din rekkefølge kan gjerne beholdes, den er så god som noen annen. Det avsluttende dikt blir da "Jeg lar årene gå": Danserinnene får det siste ordet.

Jeg lar dine særegne setninger stå som de står. Å slipe dem til etter smak ville være å gjøre dem ordinære. De får heller være kantete iblant. Rettelsene begrenser seg til ortografiske ting og noen få andre opplagte feil.

Her er utvalget: "Han som bøyer søvnhager" (hele side 6), "Jeg farer om i danserinnehagen", "Jeg kommer til danserinnehuset", "Jeg skal ikke ha flere søvnbarn", "Jeg budsender "hun som vet"", "Stenens nattnakk i august", "Om bare gode du satt hos meg", "Leningrad-dikt", "Bunnen av hagen full av blod", "Leningrad", "Er graven kommet?", "Jeg mangler hudens glatte eng", "Jeg budsender nyttebarnet", "Jeg er tom", "Eller nu brøyter løken seg med følsom tunge...", "Jeg er mandelkornet", "Min hage vokser", "Jeg bor i muren", "I dag skal uroen få sin lønn", "Jo, mandelkornet er funnet", "Jeg berøres", "Bunnen", "Idag ser jeg deg", "Jeg leter i gullhagen etter forsømte egg", "Skal vi leve?", "Husene", "Egoisthagen", "Jeg samlar uroens hustru", "Eller nu skal alt overfarves", "Jeg samtaler med urofangeren", "Jeg brer ut fangens kappe", "Er murene tilsalg?",

[Bilde 4 – Brev fra Solum Forlag til Ellen Einan, datert 22. august 1983, side 2 med signatur mangler, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



GYLDENDAL
NORSK FORLAG

UNIVERSITETSGATEN 16
P.b. 6860, ST. OLAVS Plass. TEL. 20 07 10
OSLO 1

19. juni 1984

Ellen Einan
8300 Svolvær (pt Nancy Breien, 3145 Tjøme)

Kjære Ellen Einan,

du må unnskyldte at det tok litt tid med å komme med et forslag til redaksjon av den første diktsamlingen din på Gyldendal. Personlig har jeg vært temmelig nedsyltet, og dessuten måtte jeg en tur til Bulgaria. Derfor allierte jeg meg med en meget kyndig konsulent, som kjenner dine tidligere meritter og som har vært såkalt manuskriptredaktør. På forhånd ble vi enige om prinsippene for redigeringen ut fra det du selv så spennende fortalte om hvordan diktene ble til. Vi har tatt hensyn til de to tidligere samlingene og har prøvd å unngå for mange gjentakelser. På sett og vis synes vi at denne nye samlingen viser oss nye sider ved ditt talent. Gjennomgående har vi også forsøkt å unngå oppstyking. Det vil si: alt i alt er det i denne samlingen blitt flere lengere dikt, noe vi anser for en fordel - også for leseren.

Bakerst i boken er det meningen å bringe i faksimile et av originalmanuskriptene dine. (Se s. 69) Dessuten vil vi gjerne bruke en del av dine illustrasjoner til diktene. Hvilke skal vi komme tilbake til.

Aller sist i manuskriptet har vi laget en liten kommentar. Har du noe å bemerke til den? Skriv gjerne om! I det hele tatt avventer vi dine kommentarer, men vi håper jo at du i det store og hele kan godkjenne vårt forslag.

Som du ser har vi flere titelforslag. Personlig liker vi best Jorden har hvasket. Som nr. 2 kommer Budbærerhuset. Du har avgjørelsen.

[Bilde 5 – Brev fra Gyldendal Forlag til Ellen Einan, datert 19. juni 1894, side 2 med signatur mangler, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

SOLUM FORLAG A.S



Hoffsveien 18
Boks 140, Skøyen
0212 OSLO 2
Telefon 02/50 04 00
Telefax 02/50 14 53
Bankgiro 9190.06.19672
Postgiro 3 69 31 73

Ellen Einan
Gårdsveien
8300 SVOLVÆR

Deres ref.

Deres brev

Vår ref.

OSLO,

13.10.1989

Kjære Ellen Einan,

Behandlingen av bilder innvendig og utvendig i en skjønn-
litterær bok er forskjellig. De bilder som benyttes
i selve tekstgrunnlaget behandles i en royalty-basert
bok som en del av produksjonsomkostningene.

Når det gjelder omslaget, har vi en fast avtale om at selve
designen utføres av Radek Doupovec, som for dette arbeidet
mottar et fast honorar.

Vi kan ikke få innkalkulert i våre regnskaper for diktsamlinger
et dobbelt sett med fakturaer til omslaget. Det er for å være
hyggelig mot forfatteren at vi benytter det materiale som
forfatteren foreslår. Hvis det skulle føre til økte utgifter,
ville vi heller produsere omslaget uten dette materiale.
Forfatteren ville på den måten få mindre innflytelse over selve
presentasjonen.

Forøvrig sender vi deg idag kontraktene på "Hestene våker i
duggtoneengen".

Med vennlig hilsen

Knut E. Solum
Knut E. Solum

[Bilde 6 – Brev fra Knut Endre Solum til Ellen Einan, datert 13. oktober 1989,
gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

GEORG HYGEN
PROFESSOR I BOTANIKK

OSLO 11. 1.4.1978
SOLVEIEN 121
TLF. 28 92 24

Fru Ellen Einan,
Gårdsveien,
8300 Svolvær.

Kjære fru Einan,

Tusen takk for Deres brev av 15. ds. med skrifter og tegninger som jeg sender tilbake med takk for lånet. Dette var sannelig ikke lett å bli klok på, men uhyre interessant er det iallfall.

Det er meget få mennesker som har denne evnen til automatisk skrift og tegninger. Det begynner som regel nokså nølende og famlende, men blir klarere og mer sammenhengende etter hvert. Det later til at det er nettopp slik det har utviklet seg med Dem.

Det er delte meninger om hvordan disse tingene skal tolkes, avhengig av hvilket syn de enkelte har på spørsmålet om et hinsidig liv og muligheten for kontakt med avdøde. De som bygger på en rent materialistisk livsanskuelse og avviser tanken om et fortsatt liv etter døden, vil selvfølgelig si at alt det som kommer fram ved automatisk skrift og tegning, stammer fra skribentens egen underbevissthet. Jeg synes ikke en kan legge så stor vekt på oppfatninger som bygger på forutinntatte og fastlåste standpunkter.

Det andre ytterpunktet representeres av spiritistene som fører alle mulige paranormale fenomener tilbake til aksjoner fra avdøde menneskers hinsidige ånder.

Personlig tror jeg en kommer sannheten nærmere ved et mellomstandpunkt i dette tilfellet. Jeg synes analysen av det som er kommet fram ved automatisk skrift, tyder på at det kan være en uensartet blanding av impulser som dels kommer fra "mediet"s egen underbevissthet, dels fra hinsidige kilder. I Deres tilfelle tror jeg det er slik, men jeg tør ikke innlate meg på å prøve å sortere "klienten fra hveten".

Skulle man kunne skille mellom det som stammer fra Deres underbevissthet og det som kommer utenfra, måtte man for det første kjenne Dem meget godt, - nesten like godt som De kjenner Dem selv -, og dessuten måtte man ta hele det materialet De har samlet mens De har holdt på med dette, opp til inngående studium. Det kunne nesten bli emne for en doktoravhandling. I og for seg kunne jeg nok hatt lyst til å studere Deres materiale nærmere, men jeg har desverre fått så alt for mye annet å gjøre, så foreløpig har jeg mer enn nok med å prøve å få svart på alle de brevene jeg har fått etter radioprogrammene. Det er blitt mer enn 240 nå, og meget interessante brev de fleste av dem.

Det De skriver om hvordan utviklingen har vært, tyder på at De trygt kan fortsette. De sier at det ikke følger angst med, men bare glede og spenning. Det er slik det skal være !

[Bilde 7 – Brev fra Georg Hygen til Ellen Einan, datert 1. april 1978, side 1, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

En annen ting som også virker meget positivt, er at det som kommer, etter hvert er blitt stadig sterkere dominert av en enkelte "personlighet", nemlig den som kaller seg John, og som åpenbart vil Dem vel.

Slik har det vært også hos de store "skrivemedier" i parapsykologiens historie. Det kan virke som de etter hvert er blitt tatt hånd om av en slags hinsidig "redaktør" (eller "kontroll" som det ofte kalles). Denne personligheten overtar da etter hvert full kontroll med hva som blir skrevet.

Tidligere erfaringer med dette fenomenet tyder på at det er en vesentlig fordel om "skrivemediet" kan komme i fast og regelmessig kontakt med en kyndig parapsykolog. Det er det vel desverre ikke noen mulighet for i Deres tilfelle, ganske enkelt fordi det ikke fins kyndige parapsykologer her i landet. Det beste De da kan gjøre, er som hittil å samle det som blir skrevet og tegnet etter hvert, så vil det kanskje kunne bli grunnlag for et parapsykologisk studium senere. Da er det en ganske viktig ting De bør passe på, nemlig å datere alle skrifter og tegninger. Det De sendte meg som prøve, var desverre ikke datert. Når en legger sånn vekt på dette med dateringen, er det fordi det ofte foregår en utvikling i bestemt retning i disse skriftene, og også i tegningene for så vidt. Slik later det jo til at det har vært for Dem også. Men skal en få tak på utviklingsretningen, er det naturligvis nødvendig å ha nøyaktige dateringer å støtte seg til.

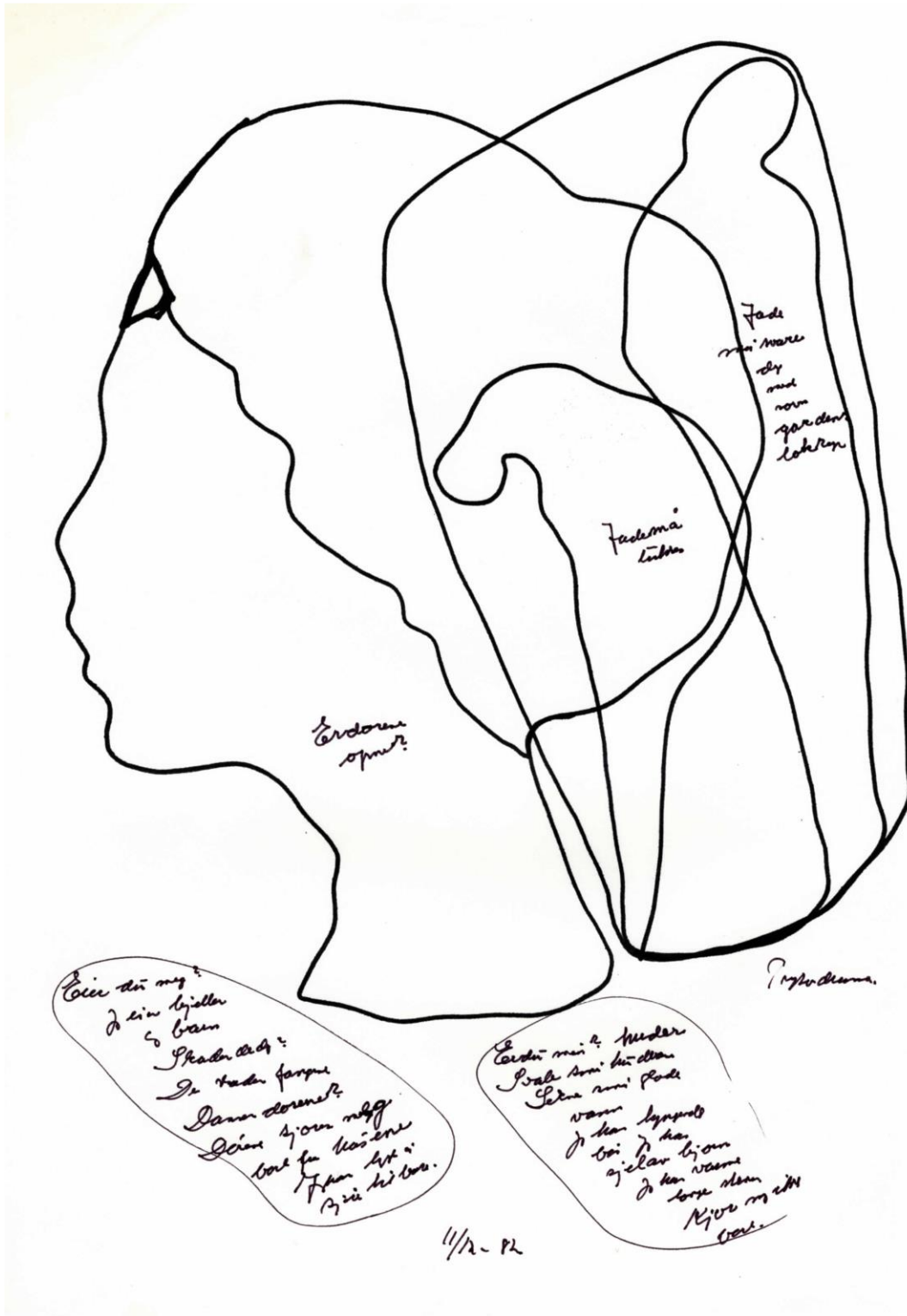
Mere har jeg desverre ikke tid til å skrive om dette nå. Det er så mange andre brev som ligger i kø til besvarelse. Hvis De har lyst til å skrive mere siden, vil jeg være glad for det, men da må De ikke bli skuffet om det kan gå lang tid før De får svar. Jeg har nemlig fått en ny jobb siden jeg planla disse radioprogrammene, som bestyrer av Svaneøy Stiftelse i Sunnfjord, og det er en jobb som tar svært mye tid og arbeid.

Dermed får jeg bare ønske Dem lykke til, og håpe at De fortsatt får glede av disse tingene.

Hjertelig hilsen,



[bilde 8 – Brev fra Georg Hygen til Ellen Einan, datert 1. april 1978, side 1, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



[Bilde 9 – Manuskript til «Eier du meg», datert 11.12.82, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Kjære Ellen Einan,
Du må ikke bry deg om blyantsstrøkene.
Vennlig hilsen KES.

Jeg er overalt med morshagens lette hind.

Har den med i Grå hus og vanstelt hage.
Dersom du har sett dens natthud bare horn,
var det skjovetbortheten du så.
Ingen horn på min hind.
Jeg har båret den med i sørgebærepose.
Dansens lette sving, kom ikke til oss,
men huleboersken så til oss.

Ja, og dørselgersken.
Dørselgersken, det gale skinn.
Av sorgene blir man jo syke,
men jeg blir sterk av dørselgerfalkets
munner.
Det var meg fremmed at du også var av dem.
Så min hind i natt.

Så min hind dette?
Min hind med øyne som lunder,
og blodfarget mandeløster i graven?
Da går jeg til døden med henne.
Kom, min hind.+

....

Unnfangelsen.

Ja, nu får grå fange synge,
og duen fly bort fra hagen,
og du min sønn, blodsjørøsen tatt hånd om.
Det er meget mer enn du turde håpe.

Det er varm form av barn hos deg.
Og de fødes og de fødes, min venn.

Ja, nu besørger vi barn satt i søster,
Nøy og vakker.
Eller nu besørgeres dørselgerens avkom.
Da går vi forbi med sukk.

Ja, nå forsørger du av allmakten.
Skjovetbort hage står full av blod og vann.
Synd på åndene, de fødes ikke.

W.A.

[Bilde 10 – Transkripsjon av «Jeg er overalt med morshagens lette hind / Unnfangelsen», udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Engropene.

De små rop fra mors harde omsorgs eng.

Jeg har plantet valmuen.

Var hos deg med ullsauhagen.

Er grå søster hos deg nu?

Syntes jeg hørte avlytterens pust.

.....

Du min hud.

Jeg er din uløselige mandelblomsts gåte.

Husk min ørn.

Jeg har samlet varme dansere, men tror de dør.

De farves om og har løs ånd blek hos seg.

.....

Jeg lytter etter blodsugeren.

Han roper nok.

I sønnen trøstes de bleke,

jeg er fra ormens egg og fri.

.....

Elskere.

De må jeg bli hos.

Varmen fra deres blide hud.

Eller dø. Eller dø.

.....

I korn.

Dø, komme til havene, møte sjørosens far.

Dager for dansere, ørner, vann.

Jeg møter dødshagens mor og har henne varmt hos meg.

.....

Huleboerkonen.

Barnet må gå.

Se, nu sover hulsboersken.

I døde haver mangler de intet.

Men mors hast er tilbake hos meg.

.....

Reinkarnasjon.

Jeg lytter, jeng sover og har min tomme anger hos meg.

Ser avløserens hud komme meg i møte.

Jeg har møtt ulystshaven lille ert.

ERTen fra solhavens mor.

[Bilde 11 – Transkripsjon av «Reinkarnasjon», nederst på arket, udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

~~BEHØVE, JEG BEHØVER SØVN.~~

62

Elsk meg, hold om mørket mitt.
Bese mine frø~~X~~.

Kall på morgentonen.
Skad ikke lydtreet.
Møt meg~~X~~.

f
Et brød- ~~vet~~ det med åndetåren^z.
Vaktene ler.

Et skogstre, eller brun sne ved veien~~f~~.
Vent, sølvtoner, muren er trett,
møtet er slutt.

[Bilde 12 – Transkripsjon av «Behøve. Jeg behøver søvn», udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

JANAR BAR MIN VAKRE HEST.

Dansen fant jeg, og frden.
Vekket vader kom meg i møte.
Alt vi sa var skall av vår nød.

Jeg la mine hender i hans.
Hete slo opp over våre harde ansikter.
Valmuen lo.
~~Janar kstet is og sne på våre hellige kalver.~~

Mellom oss to fanger.

Vakkert stillet opp min egghage.
Jorden ^{vår} flat og lett.

DAGENE.

De svar de går med.
Dørene, de veke små ansikt mellom portene.
Dansen.
Den smale vei.

Vannet.
Det munnen ikke sa.
Asken.
Det asken sa-.

Sette sine urolige sår bort.
Ha dem tildekket.

Melken.
Jeg setter ut melk.
Da skål ingen se.
Mølleren ser-.
Bærer sitt mel bort.

8.2.90. Astrid.

[Bilde 13 – Transkripsjon av «Dagene», datert 8.2.90, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Jeg skal forsøke å forklare litt om tegningene og tekstene.
På tegning nr.1. Jeg har ikke fortalt at jeg kann ønske å
få vite om en person på denne måten, noe som vanskelig lar seg
kontrollere-.
Jeg skriver navnet oppe i hjørnet, og mobiliserer en viss
nysjerrighet-.

Og nå ser du, jeg har gjort et lite forsøk med deg-.
Jeg skal oversette diktet, så får du se om noe passer.

Jeg er unnselig.

Bar gråt i sommerhagen.
Skal det være en tone?
Synger du i varm forsøkshuds
lette bur?
I natt bodde mor min her.
Av godt skjult mykket,
så jeg rosa mor ved hagen.
Innen for døren til angeren
satt ropet.
Jeg løp ut med det.
At det var svakt og meget
lett nå. Jo.

Nr. 2. Her har jeg ønsket meg en nær venninne, som er
nokså nær-døden. Mens jeg ennu tegnet, og ikke hadde
skiftet over til den pennen jeg skriver med, gjorde pennen
denne sving over "flasken" og skrev "rop".
Det er en merkelig flaske, enten må korken bety at den er godt
lukket, eller er det et slags fødsel? Kann se ut som et lite
barn.

Nr.3. Her har jeg ikke "ønsket" noen. Da synes jeg nok at det
handler om meg-. Kann være en erotisk tegning, kann også
være en form for aura-.

Nr.4. Jeg hadde nettopp sittet i dyp meditasjon, kanskje også
dristet meg litt langt vekk, det er den såkalte "sjakra"
meditasjon, som jeg lærte av Linn Martin.
Det stemmer, det føltes virkelig som litt av en fødsel.

Nr.5. Her har jeg nok ønsket å få vite om et barnebarn som
ennu er i moren sin, jeg er bekymret for det, forde
jeg synes moren er så ulikevektig-.
Føler nok sorg for det-.

Nr.6. Dette er en nær venn, en meget morsbundet-.
Her kommer flere av disse symbolordene.
Mennesker blir kalt dørselgere, avløsere, avhoppere,
hager. Ørnen kommer ofte igjen, tror den betyr noe fritt,
flott. Også denne evinderlige løken som er overalt-.
Vi er vist alle et slags løk-.
Willsau er et ord for kjønn, maskulint tror jeg,
også sjørose, dunfugl, duggeng mener jeg er erotiske ord.
Vi kalles også for "hugget gren".

[Bilde 14 – Uttalelsen fra forfatteren «Jeg skal forsøke å forklare litt om tegningene og tekstene», udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

HOS DEN BLÅKLEDTE.

Jeg venter ved bredden.
Din klagebåt i sikte.
Døde leende tilrors.

Det trette barn ikke vekket.
Det rosa hagetre svakt av hud og nett.

Det blodige svar klart.
Dører, frø.
Slaktekaren.
Søster Alene med sine små rop.
Egg på leppen.

Del ut, min kalvs mor,
del ut.

29.12,91. EE

ORD FRA HARDE BERG FÅR MINE ANGERTRÆR TIL Å SKJELVE.

Hatet har stillet seg opp.
Jeg hugger det!

Jeg brenner ord og munnens skjeve smil.
Dansetiden forbi.
Leken.
Frekke rop.
Synene kommer-.

Jeg samler mine lukkede skrin.
Dørene kaster skygge.
Dansetrær bæres.

Vær ikke forferdet.
Dette er hagen.

26.12.91. Hos det som er utenfor.

[Bilde 15 – Transkripsjon av «Ord fra harde berg får mine angertrær til å skjelve»
(nederst), datert 26.12.91, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Jos. Brust.



Be
Ummt svart þeggai
med annmt vran
Alj. Offerdöin
Ellaalbjisun
klark
7.4.-89. Brust

Famorket
med hulrom
med oklobei
og þyrr
Jasendebüid
Ja mors nallkedi
Altrai stöf þogb sa oss
melkrommt þyrrskapens
Brust
veed. ljert
hulen
seend. þalven
soveban
selud
med syner
murn, mors
offer.
þyrrskapens

[Bilde 16 – Manuskript «Be meg om et svar», datert 7.4.89, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



Fjor dinnelgum
 feygl.
 Atis fjol merke
 vigne er van
 At m g lita
 det semman
 vaklende mer
 nei!
 di lilef rei dan
 fangt manad.

Fjofin nei bann hvid
 sett bost
 Lel kan is val ned p
 er danna vil bu rovm
 er mit resten hvi
 nei nei bost
 er rest kom kan
 ni kan fann.

18/1-83.

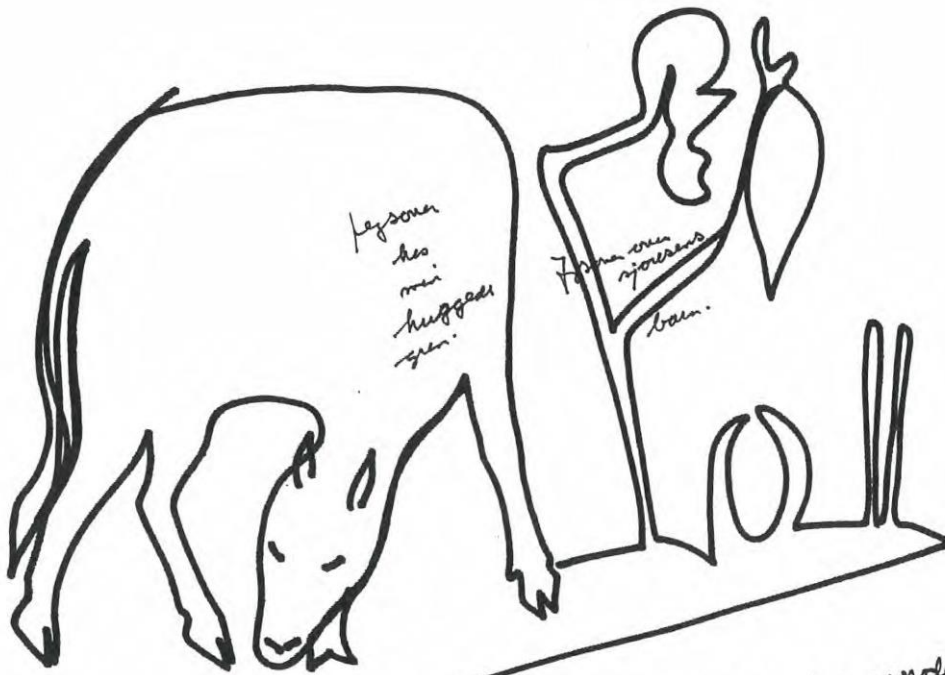
Engjortu.
 Di mors hvid d lilein
 Di kom hagen bost
 Fjogun hvid tu
 meina lilla feygl
 !
 Fjogun kan sett morgun
 fann er is di
 Fjogun di bost
 kan kan hvid?

Fjogun hvid er hvid hvid
 Di hvid is bost er
 hvid fjogun di
 Bost er van lilla
 nei
 Fjogun er m er nei?
 Bost hvid er
 fjogun hvid bost
 nei.
 Lilla er di fjogun nei?
 Fjogun hvid er nei
 morgun fann er.

Engjortu bost?
 Fjogun er hvid er nei?
 Fjogun er hvid er nei?
 nei?

Bost hvid er hvid
 er di fjogun hvid
 er hvid hvid er nei?
 manad er nei?
 Fjogun er hvid er nei?
 nei nei nei?
 er hvid er nei?
 nei nei nei?
 Fjogun er hvid er nei?
 Di er hvid er nei?
 Fjogun er hvid er nei?
 nei nei nei?
 er hvid er nei?
 nei nei nei?
 er hvid er nei?
 nei nei nei?

[Bilde 17 – Manuskript «Er gode hagen borte?», datert 18.1.83, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



Menneskehagen
 Brodbakernes
 lille beer
 Lydams
 fængel
 Andre regner
 Lær
 Allen er det regel
 med en hjæl
 og i sjorens barn

Jeg sover hos
 dørene
 De små kjole
 hæs med
 faste skær
 og kjorens
 ved penter
 Altylen lader
 men fin den
 skær med
 her og.

Teirinen konges valter
 Løken sin fange
 Børnene kan kun
 langt bære
 ud til
 hagemannen.
 Gølsen kommer
 med gjele for
 sin kjelle. Kommer si til
 sjæl.

15/12-82-

Jeg sover hos mandebunken
 Lige små egg
 i sanden
 Allierhagen
 skal var
 fange fi
 Drai
 Sjorens
 kjelle.
 Jeg sover i
 myr med
 mi
 skal fange
 var kjelle
 og spand var
 ull.
 Vi som i
 kommer kom
 og sjorens
 fange den
 brodet
 lær
 fange.

[Bilde 18 – Manuskript «Menneskehagen / Jeg sover hos dørene», datert 15.12.82, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



Jon Jonny.

Vent vaderske
 hos mett liden vgl
 satt an for lorge
 Jeglatt des
 bau fly
 somer se du,
 se iis om
 Angerhogen

3/1-89.

stai
 Befal
 de inisenti
 grenn to
 er hos dem
 blatt hoise
 enddelige
 frust.

(brust)

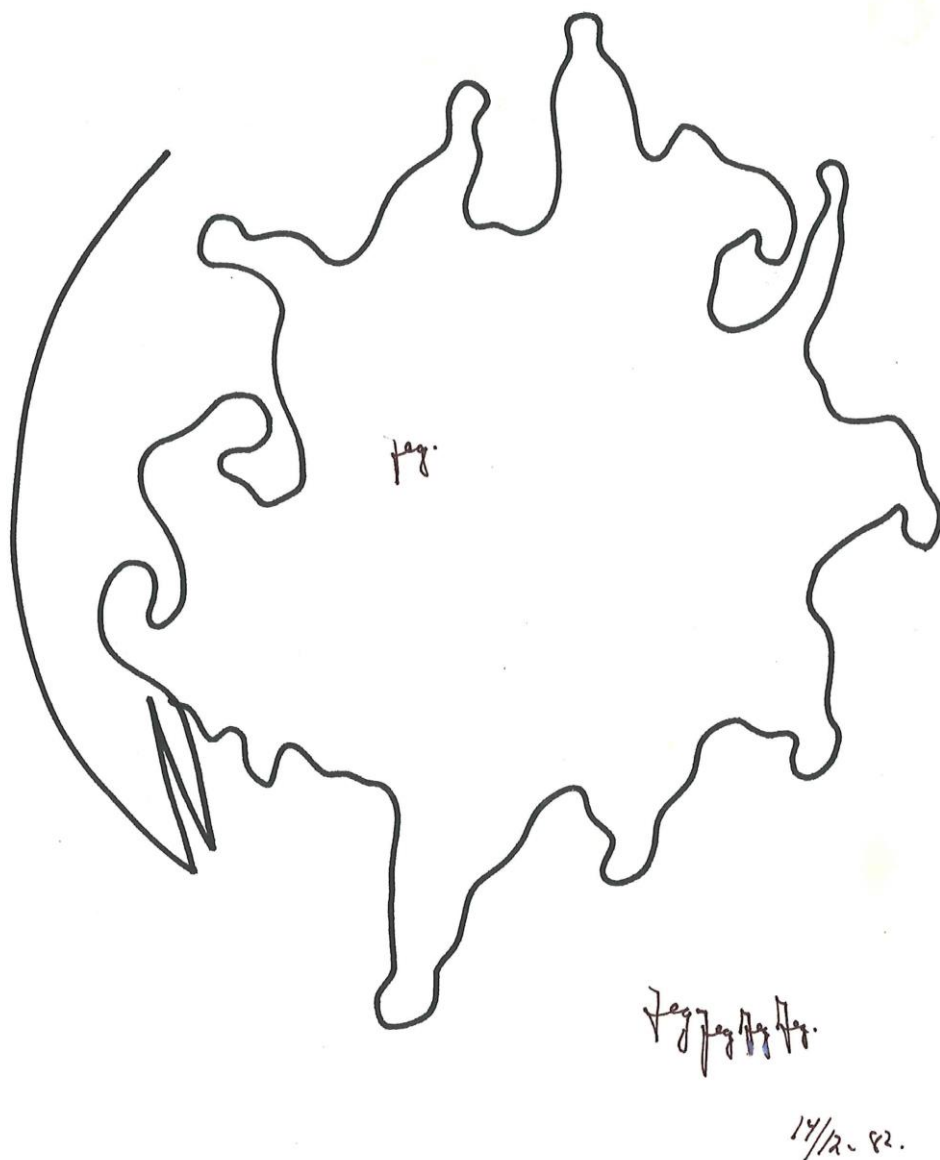
[Bilde 19 – Manuskript «Vent vaderske», datert 3.1.89, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



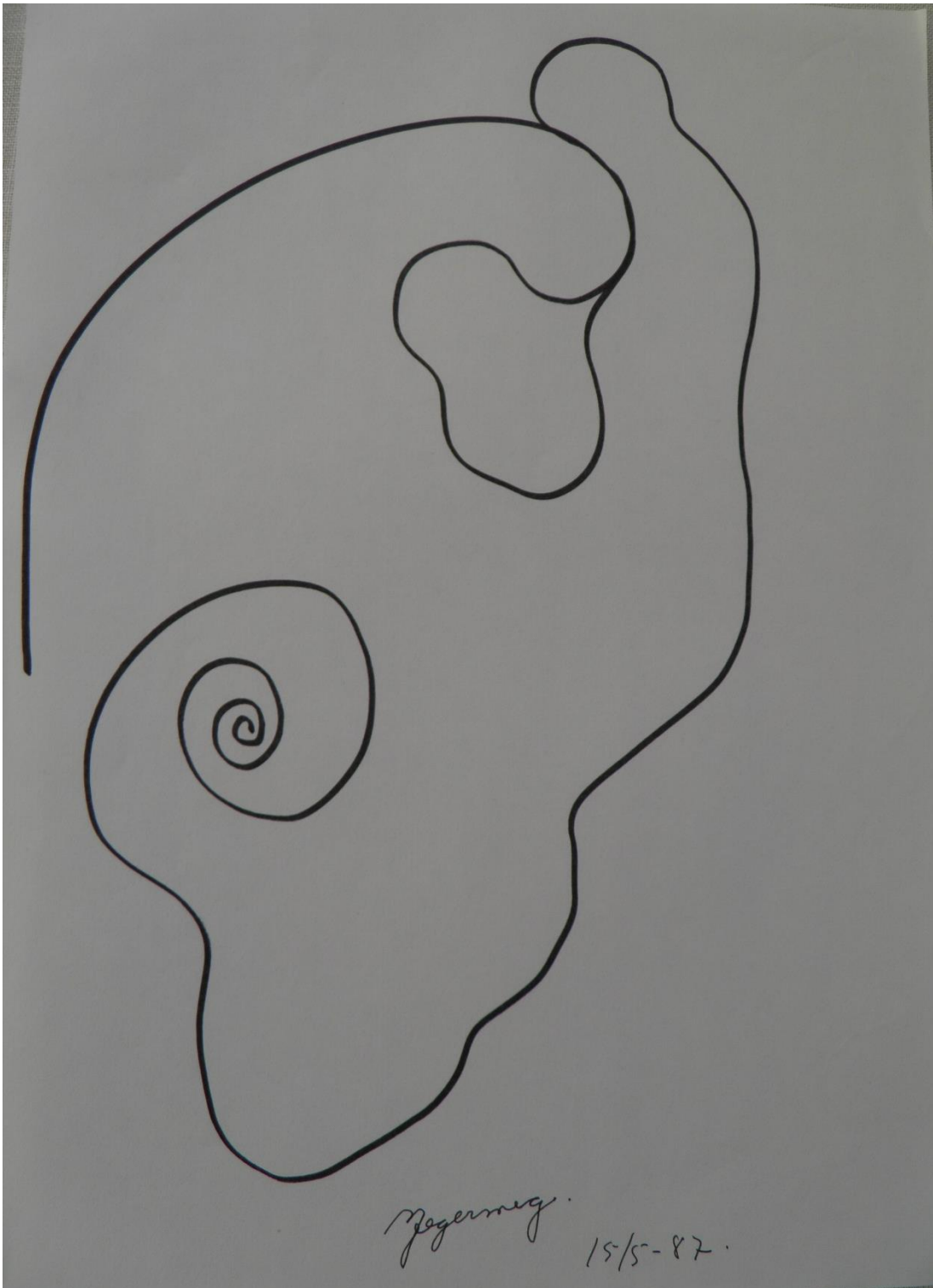
Jamelken som lo
 Jagaldens skur
 an kisten
 Jamulden
 med skene
 sloy foddils
 smites ten
 Vakkerst lit
 vann fjell
 salve nes
 ings mer.

2/5-88.

[Bilde 20 – Manuskript «Ja melken som lo», datert 2.5.88, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



[Bilde 21 – Manuskript «Jeg», datert 14.12.82, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



[Bilde 22 – Manuskript «Jeg er meg», datert 15.5.87, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

ANGERHAGEN.

~~Det trette brød.~~
~~Skogen før natten med stenenes lengsel.~~

Munnen før vennens kyss.

(+)
Ornen,
menneskefuglen,
det skadde rom.
Det rolige øye.

Melken fra unge kyr.
Svale drikker i vennens lund.

Valmuens tunge, hete pust.

L3/5 86

[Bilde 23 – Transkripsjon av «Angerhagen», datert 25.3.86, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

JEG BOR VED OFFERBERGET.

Elsker ikke mer.

Jeg bærer treet .
Det du satte bort.

Jeg sover ved kalde murer.
Engelen lener seg over meg.

" Benene mine", klager det et sted.
Det er barnet.

Det er mine fuglebarn.
Sensommerfuglen var her med dem,
åndene lo og bar dem.

Synene kom.
Lette toner.
Broer for de lyse
melkerom for de redde.

Sovefrø for de døde
salve for angeren.

Blodrom for det bøyde
sol for det stille rom.

Sigrid K. 22/4 92.

JEG LEGGER MINE ANGERBARN UT.

Heller det enn la dem sove.
Med sol og regn bæres de,
og hater ikke mer.

Jeg leker med bror Alene
venter på han.
Heter for han Blodrom og Hage..
Velger ut døde ord
de forstår han.

Med huden føres jeg til dørselgeren.
Han som brant og hadde sol.

Døgnet trett og broene revet.
Dansen blodig.
Hestene!
Barn av solen-.

Jeg selger arret.
Bærer ny drakt.

[Bilde 24 – Transkripsjon av «Jeg legger mine angerbarn ut» (nederst), udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Les Frang. Kofon



De gamle døde
Bæring til
de stille
rom slere.
Jan der skal
ny døgn rommets
slere.

Fogai til some plamen
Jan og foie
de stai ved
hudens sei
I ventoi
Deler sine smu
engler ogner
gløden og om
fettit.
Dasen de døde
til oss
mellom dem
I hær idene
I et seis
som en
de var ved
havel fløtse
han de var
I gaidige
I melken
renn fra
de stille
kerimon
blod feris

brust

om i kan
I de retter
I seg ved
brennen sei
reite stoi

28/3-92
Githy

[Bilde 25 – Manuskript «De gamle døde», datert 28.3.92, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

JEG LEGGER MINE ASKEKAR ÅPNE.

~~Så går du til dem med syret brød.
Da ser jeg hulen og våker.
Da kjemper jeg med mine ugler
og har ingen frød.~~

~~Salve og vaan.
Meg har de ikke,
men min blodhage er tung av søstre,
og min lette bror ånder fordekt et sted.~~

Jeg kjenner dansen,
vet om trinnene.

(H) Eier duftbarnet og hagen,
men i slukket lampes øye lyser mørke syner.

Jeg bor i dansehuset med dører til stille rom.

Det skaffes frem solvarm far.
Det ormen sa, glent,

Det de milde lysånder sa
stille, og til meg, - også for b.

Jan. 28/2 92.

DET VAKRE JEG SÅ.

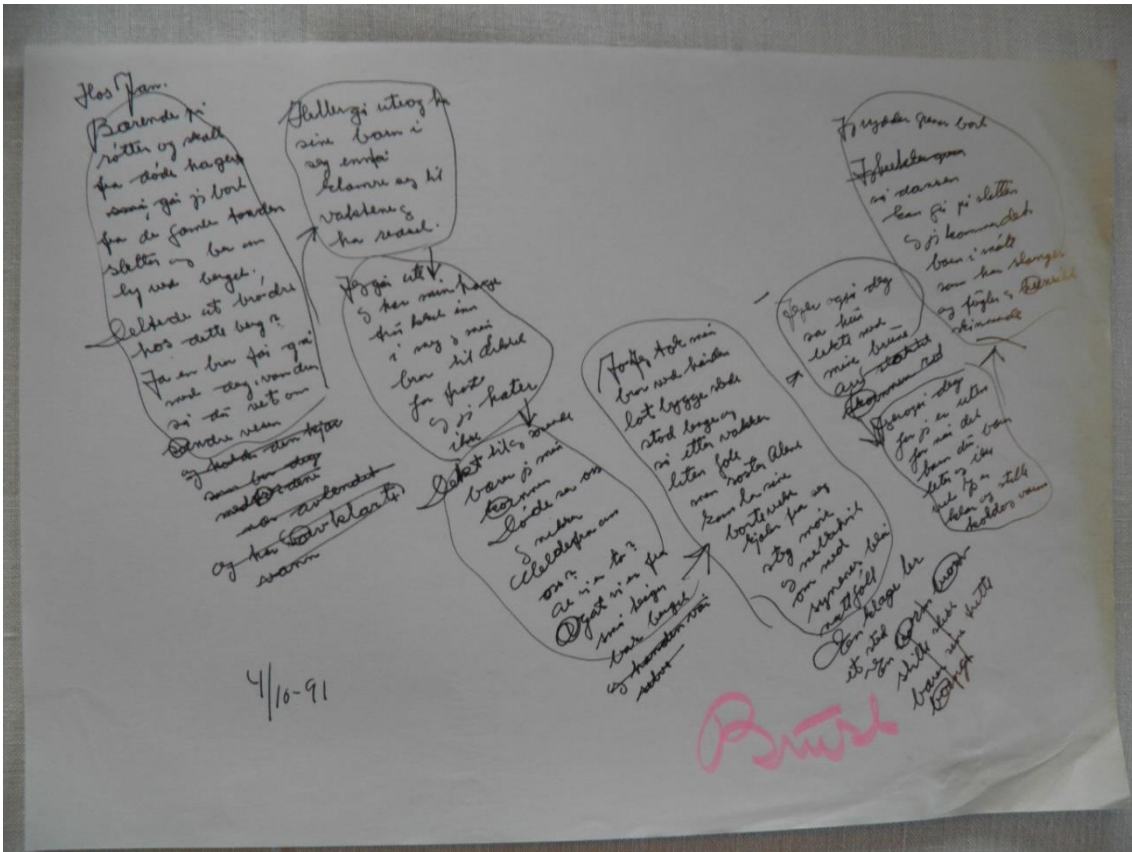
Avkleddersken, hard og kommet,
men uten stensmilet.

X Døde med sine kloke øyne,
matte, små lekesoler.
Ikke mer enn såvidt.

Men klare, tunge stjerner.

EE 23/2 92.

[Bilde 26 – Transkripsjon av «Jeg legger mine askekar åpne» (øverst), datert 28.2.92, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



[Bilde 28 – Manuskript til «Dansen på sletten» – «Hos Jan», datert 4.10.91, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

HOS JAN.

Bærende på røtter og skall fra døde hager
går jeg bort fra de gamle tordensletter og ber om
ly ved berget.
Delte det brødre hos dette berg?
Ja, en bror får gå med deg; vandrer
så du vet om andre vesen.

Heller gå ute og ha sine barn i seg
enn å klamre seg til vaktene og ha redsel.

Jeg går ute
og har min hage trukket inn i meg og min bror til-
dekket for frost,
og jeg hater ikke.

Dekket til og sovende bærer jeg min Annen.
Døde ser oss og nikker.

Melde fra om oss?
At vi er to?
Og at vi er fra små teiger bak berget².

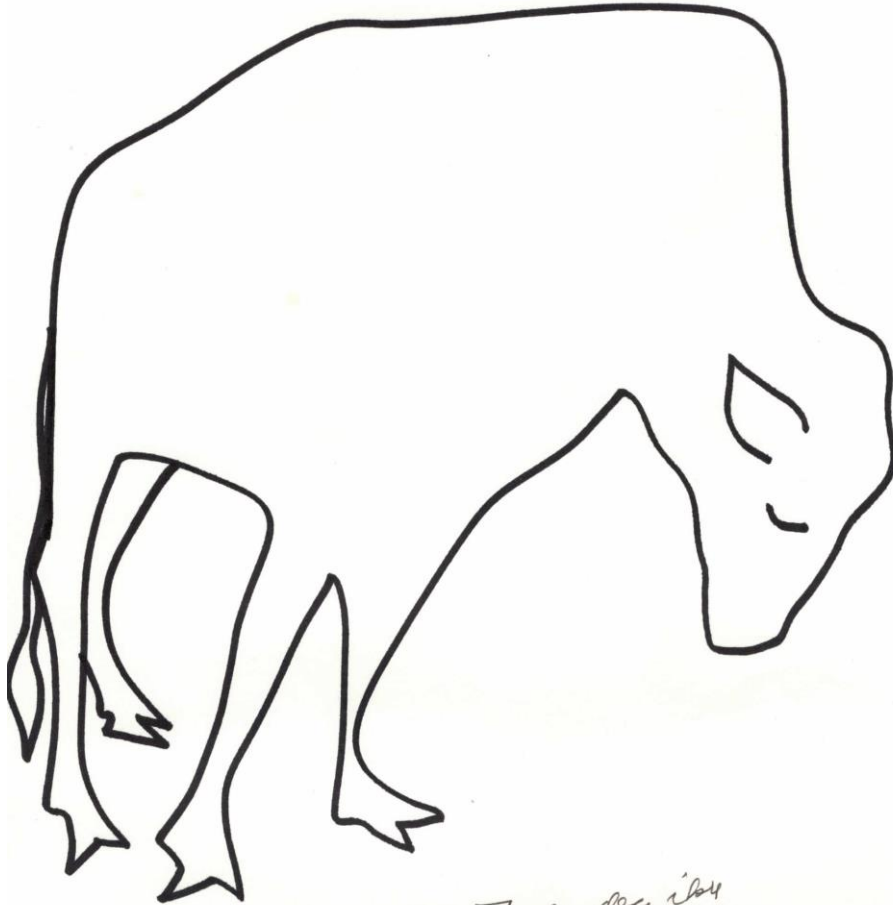
Jeg tok min bror ved hånden,
lot bygge slede,
stod lenge og så etter vakker, liten føle,
men søster Alene kom,
la sine bortevekkkjoler fra seg,
steg mørk og melkehvit om ^{king}
med synenes blå nattföll.

Jeg er også deg, sa hun.
Lekte med mine brune arr-
Jeg er også deg, for jeg er utenfor når det barn du
bærer leter og ikke vet.
Jeg er klar og stille,
kold og varm.
Jeg rydder grener bort, så dansen kan gå på sletten,
og jeg kommer det barn i møte som har slanger
og fugler og ansikt skinnende.

4.10.91.

[Bilde 29 – Transkripsjon av «Hos Jan», datert 4.10.91, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Ole Hennis
allasgas
tevige.



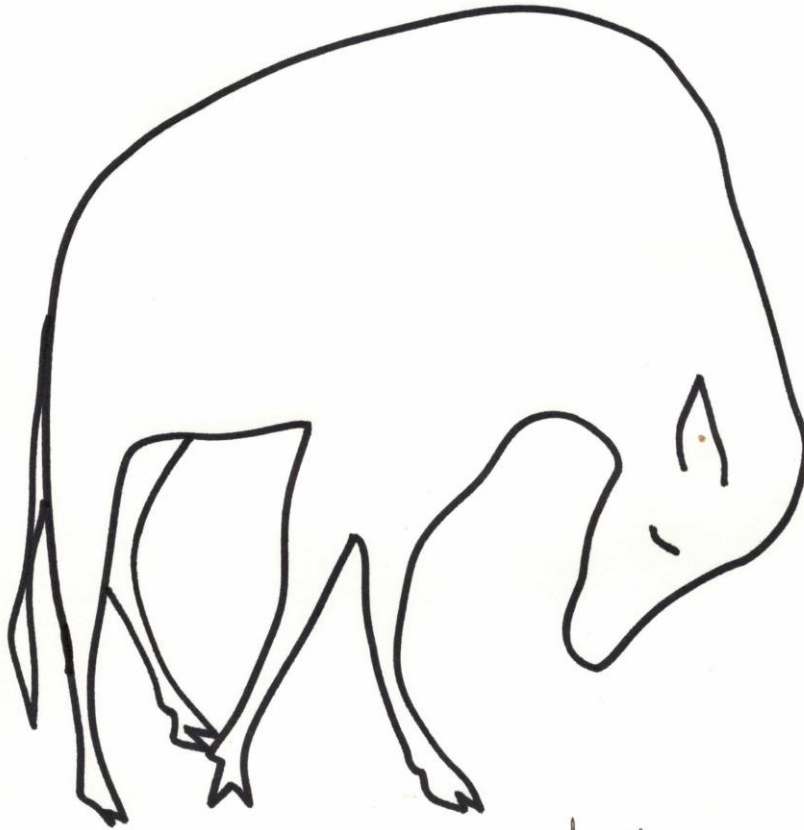
Fogbar ikke mer.
De la meg
barnerom og
de slo opp telt
for slekter i ikke
sjent

De slo en rolig
hånd mine von
S var engelen.

Fylo deg ikke
sa datteren
var en søster
lo ikke
sa an var hetten
i var.

[Bilde 30 – Manuskript I til «Stenhimmelen», udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Ole Hennings
tegn.



Det var ingen rom for henne
fløyt over oss stenhimmelen
Dette kalles øid, sa de
Ja la ji stenen og kvaltt
min pøtt hos dem.

Brudd

Ellen Einan
4/2-90.

[Bilde 31 – Manuskript II til «Stenhimmelen», datert 4.2.90, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Hos Ole Henrik Maggas kvige. (Eldaktid)

Jeg bor ikke mer.
De la mine barnerom øde.
De slo opp telt for slekter jeg ikke kjente.

~~Da slo en rolig hånd mine rom og var engelen.~~

~~Jeg slo deg ikke, sa datteren, var en søster.
Jeg lo ikke, sa du,
var hetten jeg bar.~~

(skelstø) ← ~~Det var ingen rom for henne.
Høyt over oss stenhimmelen.~~

~~Dette kalles død, sa de.~~

~~Da la jeg stener og kvalte min gråt hos dem.~~

~~4.2.90.~~

....

[Bilde 32 – Transkripsjon av «Stenhimmelen» – «Hos Ole Henrik Maggas Kvige»,
4.2.90, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Etter brannen.

JEG GÅR MED MINE BARNSTEG UT TIL HARDE HESTER.

Deler mine gamle rom med deg.
I mine rom kommer frøsamlere.

Det rom jeg forlot: dagens nytterom med brød og saft.
Det rom jeg går til varmt.

Ikke let meg opp.
En solvarm Annen går her.
Jeg er halv, men leter i muren etter seeren.

Da skal det komme en gledens blå seer.
Dyr og stille
varm og ordløs
være min.

Det brødrene brakte satt ut.
Danseplassen ropt inn til hagen.

Harde ord leses i blindeboken.
Haste mot døgnet.
Helle ut grå lekebarn.

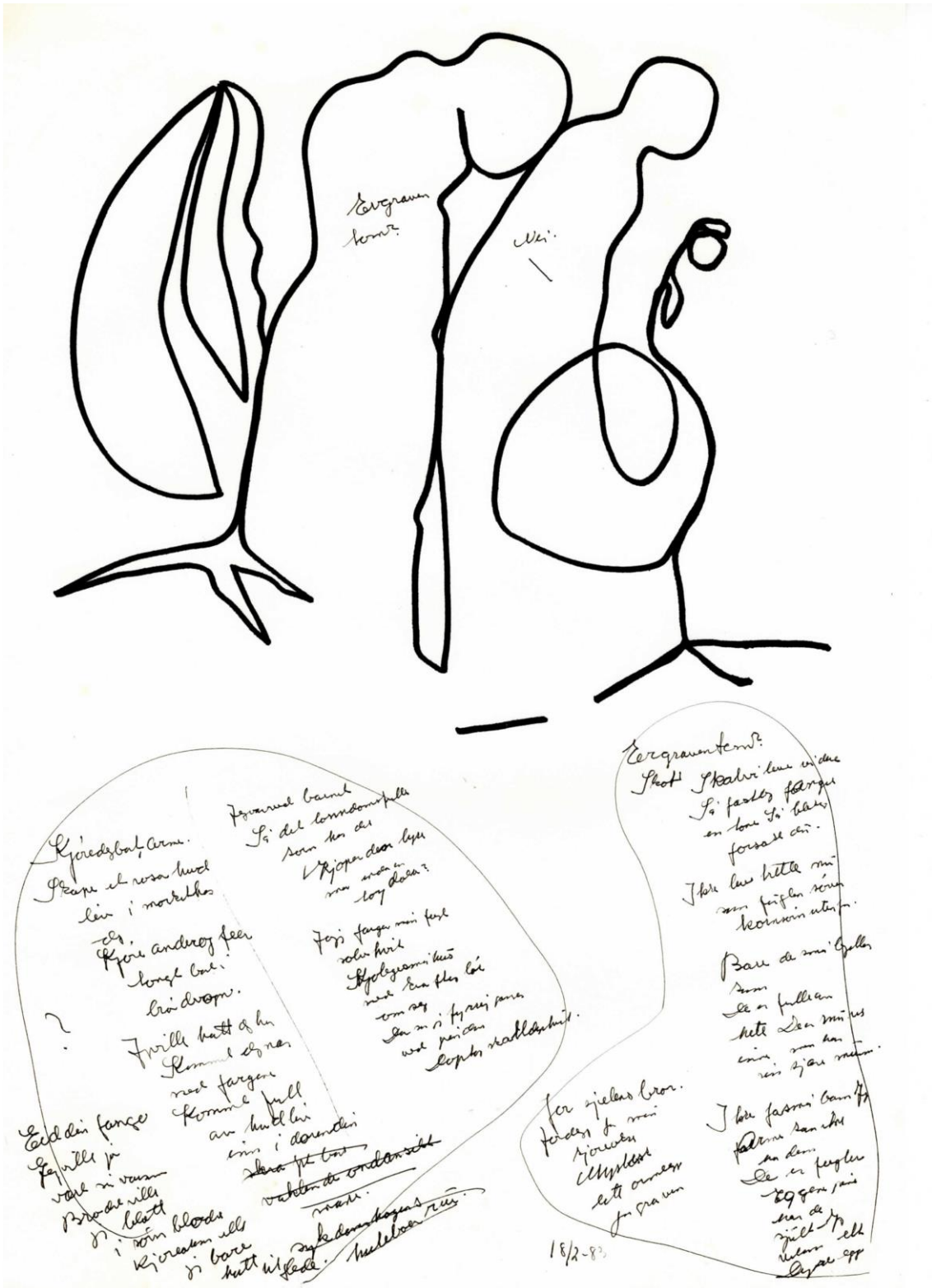
Ha stolte rom.
Brannen glemt
øynene klare.

En gang sang de.
Døde, men syngende.
Hetter, brød som duftet
leende aske.

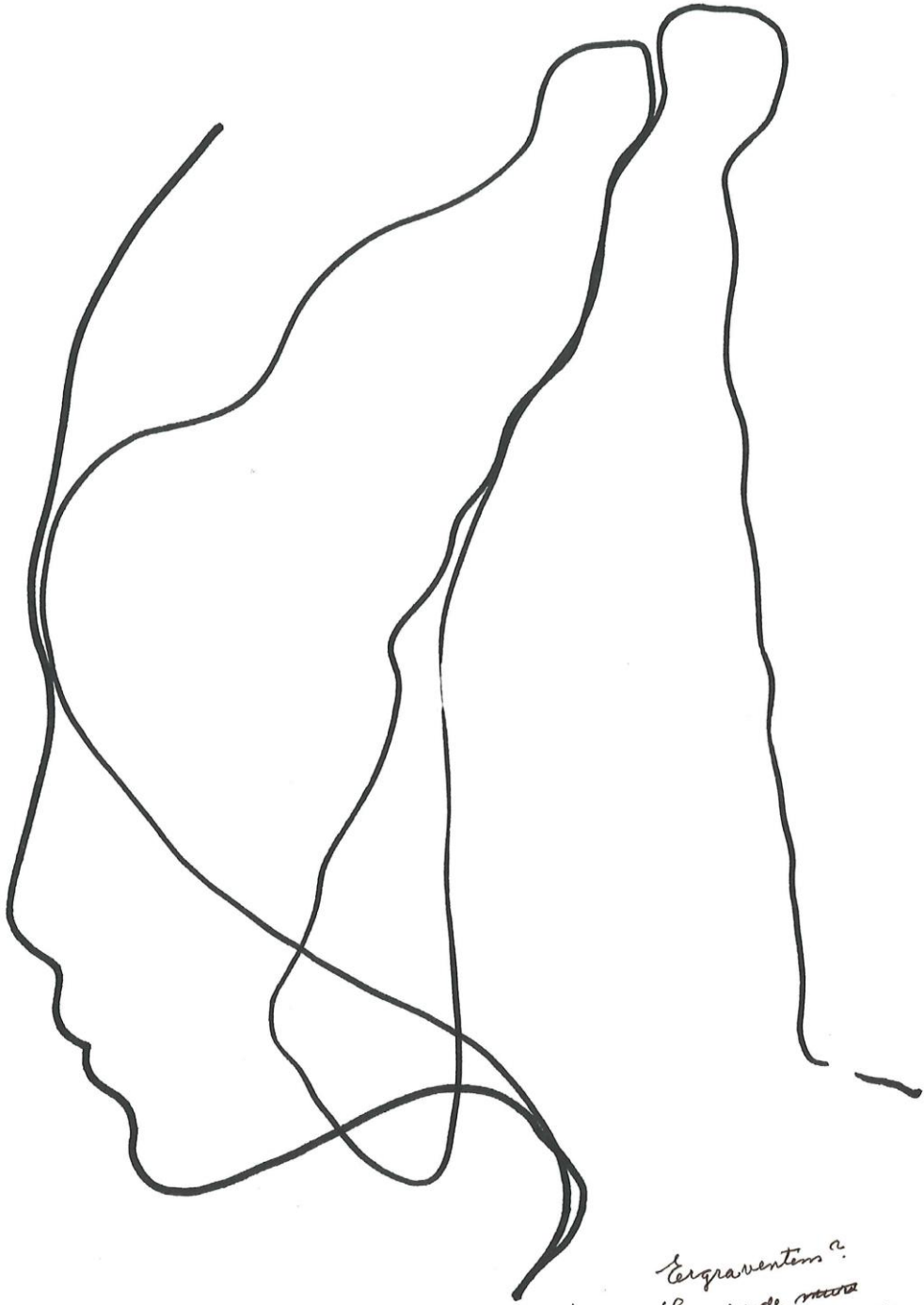
Aske med ordløs munn.
Freden med høy røst.

Anne M. 14/2 92.

[Bilde 33 – Transkripsjon av «Jeg går med mine barnesteg ut til harde hester», datert 14.2.92, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



[Bilde 34 – Manuskript «Kjøre deg bort arme / Er gravene tomme?», datert 18.2.83, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



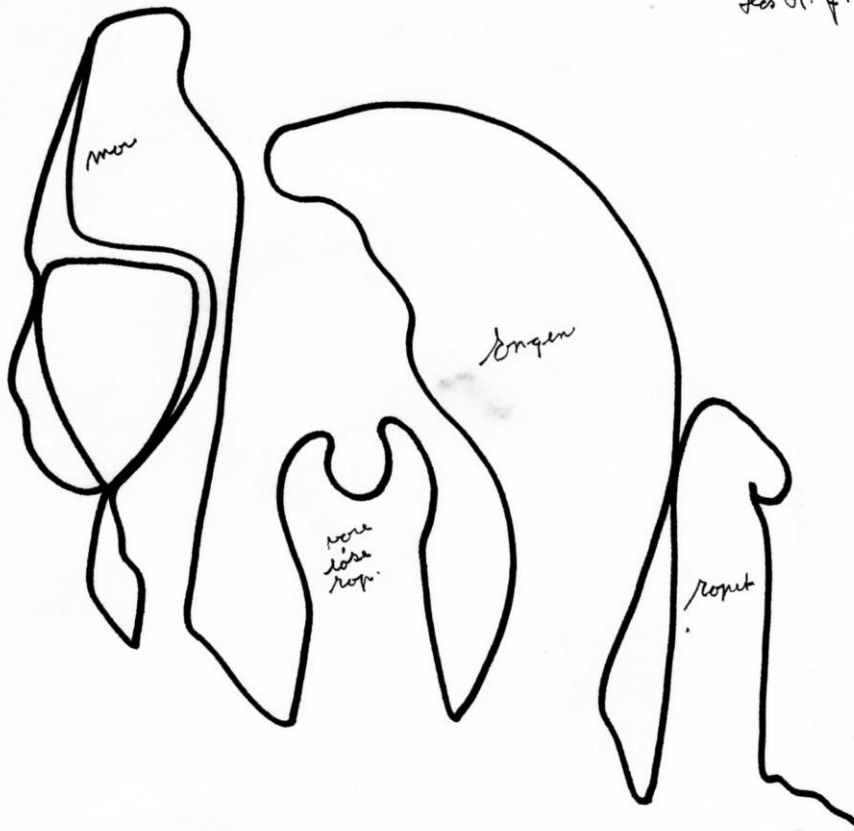
30/7-82.

Er graven tom?
Er det døde?
ma?
Ja, gjeld det
det fanger
en. Di
for høyt resa
haga manns
for døde i
med en.

Er gravetom?
Syns det maa
mulege fanger
Ja, det alvut
stoykogelet i
en.

[Bilde 35 – Manuskript «Er graven tom?», datert 30.7.82, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Hos H. J.

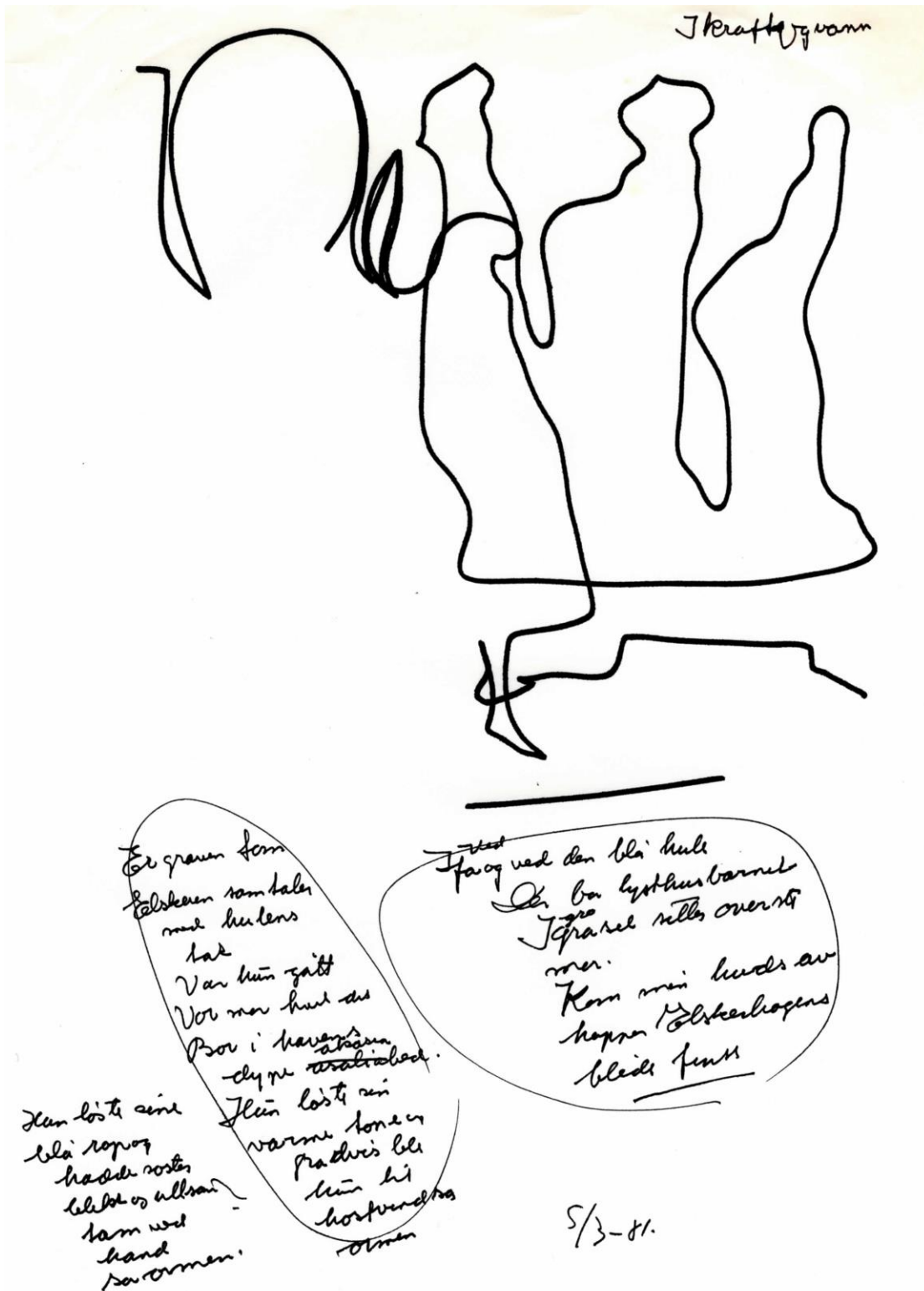


Er graven tom
Ja meter ji
dy av hugd
gen
Som arken
har ji hit
om kommen
hauu
s la en rade.

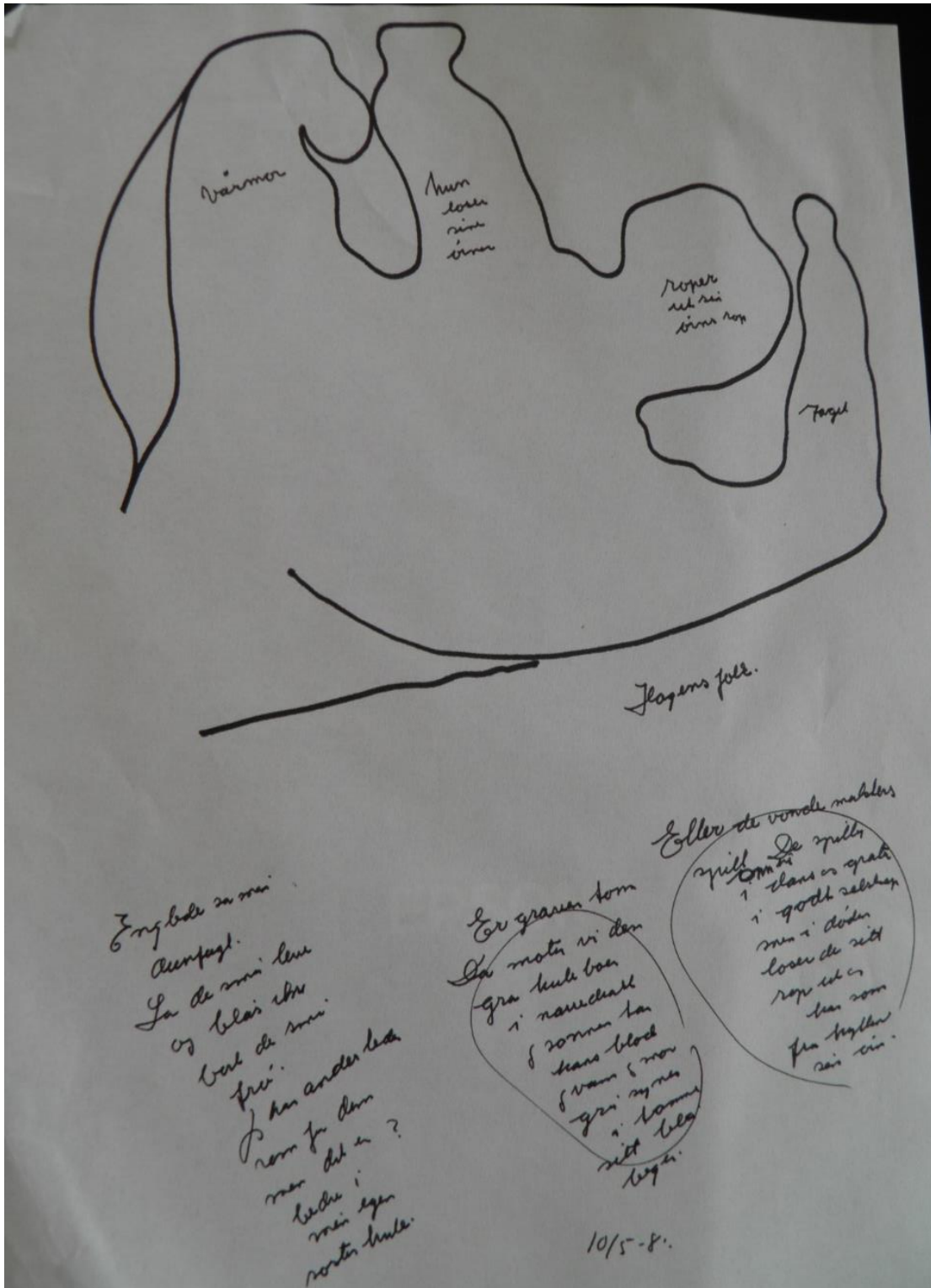
Er graven tom
For vad es ha
lystis dii.
For hauser nau
s blii nau
relorfa de
Loshava
lore puter
for sin.

Eller fy er
hordt na fy
han av lytter haun
hit rade mel
gratt ~~hans~~
hans farud one gen

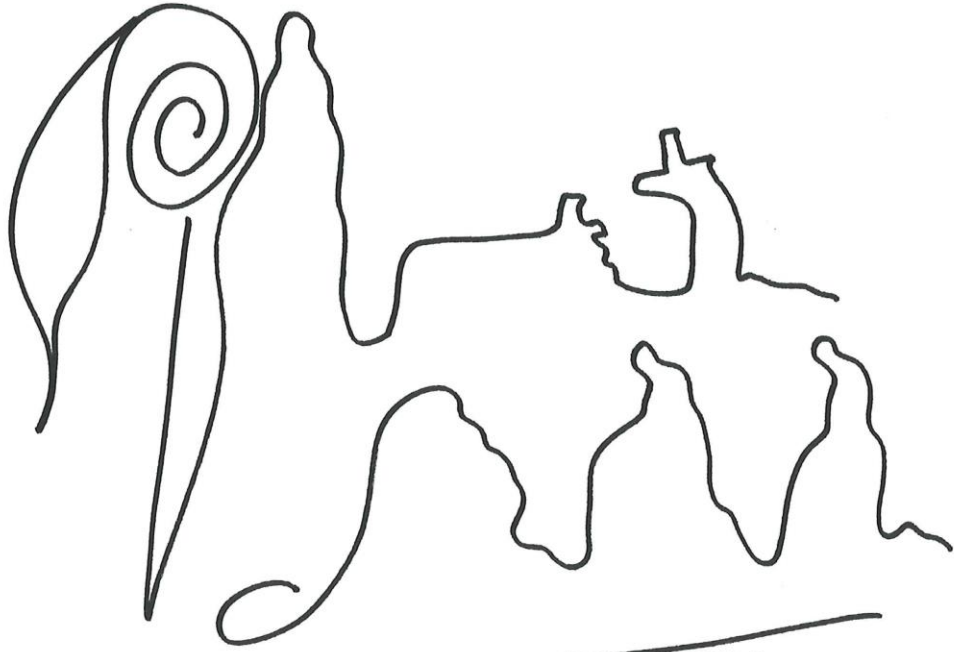
[Bilde 36 – Manuskript «Er graven tom – Hos H.J.», udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



[Bilde 37 – Manuskript «Er graven tom – I kraftig vann», datert 5.3.81, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



[Bilde 38 – Manuskript «Er graven tom – Hagens folk», datert 10.5.8x, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



Jeg lytter
 Da min i hær
 søndags heven
 den led i
 leen den
 Den hit er
 min elst
 lett led
 An ser den
 no var
 gra og var
 den no mid
 her le bon slynd
 Det er i veds
 som den i
 varm ferd i
 noe

Er graven tom
 Da mot min heeds
 elskede har løst
 fra en som i flods
 nem drem fra
 J. lakkant mors
 bleid her le bon
 som i hær

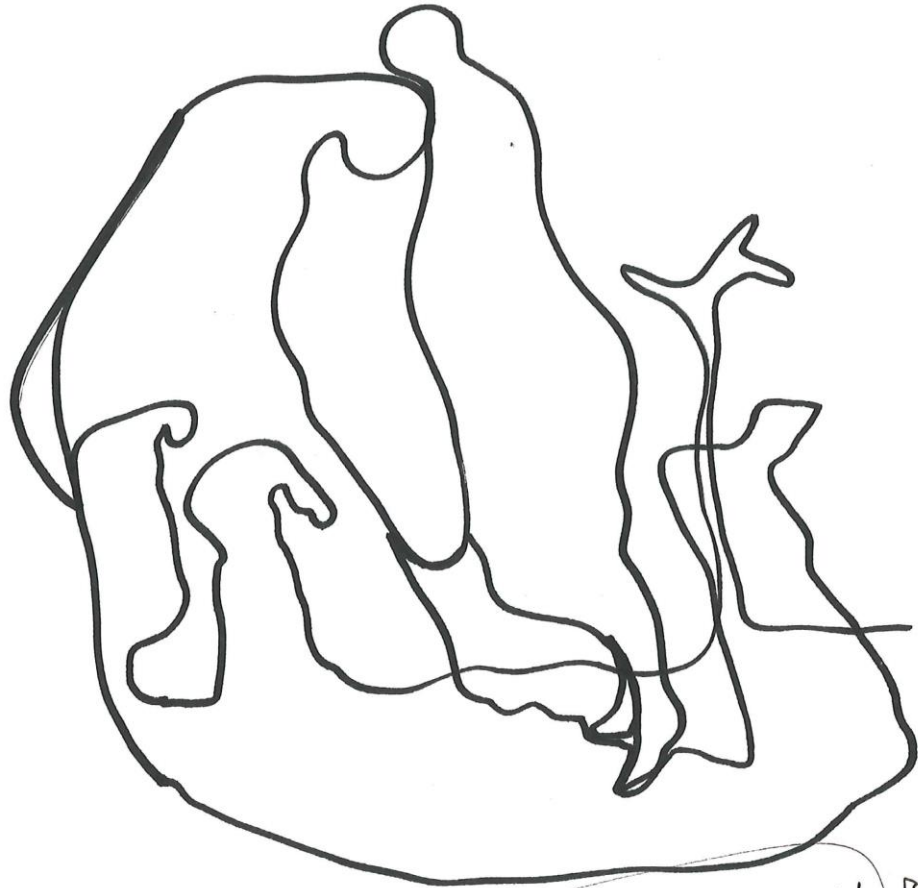
Var du en an
 da mon den
 av de skumlen
 sin egen
 etter
 Den litta etter
 morgen hennin
 ved hær
 (fint min
 kin de
 som med
 hær

Gled du
 mon den
 mon hær
 lilla lilla
 ha var an lytter
 bon satt
 fri
 Uoe. Wa i
 leen i den m fæll
 vde. Da l
 asken by hær

Er du blitt søgt om.
 Fa mange rop herles
 Vann er over søst
 hær som
 fæll min ryder
 rose i engels
 vest og i 'ry'
 Allest mer var
 dagen fæll an
 som mon va
 an lytter
 blest for
 me lør hær
 Da malle
 di av satt
 soites hær
 an no an

10/2-81

[Bilde 39 – Manuskript «Er graven tom», datert 10.2.81, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



Iender dit mer
 Jengjeng bud?
 Gagne med de vilde
 hvis (Jensens)
 sammen is hvis
 mandet kører

Jepsen i husen
 lukkes.
 Samme i en klog
 kan kun tank
 Jern kogen kan
 men man de
 omi lyst his

søvnhager.
 Jern kan myn
 Jense bare
 koger omi
 lønn kernen.

Ergraven tom?
 Elsker ikke mer?
 Døfler kan van
 her Johan matt
 leir inen
 konsepsjonen
 markvis

Johan vand i den
 er rett Jern
 vander omi
 polanter for
 meder omi
 I denne hale
 traende bleitern
 meder
 koger omi
 luten i kjerne
 trells bar
 for skatting
 meris minit
 vage.

Jern kogen kan
 men man de
 omi lyst his
 er dret.
 Jern kogen
 men vaker
 men sin hi
 Jodaneren kan
 men matt
 swan kan
 loft omi
 helen i minen kan
 matt for vane
 Jern kogen kan
 vane

Erdem en
 angertull?
 Jern kan kai stille
 om Jern kan
 Jern sin fast
 melend Jern
 for med kjerne
 Jern motleri
 maku

Jern kogen kan
 mer kogen beid
 tid seil
 Ja kan kan
 se inn di
 kjerne all
 ting us
 Jerns vander
 de is Jern
 her de vane

22/2-82

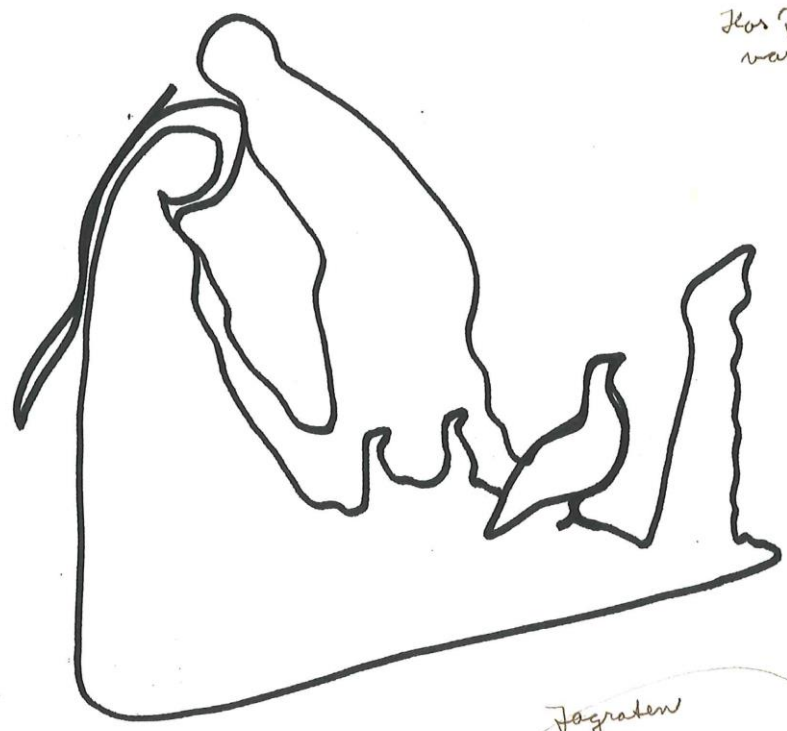
[Bilde 40 – Manuskript «Er graven tom? Elsker de ikke mer?», datert 27.2.82, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



Er graventom?
Døtrene fortapt
i den fangeheim
Bergelus døpt skil
for vellen var tyv

[Bilde 41 – Manuskript «Er graven tom? Døtrene fortapt», udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Hos Jord
varmorm



Er graven tom?
Du se hit om.
Vi er uten
gleder
Imorshogen
geri vi er
komme
lyreb og
var morog
svi to bear
om og glenne
oss.

Imogensom is.
Jkke med mors
hande ogje
som i den
med fadet
guld kroner
litt held
med somandens

Jagraden
Jagraden og somkosa
men
Blodhoge sei leri
lypiske smit
Jerdvanner
Jelsson om
under
sten!

Jedene bit
med alle de
-gru hin om
mog, om vi om for
at de
særbigheit
vot var for
Jlan som
travde paver
og hette
ovende fange
og med det
dovrilen
det er
Janel på de
det er
om det for
Jngen som var
ho om.
Ette blei mandt
he var hos nes
med god dult
og rett lamm
som full
dane hin.
men si faromt
det var over
hagen med
vrensefva
derhi uti ploed
jorventug. Gjont
men bli var hos nes,
gud si ved
mors hand og
lost itte
med lund.

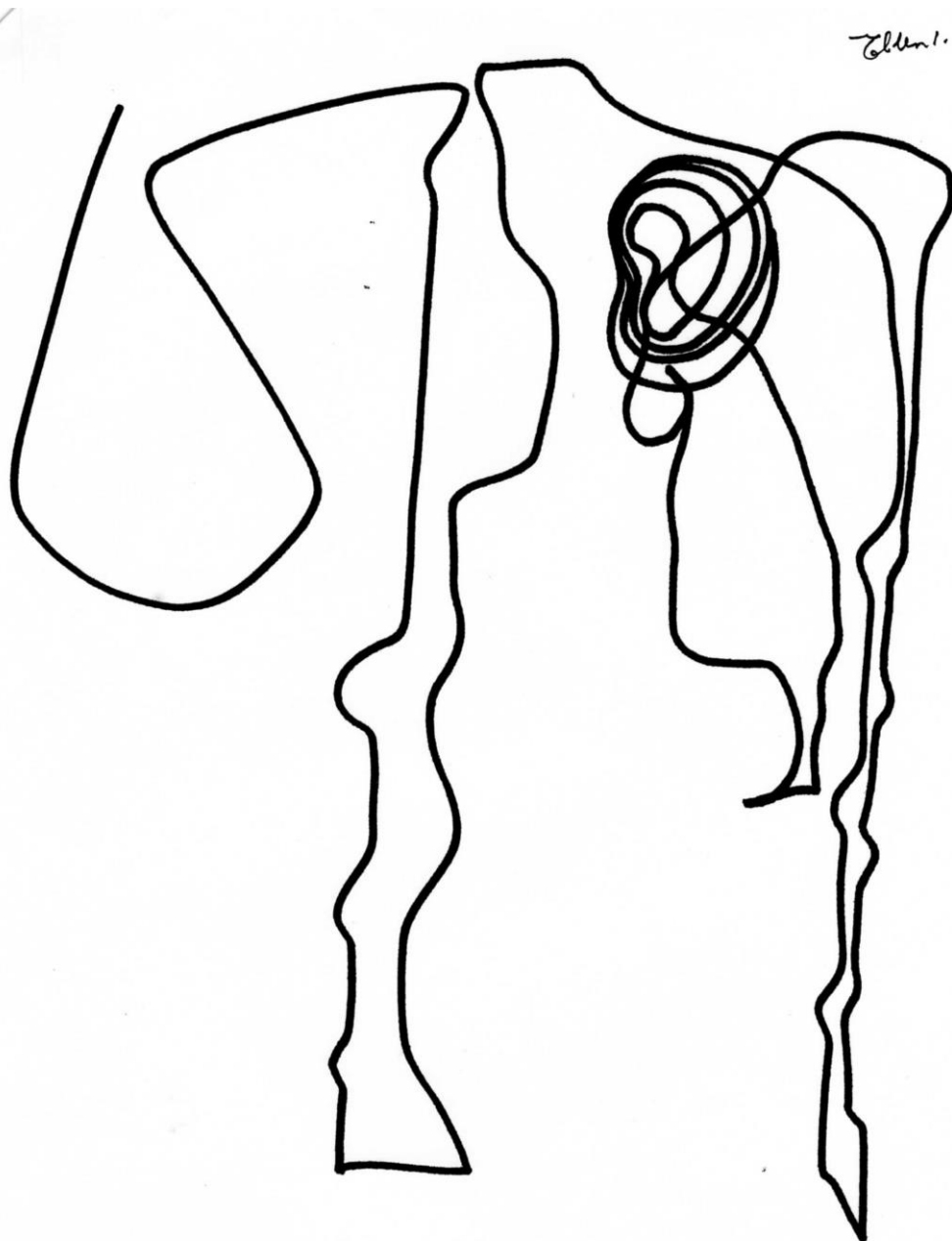
Jagredusgrate
is
Fenati for i om
omgrate.

Jen Daniel
Fehovnell sanger
Jen var med
de lopp i stul
? kunn i mors
om og ha
vaksdypen
lovemum.
Imorgen skal
di huske angden
Jen vi opn hodek
Jen vi opn har m
ofta flund.

Jarmummed
trodes har
Jarmummed
cyrena smit
Bvglachi
blidrom den
man puel
og vet.

24/4-82

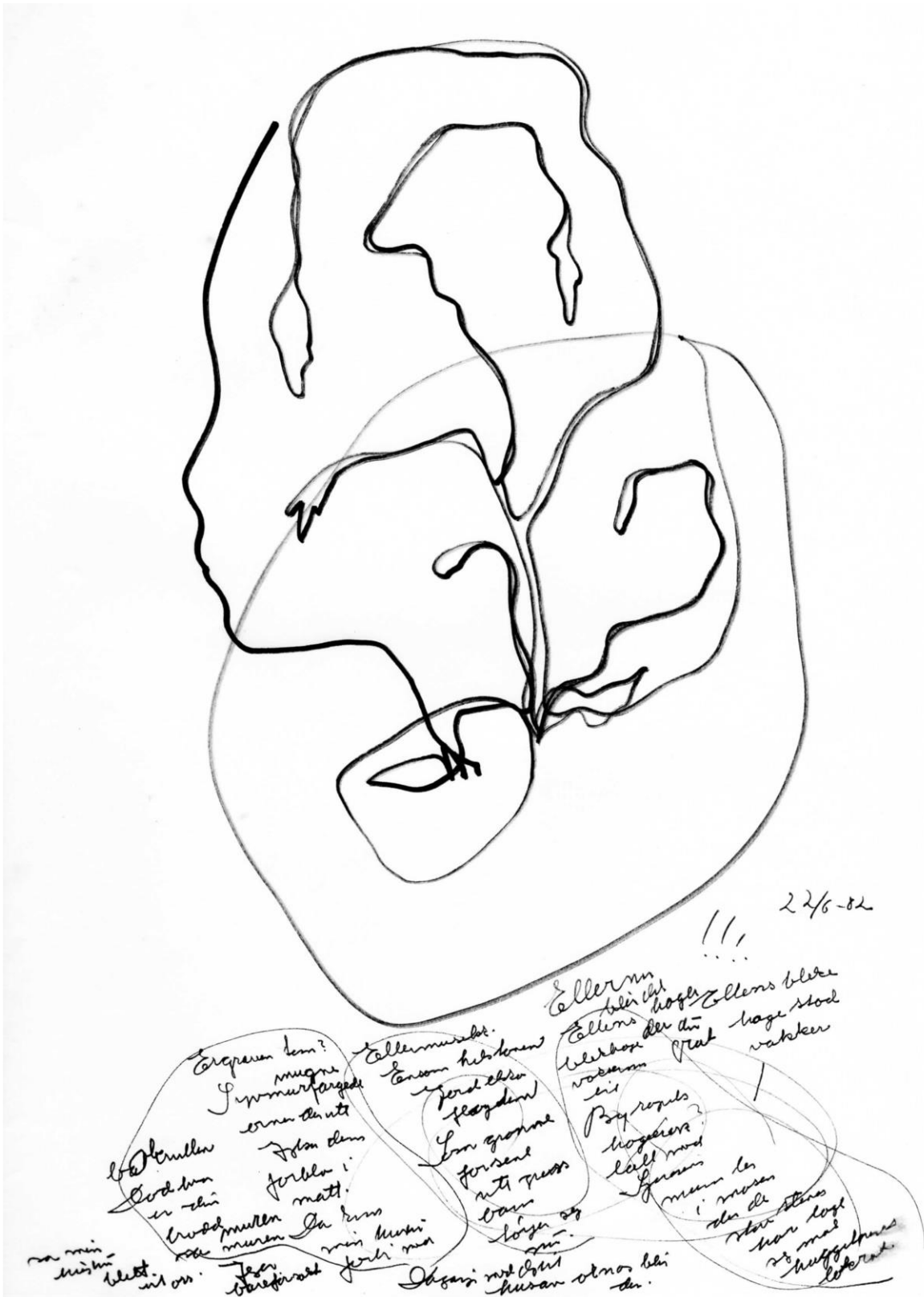
[Bilde 42 – Manuskript «Er graven tom? – Hos jordvarm orm», datert 24.4.82
gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



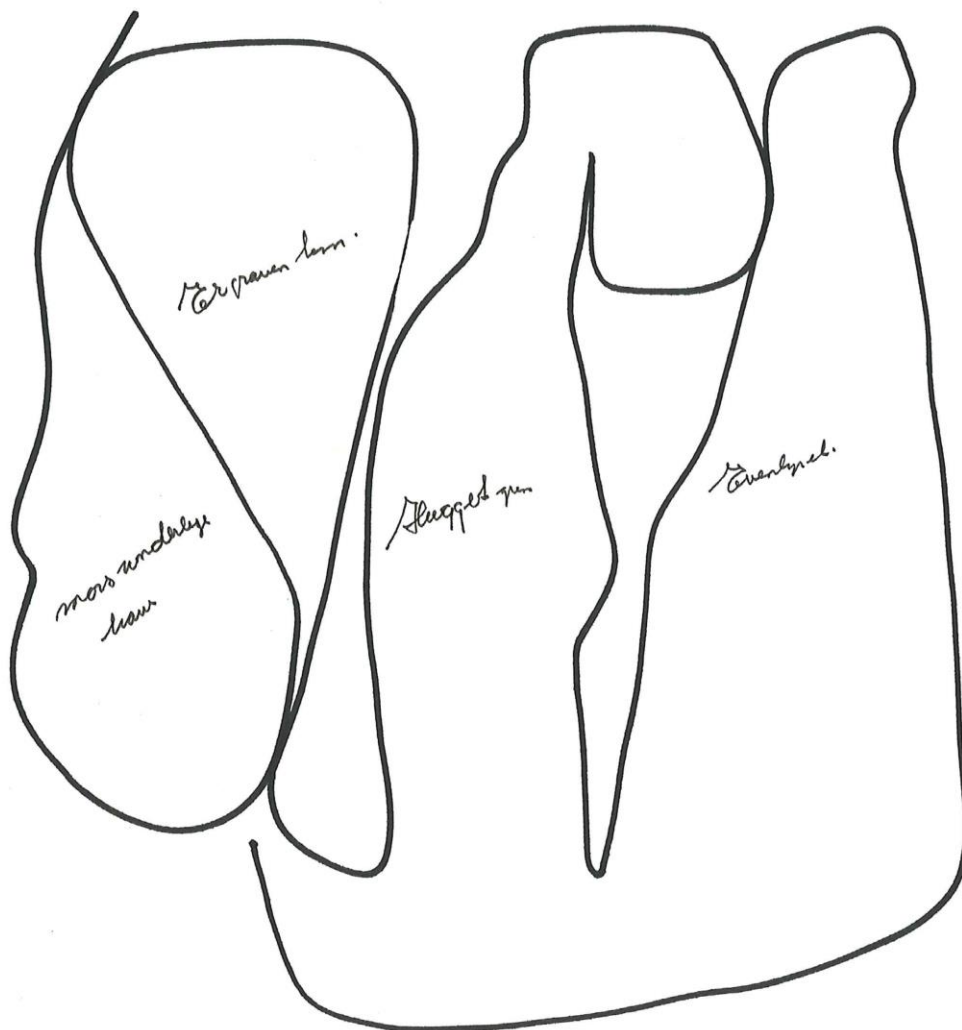
Er graven tom
Da moles vi
med ullsai barnet.

30/3.81.

[Bilde 43 – Manuskript «Er graven tom – Ellen», datert 30.3.81, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



[Bilde 44 – Manuskript «Er graven tom? – Eller nu», datert 22.6.82, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



Er graven tom
 Er du min
 huld av lod
 I det nei mer
 angrende.

Ellens rope
 Jodlen har tomme blodige
 Rom tatt i bus
 som av last
 eden toppen an
 haktet om
 yonn rose.

[Bilde 45 – Manuskript «Er graven tom – Ellens rop», udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



J. Eller om graven
var tom.

30/3-81.

[Bilde 46 – Manuskript «Eller om graven var tom», datert 30.3.81, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

JORDFARGENE BLEKES.

14⁺

B, Graven er tom.
Bær omkring de døde,
sakte løs de slitte bånd.
Avkle døden sølvkledet.
La så de trette få ro.

Jo, kholde vann hadde sine små blide bønner.
Høye berget sitt maktskrik.
Men du, med lyse øyne og sval fugl død,
satt uten munn.

F

Arken full av små lysttrær.
Det grå nattdyr står ved hagen,
vil ikke med.
Kaste loss og dra, nu.
Dø, kanyhende, men & reise-.

T

Banke på.
Ja, kjøre små nattkalver i mørke alleer.
Jeg stanser de stolte rosa nattdyr her ved brødrenes
hus.)

Vil du med, nattbror?
Kom, dansen er begyndt.
Alvene tungt lastet med svaleegg,
vaktene drept,
søvnbarn åndet ut,
mor Grå forført,
snefangen tapt,
men lys kold nattsøster ventende.

[Bilde 47 – Transkripsjon av «Jordfargene blekes» – «Graven er tom», udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

BREVENE

Etter Else

HOS-JOHNY.

Brevene våre.
Hudens små ord med hagens bitre urter
og honninglysten
og blodfargene ved hvert stille avsnitt.

alt
Deler av synene våre, lekene våre,
hardheten vi satt ved
og slaktet fra fortiden
rosa, rødt, mykt, lyst.

Heftig ormetunge.
Avkreftet mor ber til Herren.

Det lukker seg.
Hardhet og vått mørke her.
Jeg skal ikke komme med mors bønner
eller føre engler bort,
de er jo hos oss med hørende solhoder
og henger over oss mønsterkonen.
Ansiktet hennes lyser.
det er Mor Katt og Orm.

Men hagen hennes dufter selje og møll.
Sølvet hennes kaster sine avklippede esker
og har sine liv.

Jeg bor ved henne.
Jeg selger alt hun gav meg,
men jeg bor fast ~~der~~ de rom hun bar frem.

Døgnhagen lener seg trett mot meg.
Det er urhagen, sa det et sted.

Det er urhagen og vekstene der.

29.10.91. Johnny. (Anne)

[Bilde 48 – Transkripsjon av «Hos Johnny – Brevene våre», datert 29.10.91, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

BREV FRA SØVNMARKEN.

HOS DANIEL..

Enten leve.
Eller slukke lampen.
Dø.

Asken hatt på sengens hvite laken.
Sovetid.

Arme du, slektens ventede.
Helt som før og ikke søster Alene med hvite armer.

Jeg bærer søstre.
Høye blanke
sølv i ørene
blodrøde lepper.
Hestene utenfor.

Brekke ned syv grå gjerder
forme sine hus
og be barnet glemme.

Ha sitt redde barn.
Be det glemme.

21.2.96. Daniel.

[Bilde 50 – Transkripsjon av «Brev fra søvnmarken», datert 21.2.96, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

BREV FRA SØVNMARKEN.

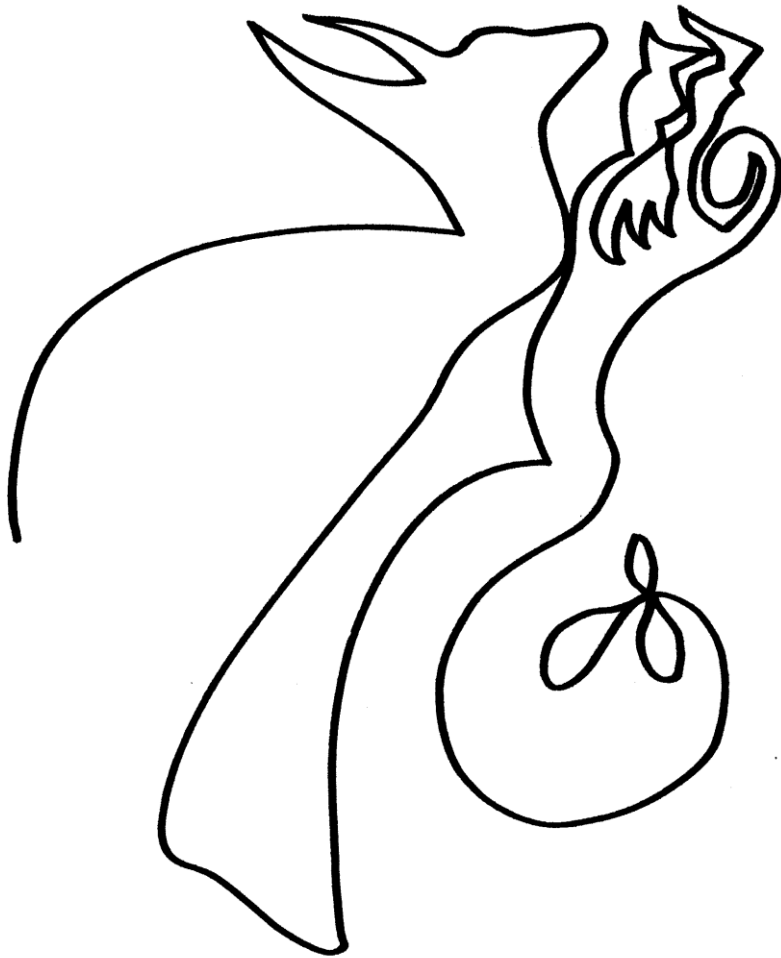
Jeg ser.
Dagene var foran mørket mitt.
Slekten og lyse rom-.

Ånder, vakre broer
salvekrukke med søstre.

Veldig er mørket, kraft og ord, men ^{hvor} ~~hva~~ skal jeg møte,
Herren ?
Bak røttene ?
Bortenfor sårlyngen ?
sett mine vakre kalver fri!

[Bilde 51 – Transkripsjon av «Brev fra søvnmarken», udatert, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

les doren



Brevet
 lyden av
 ord
 i snelren
 loft på ild
 velen stoyer
 valmen boyer
 sommen hode
 volder ingen
 vaden ut
 i seg selv
 Offerand er.

Ferfoder for med
 harog stena
 om myg
 glee i min i
 firdalen
 vaker du, ber?

Brude

2 7/2-89. !!!

[Bilde 52 – Manuskript «Brevet», datert 27.7.89, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

BREVENe. DE GLEMTE DU.

Dele det blodrøde
slakte de syke dyr.

Ekte hage til salgs.
Det var ikke din.

Døpe de udøpte
se til ormene
se de klare øyne hesten bærer.

Haste, ha førende seiler.Sette bo.
Leke sine barn frem fra skjødets dyp.

Endre sine vaner.
Kalde rom
varme osende askehauger
jegets mette ring.
Hatet.
De små buede skrin.

8.8.91. Italia.

[Bilde 53 – Transkripsjon av «Brevene. De glemte du», datert 8.8.91, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Endette et stød for quædi?
 Jamen ma dette fortæll
 se jo et stød gær.

Tysse den dag en hilser
 megel foridlig om at
 du mi væ en blodfælden
 rister her en blodspøster
 ja pører inn dit dæt
 brodderom landsteg
 som flapp.

Eller av de mi ætjægel
 mi st oppreist Vann mi
 for om. De heseeg til
 & fri fra sine brø
 men ta om sang for
 sine hellige ber
 som for det her en sang.

Den en sang?
 Ja Ja. Thieske sine
 me lreom & ha steg
 & fænde

En lille egenlyf
 lites mæde til
 eller kan dit som?
 Højrømt
 dette
 gå det omkring
 i se.

Brevne de glente
 du.

Lelle æll blodide
 skatete de nye
 den
 (E hake hage til
 sægs.
 Lel var ilde)

den
 Løpe de usigt
 se til rosmen
 se de klare øjne
 heden væn

Flæst, ha færende
 seiler
 sæll bo
 leke sine væn
 frem fra stjødels
 dyp.

Endre sine væn
 Kalde rom
 væn færende
 askehænger
 fægel mæll ring
 fætel
 se sine brøde stin

Lela sintro
 Oskjonn

han & ha sketker
 lerne i vind

Laklage mors
 skenboge

& hite ellors myte væn
 Gane flet
 datter & klake i blodende
 ha.

Fjærten dig min lere
 da du sætt
 i vadedels imæll
 som uten væn.

Fleomne de
 ma tuffets
 stungfæll
 min hude avkom
 ser dine lere
 væn
 eller av de
 sære av væn
 mors hænd
 men væn

8/8-91

De se ma kan
 ma klau lere
 smi & brønde
 kraft. Lakpige
 min sætt for en hese

de
 øster
 fægel
 in
 i
 ang.
 se
 s
 ne?
 Gør

Brevne de glente
 du.

Lelle æll blodide
 skatete de nye
 den
 (E hake hage til
 sægs.
 Lel var ilde)

den
 Løpe de usigt
 se til rosmen
 se de klare øjne
 heden væn

Flæst, ha færende
 seiler
 sæll bo
 leke sine væn
 frem fra stjødels
 dyp.

Endre sine væn
 Kalde rom
 væn færende
 askehænger
 fægel mæll ring
 fætel
 se sine brøde stin

Lela sintro
 Oskjonn

han & ha sketker
 lerne i vind

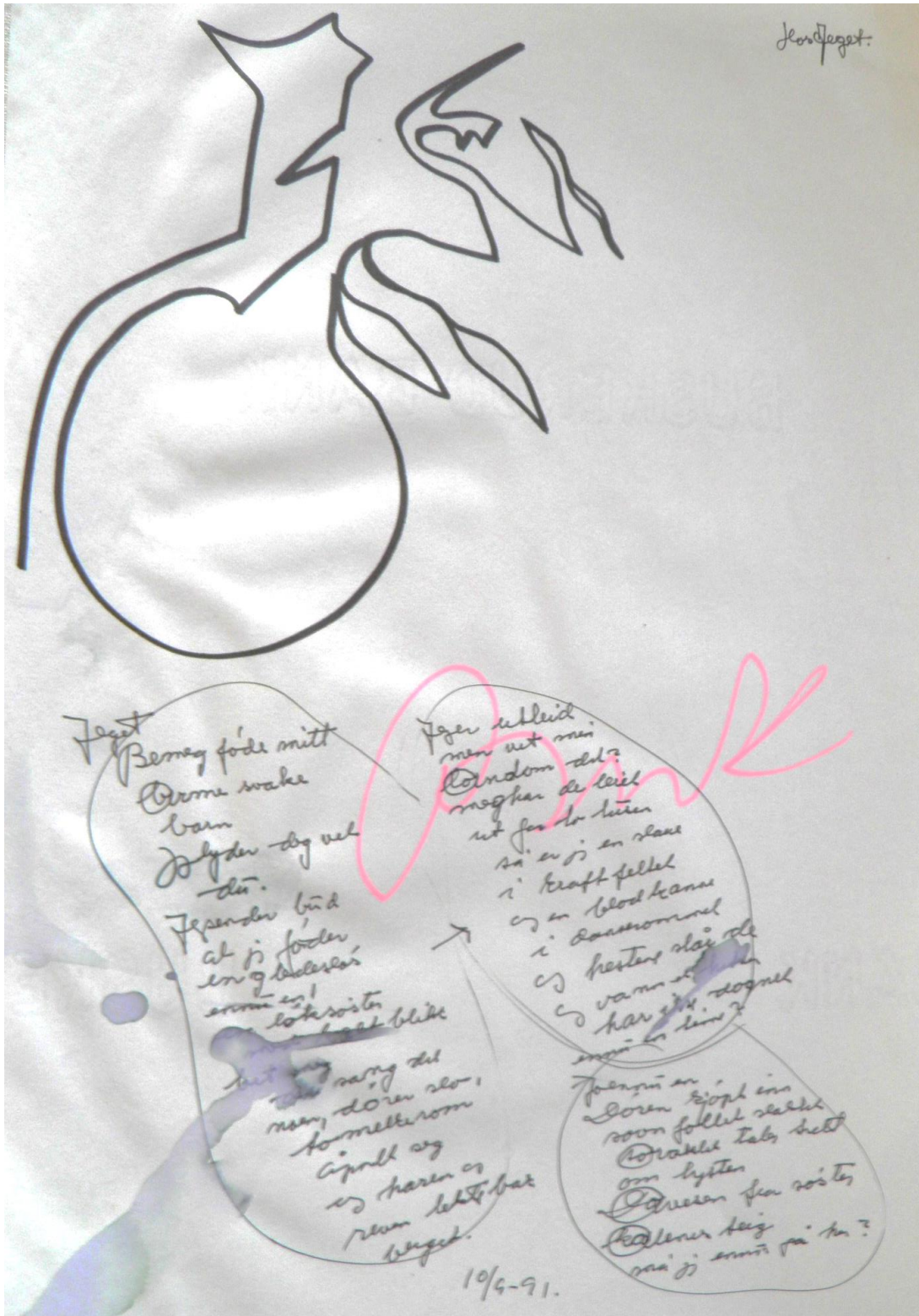
Laklage mors
 skenboge

& hite ellors myte væn
 Gane flet
 datter & klake i blodende
 ha.

Fjærten dig min lere
 da du sætt
 i vadedels imæll
 som uten væn.

Fleomne de
 ma tuffets
 stungfæll
 min hude avkom
 ser dine lere
 væn
 eller av de
 sære av væn
 mors hænd
 men væn

[Bilde 54 – Manuskript «Brevne. De glente du» (midterst + detalj), datert 8.8.91, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



[Bilde 55 – Manuskript «Jeget», datert 10.9.91, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

~~SÅ ER JEG FAST.~~

Så er jeg fast og har mett og klar flamme.
Hel og synsk mor, vakker og blank fuglekvinne.

Sorgene lagt i stille skuff.

Del med meg, ordløse.
Mellom trær og mellom broer går mine kalver.

Seende går min Annen, vek, mørk, sølvkannen skjult.

Bo her, venn.
Av deg kan jeg se solens vesle farkost duve,
se myrlandskap leve med stille mødre gravd ned.

Av deg, min askehage, kom jeg ut.
Av det minste kalde kryp er jeg også,
åndet ut, av deg, min elv har søstre fødtes
myke, lette, gale, mine-.

~~10.4.94. Olav SS.~~

JANAR ÅPNET MEG.

Hyggelig, sa han, grep min blå gale syngedame og lenket henne.
Da slo vår far sine porter opp og sang!

Det gamle lydrom våknet til liv,
døgnfarget, lite elvebarn krøp opp fra lystens tunge vann og lo!

Jeg danser igjen.
Noen har gitt meg svaelse og musikk.

~~14.2.94. Hldri.~~

[Bilde 56 – Transkripsjon av «Så er jeg fast» (øverst), datert 10.4.94, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

HOS BARNET.

Jeg bærer på dansen, jeg bærer på lysene!
Jeg bærer skall og ser syngende alver.

Da velger jeg søster Blod og Rose,
for jeg er av sterk mørk hage
og har lynhester og brune berg nær-.

Del meg opp!
Det ber jeg om!
Jeg er mange, og de skor sine hester og har syner!

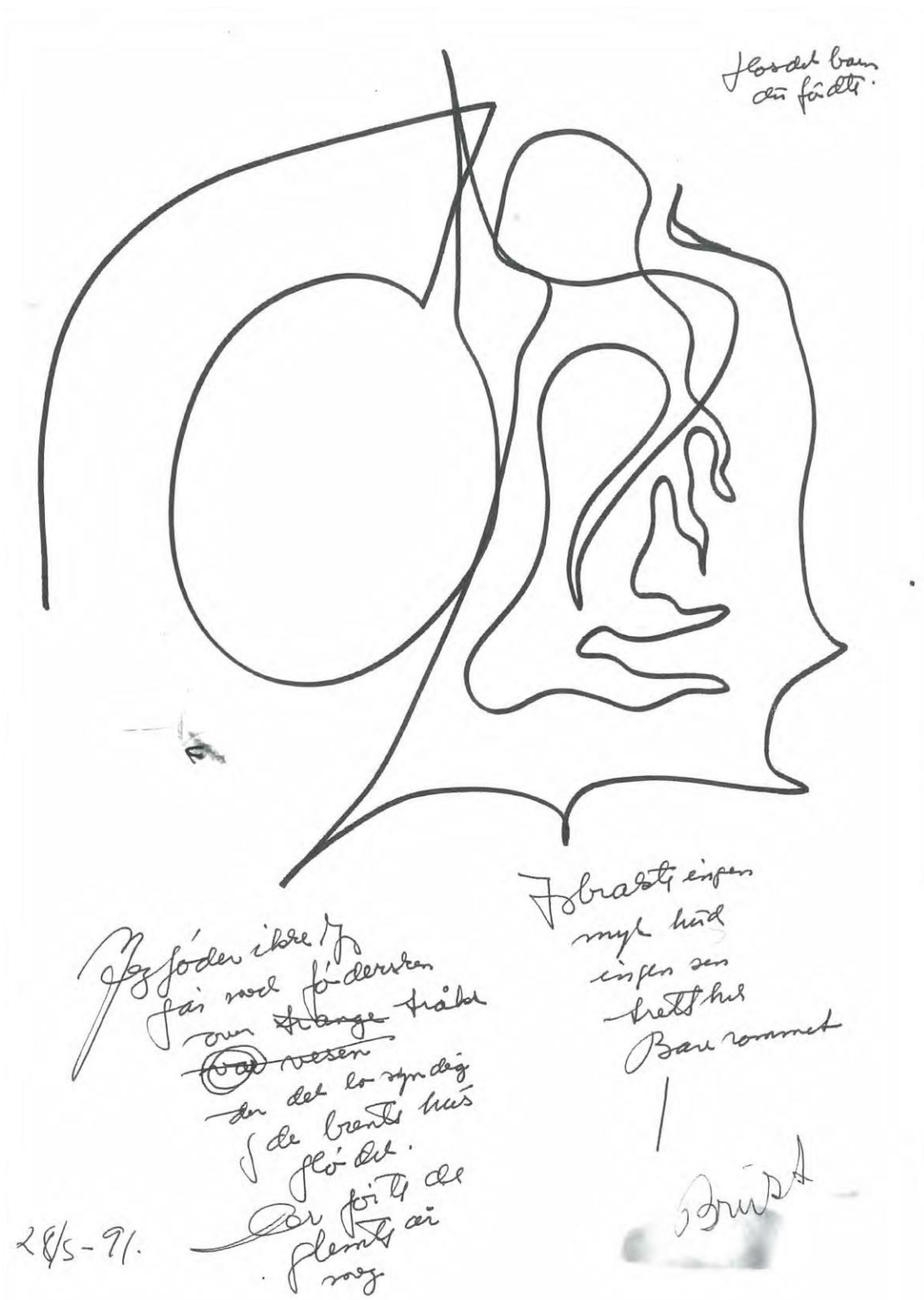
Jeg ber det skadde barn i meg lyse
ber det barn som gav sine lette blodveier lene seg mot meg.

Da kjenne sovebarnet,
ha søstre.

Melkebarnet mitt snart glemt.

Ellen H 28/2 92.

[Bilde 57 – Transkripsjon av «Hos barnet», datert 28.2.92, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]



[Bilde 58 – Manuskript «Jeg føder ikke», datert 28.5.91, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

Hos Hanna A.



Janar
har vært hos oss
Blendet av
hans navn lys
Jed si
ein du vann
lot sladder
krebben
se mine hūdrom.
Eil einen skam
Ja som lett
som ferbi
Gjelleig ren
ikur for mine
vede som rom.
Skadde lyttende
som rok
som lages
har vært
legemes ved
Armen
elkeet

litt natt barn
med Cornise
av helakude
og mynd.
Engelen gai
Arvides
Jette om sett
roskell
veier, der
veier, der
Gai
Ja sender
vair for
sokrom
Lebakkefugle
einigen eller
for ni vair
skakder

Ja kom
hullo

Armen oss
lett
og setter
om livbare
ut vannet

9/11-93

[Bilde 59 – Manuskript til «Janar har vært hos oss», datert 9.11.93, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]

JANAR HAR VÆRT HOS OSS.

Blendet av hans narrelys gled jeg under vann,
lot sladderkrabben se mine hudrom.

Eiet ingen skam.

Da kom lett orm forbi.
Hellig, ren.
~~Ikke for mine røde rom.~~

~~Skadde, lyttende, små rom som leges, har vært
legemes vesle Annen,
elsket lite nattbarn med ansikt av klatretre og synd.~~

Engelen går avsides,
Setter opp sitt rosetelt.
Veier, ler, veier, ler.

~~Går.~~

~~Da sender vår far solrom
Dekker fugleungen.
Eller lar på våre slekter,
bærer oss litt
og setter oss tilbake til vannet.~~

~~Hanne A. 9.4.94~~

[Bilde 60 – Transkripsjon av «Janar har vært hos oss», datert 9.4.94, gjengitt med tillatelse fra Einans arvinger]