

Naturens sår, diktets sprekker

Naturbeherskelse i Tone Hødnebøs forfatterskap

Benjamin Yazdan



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Universitetet i Oslo

2023

Naturens sår, diktets sprekker
Naturbeherskelse i Tone Hødnebøs forfatterskap

© Benjamin Yazdan

Universitetet i Oslo

2023

Innholdsfortegnelse

Innledning	6
Kap. 1. En natur som ennå ikke finnes	33
1.1 Natur som historie og historie som natur.....	38
1.2. Fremskritt, katastrofe, ihukommelse	43
1.3. Opplysningens myter og mytens opplysning.....	52
1.4. Estetisk teori som en teori om estetikken	60
1.5. Subjekt, objekt og subjektet som objekt.....	77
1.6. En natur som ennå ikke finnes – det naturskjønne	83
1.7. Mimesis: utopi, myte og mulighet.....	93
Kap. II. Kritisk teori som teori om poesi	99
2.1 Lyrikkbegrep til besvær?	101
2.2 Innganger og lesemåter.....	107
2.3. Poesi som tenkemåte og tankeform.....	110
Kap. III. «Det røde kjøttet skal synge»: <i>Larm</i> (1989)	114
3.1. Resepsjon og naturdeficit.....	118
3.2. Dyret lyster sitt navn	122
3.3. Skrap, avfall og restmaterie	125
3.4. Ørets forrang.....	133
3.5. Du skal ikke	144
3.6. Oksenes lys	150
3.7. Lommelykt og generalia.....	154
3.8. Inngjerding og blodsmak.....	161
3.9. Inne, ute, inne igjen.....	164
3.10. Kjøtt og innlevelse.....	167
3.11. Eksklusjon, inklusjon, grense	171
3.12. Overgivelsens frigjørende kritikk.....	174
Kap. IV. «Inde mellem celler, inde mellem kloder...»: <i>Mørkt kvadrat</i> (1994)	182
4.1. Kvadrata pisma, omskiftelig natur.....	183
4.2. Inde mellem celler, inde mellem kloder	191
4.3. Teppesfall: <i>Ecce homo</i>	200
4.4. Himmellindustrien	203
4.5. Flat jord, industriell himmel	209
4.6. Metafor og stillstand.....	211
4.7. Det sublimes forsvinning og pengenes fordobling.....	220
4.8. Halvmenneske, kvinne, tradisjon.....	223

4.9. Ofelia og Åse – himmelen er et vindu i himmelen.....	228
4.10. Natalitet og skrekk.....	237
Kapittel V. Kimærene: <i>Pendel</i> (1997).....	240
5.1. Pendel, pendel	241
5.2. Tanken mellom frihet og lukning	247
5.3. Gress, gud, hvermann og kimære	250
5.4. Foranderlig gress	252
5.5. Kimære, myte og vitenskap	254
5.6. Kimærisk poetikk og diktets idé om verden.....	258
5.7. Hvorved andres ideer og spekulasjoner	262
5.8. Mekanikk, prognose og apparat.....	265
5.9. Ubevisst historie og fortrylling.....	271
5.10. Avsindig grønnere	276
5.11. Å bli barn.....	278
5.12. Øyestikker og metamorfose.....	284
5.13. Oss mennesker og dyr imellom	287
5.14. En rest av det naturskjønne?.....	291
5.15. Pendelens bløte orden.....	294
Kap. VI. Verden som glasskule: <i>Stormstigen</i> (2002)	297
6.1. Stiger og guder.....	299
6.2. Skrittene fra de levende til de døde	302
6.3. Historiens mimetiske besvergelses	304
6.4. Ordene og kroppen.....	308
6.5. Poeten som Jakob	311
6.6. Jordkule og miniatyrverden	318
6.7. Stillstand, forandring og aura.....	322
6.8. Til stede?.....	327
6.9. Tilfeldighet, ikke skjebne	331
Kap. VII. «... å gjengi andres ord»: <i>Nedtegnelser</i> (2008).....	335
7.1. Struktur, systematikk	337
7.2. Hånden vil.....	339
7.3. Skrift i motsetning	347
7.4. Avbildning og utslettelse	351
7.5. Eksperiment og irrasjonalitet.....	354
7.6. Naturens sår, diktets sprekker.....	356
7.7. Tilfeldighetspill	360
7.8. Aleatorisk håp.....	363
7.9. Og dette er skrevet som et dikt	367

7.10. Når jeg mener jeg.....	371
7.11. Til overs.....	375
Kap. VIII. Å snu verden inn mot verden: <i>Nytte og utførte gjerninger</i> (2016)	383
8.1. Inversjoner.....	384
8.2. Versjoner.....	388
8.3. Analyse og glemsel.....	390
8.4. Klimaet og verbet.....	397
8.5. Kjærlighetens subjekt og objekt	402
8.6. Romantikk og materialisme.....	405
8.7. Sommerfugler har alltid mutert.....	407
8.8. Larveskrift.....	414
8.9. Å se alle fargene	417
8.10. Så lavt at gulvet berører føttene.....	419
Kapittel IX. Fra forløsningens standpunkt.....	423
Bibliografi	432
Sammendrag.....	442
Abstract.....	443

Innledning

Når den norske poeten Tone Hødnebo (f. 1962) publiserer sitt essay om den tyske filmskaperen Fritz Langs klassiker *Metropolis* (1932) i tidsskriftet *Vagant* i 1992, har hun på dette tidspunktet publisert én diktsamling – *Larm* i 1989 – og arbeider med sin andre, *Mørkt kvadrat*, som utkommer i 1994.¹ Det saklige og resonnerende essayet er iøynefallende rikt på teoretiske refleksjoner og filosofiske samtalepartnere. Hødnebo går i dialog med perspektiver på funksjonalistisk arkitektur, masse mennesket og massesamfunnet, ekspresjonismedebatten mellom Gottfried Benn, Ernst Bloch og György Lukács, Susan Sontags overveielser om fascistisk estetikk og fascistoid skjønnhetslengsel, Siegfried Kracauers teoretisering over den tidlige tyske filmindustriens profetier om hitlerismens komme, og filmviteren Kristin Thompsons begrep om eksess i form av overskridende formelementer. I det hele tatt preges essayet «Metropolis» av inngående kjennskap til og stor fortrolighet med film- og mentalitetshistorie og nøkkelttekster fra kritisk og estetisk teori. Essayets omdreiningspunkt er forholdet mellom filmens overordnede, synlige fortelling og de opprørske, ustadige enkeltelementene som truer med å lage revner i den kompositoriske handlingshelheten.

Hødnebo fremhever «angsten for at materialet skal frigjøre seg fra fortellingen», men anfører også at «fortellingen tvilte på sin måte å fortelle på» – den ekspresjonistiske stumfilmen synliggjør seg selv som kunstnerisk tilblivelse, peker på verkets egen «utilstrekkelighet» og åpner opp for et tolkningsrom hvor fortellingen kan anses som et konfliktfylt og antagonistisk kraftfelt, et oppkomme av uforløst spenning.² «Det er», skriver Hødnebo, «som om en helt annen film forsøker å gjøre seg gjeldende: den ordnede og strukturerte sammenhengen bryter sammen, eller detaljene bryter inn i handlingsforløpet.»³ Lesningen er særlig følsom der den sirkler inn et forhold mellom del og helhet – hvilke kompositoriske antagonismer Fritz Langs film består av, og hva det utsier om en større sosiopolitisk, historisk og estetisk horisont. Hva bidrar til å bygge opp, til å skape helheter? Hvor brytes den ned, og hva vil det si at et system slår sprekker fra innsiden?

Hødnebo knytter an til Roland Barthes' begrep om den tredje eller skjulte mening, en form for a-semiotisk meningsproduksjon som befinner seg «i en tilstand av uttømming» og er «et uttrykk uten innhold» – med haikuen som eksempel «indikerer [den] ikke en annen og

¹ Hødnebo, «Metropolis», 14–17.

² Ibid., 15.

³ Ibid.

dypere mening, den plyndrer hele uttrykket for innhold, utraderer hele meningskonseptet».⁴ Den tredje mening er en *mot-fortelling* som undergraver den rådende fortellingen og får den til å fremtre motsetningsfylt. Underliggende i hele essayet er et blikk for formen som allegori: «Hvis et kunstverk representerer en ‘fortetning’ av virkeligheten, vil denne fortetningen bl.a. bestå i hvordan de ulike elementene, detaljene, innordner seg den overgripende strukturen.»⁵ Når glipene truer med å desavuere den fortellermessige totaliteten får vi en struktur som «glipper innenfra», med åpnere relasjoner mellom verkets bestanddeler.⁶ Det er verdt å merke seg at Hødnebø skriver om fortetning og ikke representasjon, noe som tyder på at hun tar det for gitt at kunstverket ikke er en etterligning av elementer i eller aspekter ved virkeligheten, men en forminsking, sammentrekning og billedgjøring av det reelle – en allegorisk bearbeiding av en rådende totalitet. Hun anfører, med referanse til Det tredje rikets omfattende propaganda- og sensurapparat, at på samme måte som «en totalitær tanke- og styreform må fortie og undertrykke alle avvikende uttrykk», «er den totalitære fortellingen (‘den gode historien’, ‘the well-made play’, Hollywoodfilmen o.l.) avhengig av at materialet, stoffet, motivet lar seg innordne i en overgripende struktur. Fortellingen må kunne gjenfortelles, kunstverket må kunne oversettes til én fiksert mening.»⁷

I *Metropolis* er det enkeltbilder og kontrasterende tagninger med teknikk, apparaturer, mekaniserte arbeidere, arkitektoniske detaljer og småfly som lager revner i den totalitære fortellingens beslag på mangetydighet og ambiguitet. Hødnebø skriver om narrativ film, men er i berøring med flere større kunstfilosofiske og kreative grunnlagsproblemer med gyldighet på tvers av kunststartene: Hvordan skal fortrengt materie, det som faller utenfor en dominerende struktur, innordnes i et kompositorisk hele uten at den bringes til taushet? Hvordan skal man gå verket i møte med oppmerksomhet for antatte uvesentligheter, små gliper og sprekker i helhetsbildet som vitner om sosiale, historiske og politiske antagonismer? Med et slikt premiss er ikke veien lang fra å tale om en «ubetydelig detalj» til *ulydige* detaljer – segmenter i et kunstverk som nettopp står for «avvikende uttrykk», fortellinger som ikke lar seg gjenfortelle og meninger som er uoversettbare om de skal fikseres til én mening.

Tone Hødnebøs forfatterskap, som denne avhandlingen skal handle om, er et poetisk forfatterskap hvor den ulydige detaljens plass i helheten – *den fortrengte naturens stilling i totaliteten* – får en særlig omsorg. Her skal det bemerkes at det naturligvis vil oppstå

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., 17.

⁶ Ibid., 15.

⁷ Ibid., 14.

hermeneutiske utfordringer hvis man slutter fra det den aktuelle forfatteren har skrevet om andre kunstnere og til hennes eller hans eget verk. At det vil være tilfeller av identifikasjon, sammenfall og overlappende motiver er nærmest opplagt – Hødnebø skriver ikke om seg selv med Fritz Langs ekspresjonistiske klassiker som maske. Men i tillegg til at hun fremsetter en poetikk for en tolkning av kunsten inspirert av kritisk teori og av Barthes, sammenfaller sentrale punkter i essayet med og foregriper hovedlinjer i Hødnebøs eget forfatterskap på en oppsiktsvekkende, åpne måte.

Forholdet mellom den som skriver og studieobjektet ligner lite på det som fremkommer i etterordene til hennes egne gjendiktninger av Emily Dickinson (*Skitne lille hjerte*, 1995/2015) og Anne Carson (*Glass, ironi og Gud* fra 2014 og *Rød selvbiografi* fra 2022), hvor parallellene og kildene til dikterisk inspirasjon er mer opplagte. Her går det nemlig ikke på likheter i poetisk fremstillingsmåte – som i Hødnebøs vri på Dickinsons metaforikk hvor ulike diskurssfærer kolliderer mot hverandre og skaper nye, ustadige betydningslag, eller linjene til Carsons historiebevisste og uærbødige måte å aktualisere mytestoff på – men modaliteter, tankesett og en særlig følsomhet for hvordan kunstnerisk form er en bærer av ideologi, politikk, historie; kort sagt en bærer av *tenkning*. Et slikt utgangspunkt kan gjenfinnes i hennes egne ofte tungt kunstfilosofiske dikt, som både er poetologiske selvrefleksjoner og formutsprungne utsigelser om kunstens betingelser og mulighetsrom. Interessen for andre mediale uttrykk og uventet interaksjon mellom ulike epistemiske sfærer er også en påfallende konstant i forfatterskapet. Essayet tilkjenner også et kunstsyn hvor form forstås som innhold og innhold som bundet og mediert av formen, og en ideologikritisk tilnærming hvor enkeltelementer og uanselige segmenter i verkets organisasjon motsetter seg rådende fornuft. Hødnebø utviser en tradisjonsbevisst, men ikke ærbødig og svermerisk innstilling til verket det gjelder, og ikke minst en skepsis til begrepsmekanikk – til å fikse kunsten og verden i håndgripelige kategorier. Dette er betegnelser som også beskriver hennes egen poesi.

Introduksjon

Denne avhandlingen er en motivstudie av naturbeherskelse i Tone Hødnebøs seks diktsamlinger (1989–2016). Foruten enkelte, for det meste overflatiske bemerkninger (og noen mindre, hederlige unntak) har naturperspektivet vært fraværende i mottagelsen og diskusjonen av Tone Hødnebøs poesi. Det er besynderlig, men kanskje ikke sjokkerende. Forskningen på Hødnebø har hittil vært svært liten i omfang, og måten hun fremstiller naturen på, ligner ikke på det man

tradisjonelt forbinder med naturlyrikk eller økopoesi.⁸ Det er et betydelig antall naturelementer i spill i de lyriske bildene, men de opptrer i vanskeliggjorte og ambivalente utsigelser. Naturen i forfatterskapet er en temmet, mediert, belastet og språkliggjort natur, og diktene retter oppmerksomhet mot hvordan verden skrives frem, beherskes og representeres i poesien – de inviterer til å gå selve forholdet mellom kunst og natur etter i sømmene. Da jeg oppdaget at epigrafen i Hødnebøs første *Larm* fra 1989 var et sitat fra Theodor W. Adorno og Max Horkheimers *Opplysningens dialektikk* (1947) – nærmere bestemt en nøkkelpassasje om dyrisk selvbevissthet og animalsk lidelse – ga det intuitivt mening. For var ikke et stort antall av diktene hennes forbundet med tankegods fra den kritiske teoriens tradisjon?

Flere forbindelseslinjer begynte raskt å avtegne seg, og ikke bare de som tok form av mer eller mindre eksplisitte referanser til og likheter med Frankfurterskolen i dikt og i intervjuer. Det er snakk om det komplekse naturbegrepet i den kritiske teoriens tradisjon og avgjørende momenter i Adornos estetiske teori – i særlig grad hans syn på kunstverkets forbindelse til undertrykt indre og ytre natur, og hans komplekse begrep om *naturskjønnhet*. Kunsten, i dette tilfellet poesien, imiterer ikke simpelthen vakker eller beskadiget natur. I selve formen vitner den snarere om den akkumulerte historiske lidelsen som er påført naturen, samtidig som håpefulle, kritiske momenter skjærer seg gjennom verkenes helhetlige konstruksjoner og danner kimer til en annerledes verden – et annet forhold mellom menneske og natur, subjekt og objekt. Det gir en annen inngang til å studere forholdet mellom Hødnebøs poesi og kritisk teori som ikke bare beror på overlapp i tematikker og bestemte teoretiske ideer, og som derigjennom åpner opp for en større undersøkelse av hva poesi, med dette lyriske forfatterskapet som utgangspunkt, kan utsi om beherskelse av natur. Det danner et åpnende og berikende utgangspunkt for denne monografien – for å kunne utforske naturbeherskelsens og naturundertrykkelsens posisjon i poesien i bred forstand, ikke minst med et årvåkent blikk for samspillet og antagonismene mellom indre og ytre natur.

Slik Elisabeth Friis og Torsten Bøgh Thomsen forfekter i en syntetiserende artikkel om «økolitterære former» fra 2020, preges samtalen om forholdet mellom undertrykt natur og litteratur fortsatt av en tenkt dikotomi mellom form og innhold. De viser bl.a. til Espen

⁸ Det hører sjeldenhetene til at det dedikeres en hel doktorgradsavhandling til en nålevende norskspråklig forfatter, langt mindre en samtidsdikter som i høyeste grad fortsatt virker som poet, arbeider aktivt med gjendiktninger og deltar i det litterære kretsløpet – på opplesninger, panelsamtaler og i antologier. Men selv om Hødnebø på alle måter er en *etablert* forfatter med i skrivende stund trettifire års fartstid i den kunstneriske offentligheten, en selvskreven plass i nyere norsk litteraturhistorie, langvarige engasjement som underviser på skrivekunstskoler og en ikke ubetydelig påvirkning på flere senere lyriske forfatterskap, kan hun ikke sies å være en veldig omdiskutert eller spesielt berømt poet. Denne avhandlingen har ikke som siktemål å bidra til kanonisering i sanntid, men at det vil ligge et element av kvalitetsvurdering implisitt i valget av forfatter er det vanskelig å komme utenom.

Stuelands avvisning av formorientert, formalistisk og dekonstruktiv økokritikk, og hans kritikk av (Timothy Mortons Adorno-inspirerte) fokus på «kløften mellom referent og språk tegn, ikke-identiteten», som «ikke sto på menyen» under en biologs ekskursjon ut i naturen for å vise den til leserne.⁹ I forlengelsen av Roman Jakobsons klassiske begreper om litteraritet, om tegnets ikke-identitet med referenten, anfører Friis og Thomsen at

det ikke er uten problemer at lade en bekymring for referenten fjerne fokus fra det sprogtegn, hvorigennem bekymringen udtrykkes. At afvise den kritiske opmærksomhed på relationen mellem tegn og referent som gammeldags og blasert i forhold til miljøproblemerne akuthed kan medføre, at perceptionen af virkeligheden tages for givet, automatiseres, og dermed forbigår den vores opmærksomhed, visner væk. Det er ikke et spørgsmål om, at referenten skal forlades. Det er et spørgsmål om, hvad de poetiske greb, der tilhører værkets form, kan tilføje til vores opfattelse af eller relation til referenten.¹⁰

Innstillingen er fortsatt reduktiv og dels instrumentell, all den tid det er snakk om «det sprogtegn, hvorigennem *bekymringen* uttrykkes» (min kurs.), men påminnelsen om å ikke forkaste underliggjørings- og språkkritikk-perspektiver ser jeg på som betimelig. I mitt anliggende er det umulig å ikke ta relasjonen mellom verkets form og hva formen utsier om naturen på alvor – det er en poesi som *handler* om selve forholdet mellom tegn og referent, eller mellom poesien og verdenen den betegner. Det er nettopp i grenseflatene som oppstår i denne relasjonen, i de poetiske forskyvningene, at Hødnebøs poesi italesetter det språkfilosofiske problemkomplekset jeg sentrer mye av avhandlingens undersøkelse rundt: Hvordan fastholdes og beherskes verden i det poetiske språket, og hvordan kan poesien fortsatt yte motstand til beherskelsen? Og vice versa: Hvordan kan en mindre tvungen og instrumentell omgang med indre og ytre natur likevel vitne om naturbeherskelsen? Som de selv anfører, står Friis og Bøgh Thomsens anti-dualistiske tilnærming «i forlængelse af internationale tænkeres arbejde med at overskride binær tænkning inden for økologisk tænkning», og de nevner bl.a. nymaterialistisk *assemblage*-teori og Bruno Latours negasjon av natur-kultur-binariteter.¹¹ Økologiske tilnærminger som hviler på flat ontologi (og de åpenbare affirmative fallgruvne ved slike innfallsvinkler) har jeg ikke anledning til å imøtegå her, men det skal bemerkes at Hødnebøs poesi tar utgangspunkt i at hierarkiet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige er en reell/empirisk størrelse, og at dette hierarkiet – subsumpsjon, redundans, vertikalitet – er gitt til poeten i form av overlevert språk. Men nettopp derfor er herredømmet over naturen også en

⁹ Stueland sit. Friis & Thomsen, «Glo ikke så romantisk! Økolitterære former», 83.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

historisk og derfor også potensielt foranderlig størrelse – og det er nettopp poesien som kan sette potensialiteten i bevegelse.

Enkelte skribenter – dvs. to – har også merket seg berøringspunkter mellom Hødnebøs lyriske forfatterskap og grunnideer i den tidlige kritiske teoriens tradisjon. Marit Borkenhagen fastslår i et *Vagant*-essay fra 1998 at dialektikken mellom myte og opplysning «gjenfinnes som en flerstemthet i Hødnebøs tekster» – her er det for Borkenhagen en dualistisk inndeling i hver av de på dette tidspunktet tre diktsamlingene hvor én stemme «søker å frigjøre og slippe virkeligheten løs fra fastlagte forestillinger gjennom aktiv og fornyende språkbruk», og en motstemme som bejaer vitenskapelig rasjonalitet og forsøket «på å holde virkeligheten fast i begripelige modeller».¹² Jeg kommer nærmere inn på Borkenhagens overveielser, men kan foreløpig legge til at samtidig som observasjonene er åpnende – og i større grad enn samtlige andre bidrag til resepsjonen bidrar til å forankre Hødnebøs poetiske prosjekt i en kritisk lyrisk tradisjon – er de også ganske minimale og tidvis forenklede. Sindre Ekrheim står for den andre kritisk-teoretiske situeringen av Hødnebø, i foredraget «Visjon og revisjon i Tone Hødnebøs lyrikk» (2019), holdt i forbindelse med tildelingen av lyrikkprisen Diktartavla på Utne 8. juni 2019.¹³ Ekrheim sentrerer sin kritisk-teoretiske pendant rundt Walter Benjamins *Engel der Geschichte*-tankebilde i de historiefilosofiske tesene (1940), som han først ikke helt overbevisende kobler til et lyrisk bilde fra hennes tredje diktsamling *Pendel* (1997),¹⁴ for så å utvikle en noe mer vidtfavnende parallell:

Å snu verda inn mot verda, er å setje poesiens romlege biletet [sic] opp mot den homogene tida som berre går, å setje draumen opp mot den vakne tilstanden, tvinga fram spenningar, som tillèt at noko løynd og gløymd kjem til syne. Det er gjennom kombinasjonen av å sjå – synet, visjonen –, og gjensynet, revisjonen av historia, av det sette og det sagde, at det, som har gått oss hus forbi, rykker fram. Hødnebøs poesi syner at me er styrt av tankar tenkt for lenge sidan, men nokre tankar har systematisk blitt skuva unna og bort fra historias overflate, blitt løynd og gløymt. Ein må difor, slik historias engel og Tone Hødnebøs poesi gjer, snu verda mot verda, venda ryggen til, for å late stormen frå Paradis på ny blesa ein vidare, mot framtida.¹⁵

At historiens engel i Benjamins kjente *Denkbild* på ingen måte snur ryggen til for å bli blåst videre mot fremtiden av stormen fra Paradis – og at poenget snarere er det motsatte, å motvirke den tomme, homogene og fremskrittbejaende tidens rettlinjede gang mot falske, illusoriske

¹² Borkenhagen, «Svakt en stemme som motsier en annen», 37.

¹³ Ekrheim, «Visjon og revisjon i Tone Hødnebøs lyrikk».

¹⁴ Strofen lyder som følger: «Jeg skulle slå tilbake / i et fremmed nervesystem / med bankende hjerte / flakse mot stjernene / og med kåpen eller yttertøyet // skandaløst åpnet mot firmamentet / som jeg forvekslet med et sluk». Hødnebø, *Pendel*, 47.

¹⁵ Ekrheim, «Visjon og revisjon i Tone Hødnebøs lyrikk».

fremskritt – står for sin egen regning. Jeg kommer inn på betydningen av Benjamins allegoriske fiksérbilde i avhandlingens teorikapittel, og hvilke implikasjoner det har for utviklingen av et kritisk-teoretisk begrep om utbytte og rovdrift på den ytre naturen. Ekrheims betoning av Hødnebøs poesi som et redningsprosjekt, en restitusjon av glemte, skjulte og tilsidesatte momenter i den offisielle historieskrivingen, kan jeg derimot slutte meg til. Men slik jeg kommer inn på i de påfølgende kapitlene i avhandlingen, er det snakk om langt mer dyptgripende og omfattende affiniteter og sammenfall enn det som hittil har fremkommet i resepsjonen.

Problemstilling

Avhandlingens sentrale forskningsspørsmål lyder som følger: Hvordan reflekterer Tone Hødnebøs poesi over beherskelsen av natur? På hvilke måter fremstiller diktene forholdet mellom poesien og naturen? Og hvordan kan innsikter fra den kritiske teoriens tradisjon, fortrinnsvis fra Adorno, kaste et annet og mer presist lys over forfatterskapet enn de perspektivene som hittil har fremkommet?

Her vil det ikke handle om å fiksere ett eller flere *naturbegrep* som kommer til uttrykk i Hødnebøs forfatterskap, det være seg f.eks. et panteistisk, et mekanistisk eller et anti-dualistisk syn på naturen. Slik jeg kommer nærmere inn på i analysene, erfarer jeg at mye av poenget med Hødnebøs bruk av lyriske bilder og vendinger som viser til den ytre, eksterne virkeligheten så vel som til menneskets indre natur, er å holde fremstillingen av den indre og den ytre naturen åpen og prosessuell. Nærlesningene vil følgelig ikke gå ut på å fastslå, påvise eller avdekke ett konkret betydningslag med hensyn til naturen, men å fremvise mangfoldighet og variasjonsbredde i tolkningsrommet, noe som speiles i hvordan diktene selv fordrer at fortolkningene ikke fastlåses i tematiske båser. Slik jeg leser Hødnebøs lyriske utforsking av naturbeherskende fornuft handler det – heller enn å fremstille naturbeherskelse på diskursive og fattbare måter – om å iscenesette og poetisere over *forholdet* mellom representasjon og verden – mellom poetisk skrift og ytre så vel som indre natur – i selve komposisjonen, i den lyriske formen.

En viktig hovedlinje lar seg likevel utmeisle, nemlig at naturen slik den skrives frem og reflekteres over i diktene er en *historisert* og *kulturalisert* natur. Selv om en sentral grunnantagelse lar seg lese ut av en rekke av diktene, nemlig at den ytre naturen er undertrykt, påvirket av og lider under menneskeslektens herredømme, er anliggendet i hovedsak naturen *i* poesien og ikke naturen *an sich*. Det vil si at et naturbegrep, i den grad det finnes hos Hødnebø, er en tekstlig, artifielt, metapoetisk og kunstfilosofisk utforsking av forholdet mellom naturen

og representasjonen av den. Tyngden skal således ligge mer på hvordan diktene reflekterer over slike relasjoner, enn på naturens fremtreden i poesien per se. For når den fremtrer i diktene er det gjerne snakk om mediert, reproduert, belastet natur, formidlet gjennom de historisk formidlede og språklige benevnelsene, skjematiseringene og tankeformene naturen er innskrevet i. Det medfører at Hødnebøs dikt prøver ut, tilegner seg og leker med et bredt register av historiske forståelsesformer, hvor flerstemmighet – både på et syntaktisk og epistemologisk nivå – er et helt avgjørende redskap.

Min overordnede hypotese er altså at diktene utgjør poetiske refleksjoner over sin egen deltagelse i beherskelsen av natur. Denne påstanden utforsker jeg gjennom nærlesninger av et utvalg dikt fra hver av Hødnebøs seks diktsamlinger. Der jeg forstår *naturbeherskelse* som forfatterskapets samlende motiv og dermed det samlende punktet i min undersøkelse, åpner det opp for en rekke «undermotiver». De mest toneangivende av disse undermotivene er relasjoner mellom det menneskelige og det animalske; taksonomi, klassifisering og hierarkisering i forholdet mellom indre og ytre natur; *generalia*, abstraksjoner og skjematisering i benevnelsen av omverden; resirkulering av dagligspråklige vendinger, diskurser og talemåter; porøse grenser mellom antatt subjekt og antatt objekt, bevegelser som åpner opp for frafallet av det lyriske så vel som det menneskelige subjektet og dermed for objektets forrang; inversjoner mellom drøm og virkelighet; rasjonalitet og irrasjonalitet; skrivehandlingen og det kroppslige momentet i skriften; kunstens og poesiens legitimitet; spørsmålet om teknikk og vitenskapelig positivisme; barndom og barnlige tenkemåter.

Heller enn å anse denne forholdsvis store matrisen av motiviske innganger som *tematikker* forfatterskapet kan deles inn i henhold til, vil de nevnte motivene og tankefigurene løpe som en rød tråd i den overgripende undersøkelsen av naturbeherskelse i forfatterskapet. Det er også en struktur som følger forfatterskapets egen bevegelse, hvor vendinger, ord og motiver resirkuleres og prøves ut i nye konstellasjoner over flere tiår. Flere av diktene er i berøring med en rekke av dem i ett og samme dikt, og det finnes forbløffende selvmotigelser i måten motivene turneres på fra samling til samling så vel som internt i hver av dem.

Biografi og forfatterskap

Tone Hødnebø (1962–) er født og oppvokst i Tønsberg og bor p.t. i Oslo. Hun har selv vært svært sparsom med personlige og private detaljer om eget livsløp i intervjuer. Hødnebø studerte engelsk og nordisk på Universitetet i Oslo og film- og teatervitenskap på NTNU på 1980-tallet, og har også gått på de nyoppstartede studieretningene på Skrivekunstakademiet i Bergen og

forfatterstudiet i Bø, hvor hun i senere tid har undervist.¹⁶ I 1989 ble hun som en av fem studenter ved skrivekunstlinjen i Bø intervjuet av Alf van der Hagen i tidsskriftet *Vagant*, og ble året etter også den første publiserte forfatteren som sluttet seg til tidsskriftets redaksjon hvor hun satt i årene 1990–1996.¹⁷ I alt publiserte Tone Hødnebø to essays om hhv. *Metropolis* og Gunnar Björling og et lite utvalg egne dikt, og var medforfatter på bl.a. et intervju med Hanne Bramness og en introduksjon til Stina Aronsons forfatterskap. Den tidlige *Vagant*-perioden er i norsk tidsskrifthistorie en myteomspunnet og kanonisert tid, hvor skribenter og essayister som Torunn Borge, Henning Hagerup, Pål Norheim, Arve Kleiva og Alf van der Hagen også figureerte, og hvor Tor Ulven ga sitt eneste intervju og lot trykke flere prosatekster og essays.¹⁸ Hødnebø har aldri vært noen utpreget produktiv essayist, og i takt med at gjendiktningstempoet har økt siden midten av 2010-tallet har også frekvensen på egne diktsamlinger falt – siden *Stormstigen* i 2002 har det utkommet to diktsamlinger, i 2008 (*Nedtegnelser*) og i 2016 (*Nytte og utførte gjerninger*).

Den første fasen av forfatterskapet består av debutsamlingen. Med sitt fortettede, elliptiske og ordfattige formspråk står *Larm* (1987) relativt alene i Hødnebøs poetiske produksjon. Her er slektskapet til og likhetene med poeter som Ann Jäderlund, Paul Celan og Tor Ulven tydeligere enn i senere dikt. Allerede i *Larm* trer naturen frem som en foranderlig størrelse i egenskap av å være et *språklig* produkt i en verden som blir til i poesiens konstruksjon av den, og samlingen innvarsler den sterke fascinasjonen for opplysningens dialektiske innhold som poesien selv annammer i sin pendling mellom herredømme over naturen og kimer til et annet forhold mellom subjekt og objekt. De påfølgende diktene i *Mørkt kvadrat* (1994) og *Pendel* (1997) deler en særlig følsomhet, og kan regnes som forfatterskapets andre fase: i et mangslungent vokabular og et bredt register spiller diktene seg ut som en matrise av motstridende og flerstemmige idéer om verden, med opplysningsideologi, forrykt vitenskaps- og fremskrittstro og barnlige fantasmer som sentrale omdreiningspunkter. *Stormstigen* (2002) tar i noen grad opp i seg disse motivkretsene, men danner til sammen med *Nedtegnelser* – som på sin side er den mest eksplisitt poetologiske samlingen til Hødnebø – også en utpreget historiebevisst og ideologikritisk (tredje) del av forfatterskapet, hvor også bokessay-poetikken

¹⁶ *Vagant*, «Tidligere redaksjonsmedlemmer».

¹⁷ van der Hagen, «Forfatterfabrikk eller fødselshjelper?».

¹⁸ I et intervju med Audun Lindholm sier Pål Norheim om denne perioden at «Ettertiden har vist at flere av oss hadde en forfatter i magen, men vi prøvde ikke å formulere et program for vår egen skriving gjennom bladet. Tone er kanskje et unntak; hun kartla til en viss grad sine egne litterære anliggender via *Vagant*. Men i motsetning til *Profil*-generasjonen, tror jeg samtlige av oss først og fremst tenkte og arbeidet i rollen som redaktører og kritikere, og i mindre grad som forfattere.» Lindholm, «Hinsides vått og tørt. Intervju med Henning Hagerup og Pål Norheim», i *Vagant* 20 (4) (2008), 148.

Skamfulle Pompeii (2004) må medregnes. *Nytte og utførte gjerninger* (2016) er på flere måter en oppsummerende samling, men skiller seg i noen grad ut ved å inneholde lengre diktsykluser, en mer markant bevissthet om naturødeleggelse og aktive, fremoverlente diskusjoner om kunstens politikk og forholdet mellom skrift og natur. Den kan sies å innvarsle forfatterskapets fjerde fase (eller *utføre* denne fasen, alt ettersom hvordan den syvende samlingen en gang i fremtiden blir).

Hødnebøs verk lar seg ikke enkelt karakterisere hverken formalt eller motivisk, men det finnes altså en rekke konstanter i formspråket i Hødnebøs dikt fra debutsamlingen til *Nytte og utførte gjerninger* (2016). Diktene er ikke metriske og gjør i liten grad bruk av fast strofisk oppsett, men det finnes flere tilfeller av ironisk eller underliggjørende bruk av enderim og symmetriske og systematiske komposisjonsgrep. Typisk for en stor del av diktene er et bruddestetisk temperament med bruk av enjambement, cesurer og avbrudd i et konsentrert, fortettet formuttrykk som påkaller oppmerksomhet om sammensetningen og dannelsen av syntaktiske og semantiske delenheter, og de krever gjerne at man går forbindelsene etter i sømmene og leser verselinjer på ulike måter i lys av nyoppståtte og retrospektive betydningslag på kryss og tvers, noe Hødnebø allerede oppfordret til før utgivelsen av debutsamlingen.¹⁹ Gnisninger og spenninger mellom systematikk og løsrivelse fortøner seg både i oppsett og på et diskursivt plan. Det lyriske jeg-et er sjelden en konsistent størrelse i noen av samlingene – for ikke å si svært få av diktene betraktet enkeltvis – og forekomsten av identifiserbare eller tilbakevendende personer er liten. Subjektene og objektene i diktene er omskiftelige, grammatiske konstrukter hvor pronomenene ofte (men ikke alltid) opptrer som meningsbærende konstruksjoner heller enn å betegne eller benevne stabile menneskelige og ikke-menneskelige størrelser.

I diktene veksler Hødnebø gjerne mellom glassklare poetiske bilder og hieroglyfisk abstraksjon. Det finnes en særegen hang til «naive» og uventede dagligspråklige vendinger, og diktene kjennetegnes ofte av vokabular som fremstår som lånt fra helt andre språklige sfærer. Det resulterer i en poetisk form hvor et mer tradisjonelt høystemt lyrisk billedspråk gjerne påtreffer tekniske, vitenskapelige og saklige formuleringer, og hvor registeret av motiver er svimlende og den lyriske billedrikdommen svært kompleks. Prinsippet med kolliderende stilleier viser seg også i hvordan antatt inkommensurable diskursive og kulturelle kunnskapsområder og fortolkningshorisonter kaster nytt lys over hverandre – og over den språklige, poetiske forvaltningen av naturen. Samtidig gir diktene sjelden et budskap eller et

¹⁹ van der Hagen, «Forfatterfabrikk eller fødselshjelper?», 7.

umiddelbart fattbart meningsinnhold til kjenne. Ulike verselinjer står gjerne i motsetningsfylte innbyrdes forhold til hverandre, og i den grad diktenes meningsinnhold kan eller skal dechiffreres, krever lesningen at man ser nærmere på hvordan diktene *motsetter* seg dechiffrering og retter blikket mot selve komposisjonen, som synes avnaturalisert og tilkjennegitt – diktene stiller seg selv åpne for undersøkelse, uten at dette skal forveksles med en poetikk som kun betoner uferdighet og desavuering av poetisk endelighet eller perfeksjon. Per Thomas Andersen har forsøkt å sette denne dimensjonen på begrep i sin norske litteraturhistorie – inngangen til Hødnebøs poesi og poetikk er i mitt syn hvassere enn mange andre tilnærminger til hennes dikt, men like fullt karakteristisk for resepsjonen:

Veien fra semantikk på ordnivå til mening på setningsnivå og tolkning er så full av gåter, lakuner eller diskursive brudd, at betydningslaget i diktet fremstår som kryptisk, lukket eller kun fragmentarisk tilgjengelig. «Naturalization» er effektivt vanskeliggjort. Det er ikke lett å finne direkte veier fra lesning til begripelse. Til gjengjeld kan selve bruddstedene fascinere, fragmentene av tydet tekst støter sammen på uventede måter, og skaper spenning og nysgjerrighet. Interessen forskyves fra betydningsnivået og kommunikasjonsaspektet til tekstbyggingsteknikkene, helt i tråd med hva Roman Jakobson har definert som en teksts poetiske funksjon (1958). Det er ikke så mye rytmisk og musikalsk velklang man blir oppmerksom på, men selve de tekstgenererende strategiene.²⁰

Andersen gjendriver oppfatningen om Hødnebø som en vanskelig poet, men peker samtidig helt korrekt på et sentralt trekk i hennes poesi: Den fordrer oppmerksomhet på «selve de tekstgenererende strategiene» i diktningen, hvor «tekstbyggingsteknikkene», altså hvordan diktene er komponert av ulike mindre bestanddeler som nødvendigvis ikke står i et harmonisk eller avklart forhold til hverandre, synliggjøres og fremheves som et motiv i seg selv. Rytmisk og musikalsk velklang står ikke i forgrunnen, noe det heller ikke gjør i denne monografien, men bruken av rytme, prosodi eller alliterasjon som en av flere bestanddeler i diktene – med et vanskeliggjort eller motsetningsfylt forhold til de øvrige delene i komposisjonen – er likevel en uomgjengelig størrelse. Hvordan dette får betydning for den selvkritiske og selvreflekterende åren i forfatterskapet forblir imidlertid et utforsket område, og hvilke implikasjoner det har for hennes poetikk, går ikke Andersen nærmere inn på. Han følger opp med å karakterisere Hødnebøs poesi som ordknapp, og anfører at

kortformatet ekskluderer noen elementære tekstbyggende teknikker som vanligvis bidrar til å gjøre språklig kommunikasjon begripelig, f.eks. utviklingen av generaliserende utsagn i spesifikasjoner, eller motsatt: syntetisering av spesifikke elementer i generaliseringer. Det fins hos Hødnebø noe prinsipielt fragmentarisk: spesifikke sansninger eller formuleringer er

²⁰ Andersen, *Norsk litteraturhistorie* (2. utg.), 632.

nettopp spesifikke, de fremstår ikke som eksempler på noe allment eller generelt. De ligner ikke motiver som representerer et tydelig overordnet tema.²¹

At spesifikke sansninger eller formuleringer ikke fremstår som eksempler på noe allment – at Hødnebøs måte å fremstille partielle fenomener på står fjernt fra induktiv generalisering – er presist. Andersen anser at fragmentene «står inntil hverandre mer enn de er knyttet til hverandre» i sammenstillinger som er «mer assosiative eller drømmeaktige enn grammatiske og logiske».²² Parataktisk sammensetning er ganske riktig et nav i mange av diktenes oppstilling av bruddstykker, men lesningen stanser i påpekningen av formspråket uten å vurdere hva det innebærer for eventuelle motivkretser. På den ene siden finnes det i den litteraturhistoriske innføringen til Hødnebø fine observasjoner av diktenes formale kvaliteter, som også peker på forholdet mellom det singulære og det generelle, et nav i Hødnebøs språkkritiske tilnærming til poesi. På den andre siden er det symptomatisk for en resepsjon hvor bidragene gjerne har nøydt seg med å slå fast at poesien hennes er komplisert og utfordrer leseren – om den «velkalkulerte blandingen av diskursfelter» i et dikt fra *Larm* – hvor «en poetisk virkning oppstår idet f.eks. en naturdiskurs plutselig brytes ved at et teknologisk eller byråkratisk ord bryter konteksten og legger seg på tvers i teksten og assosiasjonene» – heter det at det «fins en kommunikasjonsreflekterende diskurs, en naturdiskurs, og så ‘Fysikalsk institutt’», og at diktet ikke hjelper oss «til å ‘naturalisere’ disse diskurssammenstøtene. Vi må grunne over dem selv.»²³

Paradoksalt nok medfører denne lesningen en abstrahering i andre potens: i insisteringen på å ikke gjøre diktets enkeltelementer til eksempler på noe allment, glipper det også hva «diskurssammenstøtene» helt konkret utsier om forbindelsene mellom positivisme og diktekunst og mellom kommunikativ og rasjonell fornuft, og ikke minst: hvordan diktet behandler forbindelsene mellom språkbruk i og utenfor en poetisk sfære, og den tvetydige iscenesettelsen av språk og ideologi. Andersens fokus på konkretisme i Hødnebøs stil ekskluderer muligheten for ideologikritiske, naturbegrepslige eller kunstfilosofiske tilnæringsmåter – kort sagt motiviske lesninger. For mitt vedkommende ser jeg ingen uoverkommelige problemer med å bevare diktenes karakter av poetisk kompleksitet, gåte og mangetydighet samtidig som de forbindes med et høyst konkret – ikke-abstrakt – tankeinnhold. Diktene turnerer partikulære og singulære øyeblikk, følelser og fornemmelser som både utgår

²¹ Ibid., 632–633.

²² Ibid., 633.

²³ Ibid., 634.. Diktet, som jeg nærleser i kap. III, lyder som følger (altså med «fysikalske» og ikke «fysikalsk»): «Hvem spør og hvem svarer? Det er ingen / som svarer, sier noen. Det er meg / Fysikalske institutt, markene blomstrer / Prøv ut terminologien først / Tiltalende, deretter avvisende.» Hødnebø, *Larm*, 8.

fra og går i dialog med spesifikke mentalitets-, litteratur- og idéhistoriske årer. Påstanden om at «objektene eller motivene i diktene er relativt enkle, og de er i sum ikke så mange. Det er et ganske oversiktlig univers diktene skaper», forekommer meg også å være upresis – det er hverken få motiver, få objekter eller «et oversiktlig univers» i dem.²⁴ I diktet han siterer fra, som i tillegg er et av de mer spartanske til Hødnebø, er det som nevnt minst tre motiver, to objekter, en porøs utsigelsesinstans og et uoversiktlig, tvetydig univers.

Andersen bemerker at det finnes naturelementer i mange tekster, men plukker ikke opp på motivet utover en liten indeks med «trær, vind, gress, strå, plommer, tordenvær».²⁵ Naturens tilstedeværelse i diktene betraktes enten som lyriske bilder på ytre natur eller som «en naturdiskurs». Som sagt kan ikke Hødnebø betegnes som naturlyriker eller økokritisk poet i konvensjonell eller popularisert forstand. Måten forholdet mellom poesien og naturen fremstilles på og reflekteres over krever at man ser forbi poetiske bilder på eller ord, stemninger og sansinger som er hentet fra eller alluderer til ytre natur, selv om det også finnes mange slike. Det kritiske naturbegrepet i hennes poesi skrives frem i form av refleksjoner over forbindelser mellom indre og ytre natur, i selvkritiske meditasjoner over forholdet mellom poetisk skrift og omverden, og, som jeg bereder grunnen for i teorikapittelet og i den metodologiske refleksjonen, i form av kunstfilosofiske utsigelser om beherskelsen av verden. I *Metropolis*-essayet skriver Hødnebø om «den ‘andre’ filmen», som springer ut av «uregjerlige enkeltbilder», alt som ikke er innpasset og innordnet i den kunstneriske helheten, som ikke tilsvarer «psykoanalysens avsløring av hva det ‘egentlig’ handler om, men dreier seg om nettopp andre, mulige fortellinger som blir mer eller mindre tydelige».²⁶ I Hødnebøs egen poesi skrives det frem en rekke kimer til andre og mulige måter å ta naturen i skue på – uregjerlige lyriske partikler som samtidig vitner om hvilken tvangssammenheng de er nedfelt i.

Fokuset medfører naturligvis at andre motiver i forfatterskapet vil komme i bakgrunnen. Særlig de siste årene har den feministiske og kjønnskritiske åren blitt løftet frem, med et fokus på italesettingen av vitenskaps-, idé- og litteraturhistorisk glemsel – hvem som har fått sin selvfølgelige plass i historiebøkene, hvem som har falt ut av fremstillingen og hvilket tankegods som har gått tapt. En annen mulig og fruktbar innfallsvinkel kunne være å fokusere på den uortodokse bruken av metaforer, eller på hvordan Hødnebø konstruerer meningsutglidninger for å holde fortolkningsrommet åpent. Det ville også ha latt seg gjøre å studere inngående hvordan ulike temporaliteter bindes opp i og spiller seg ut i diktens komplekse presens. En

²⁴ Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, 633.

²⁵ Ibid.

²⁶ Hødnebø, «Metropolis», 15.

inngående komparativ analyse av inspirasjonen fra Dickinson, en språkfilosofisk og Wittgenstein-inspirert studie av dagligspråkbruken i diktene, lesninger av forholdet mellom individ og fellesskap, eller en kleiniansk tolkning av barndommens posisjon i diktene og hvordan de lyriske jeg-ene konstitueres i og speiles av møtene med omverden – mulighetene er *legio*. Denne monografien er ikke ment å utgjøre en uttømmende og endelig studie av Hødnebøs forfatterskap. Imidlertid er jeg berøring med alle de nevnte eksemplene på andre mulige veier inn i hennes *oeuvre*, og forsøker å vise hvordan naturbeherskelsesmotivet kan forstås som et samlende, men ikke totaliserende punkt i forfatterskapet. Dette diktet fra *Mørkt kvadrat* er i så måte eksemplarisk:

Eksempel #1: Språklig biotop

(Biotop)
Jeg et rop, et hurra
trer inn på et ubestemt sted,
hva blir igjen av alt jeg så,
alt gress, all grus jeg har trådt på
Det grønne i det grå går over
til en annen fargeskala, en intravenøs
sang, en overgang mellom
det grønne og det grå
Presens, konjunktiv²⁷

Her kan vi gjenkjenne flere grunntrekk som vil gå igjen i en rekke av de påfølgende nærlesningene – diktet er nærmest en fortetning av motiviske og stilistiske byggeklosser i forfatterskapet. Diktet tar form av en malende bevegelse og en langsom drift som pendler mellom flere temporaliteter og romlige bestemmelser, som samtidig brytes opp av cesurer, pause og pust med stans i form av kommaer og mer stavelsestunge ord som senker lesningen: «fargeskala, en intravenøs» og sluttlinjen «Presens, konjunktiv». Ikke minst er den andre verselinjen elliptisk i og med fraværet av et verb som forbinder «Jeg» og «et rop». Det er ett konvensjonelt enderim i diktet, «alt jeg så»/«trådt på», men også flere hakkete og skjulte rim – «(Biotop)/«Jeg et rop», «trådt på/i det grå» og «en intravenøs / sang, en overgang». Gresset og grusen står først som analogiske til det grønne og/i det grå, en sammenblanding av bløt og hard form i organisk materiale hvor graden av kulturell bearbeiding holdes åpen og vag. Korrespondansen vanskeliggjøres av vekslingen mellom «det grønne i det grå» som går over til «en annen fargeskala» og en mer urovekkende «intravenøs sang» og «det grønne og det grå». Der fargene går over *til* og ikke over *i* en annen fargeskala rykkes vendingen ut av en mer

²⁷ Hødnebø, *Mørkt kvadrat*, 49.

klassisk formulering om fargelære og koloritt, og antyder svakt en besjeling av fargene hvor det ikke-menneskelige får en større agens.

Overgangsfigurene kan forstås som en poetisk omskriving av årstidenes gang, men kan ikke leses utelukkende som en metonymi for overgangen fra sommer til høst og vinter. Tyngden ligger heller på mellomstadier – liminale rom, mellomrom og åpninger hvor det grønne og det grå foldes inn i hverandre og antar ulike nye former, slik de forhåpningsfulle og gledesfylte utropene i den andre verselinjen viker for og går over i den intravenøse sangen. Den første verselinjen, «(Biotop)», og den aller siste, «Presens, konjunktiv», tjener ikke simpelthen bare til å angi et lyrisk billedlandskap – den første en økologisk fagbetegnelse, den andre en verbklasse og en verbform – de tjener som avbrudd. De knappe linjene som rammer inn diktet fortøner seg som forstyrrende innhugg i en kompositorisk helhet med flere fortellende bevegelser og konjunksjoner, og gir en spaltet effekt som både stenger av den melodiske flyten i diktet og lader det med interpretative muligheter. I sum trekker diktet oppmerksomheten mot hvordan de lyriske rekvisittene og bildene – gress, grus, det grønne, det grå – er i stadig forhandling og uventet forvandling av overganger, passasjer og tempus som diktet innskriver dem i. Den språkliggjorte medieringen og den poetiske forvaltningen av naturelementene står i fokus. Slik lar det selvrefleksive momentet i diktet også bruken av klang og rim fremtre som avnaturalisert og åpen for undersøkelse – en språklig biotop.

Jeg-ets temporale bestemmelser («trer inn på», «alt jeg så», «all grus jeg har trådt på») skisserer et subjektivt univers som går over fra et intenst presens til en foregripende eller forskutterende erindringsmodalitet: «hva blir igjen av alt jeg så». Den subjektive innstillingen forsvinner i den sjette verselinjen, og stilles også opp mot den innledende angivelsen *biotop*, som viser til et bestemt habitat for en bestemt type plante- og dyrearter (f.eks. granskoger, sandørkener eller varme kilder) – biotop betyr simpelthen «leveområde» – og vi kan tenke at diktets bevegelse utgjør den selvbestaltede biotopens forsvinning, hvor denne typen definerte landskap og steder som før har kunnet bevare liv uten menneskelig inngripen, nå er i ferd med å forvitne. Biotopen er også satt i parentes, som om den er underordnet eller tilsidesatt i et lyrisk presens som tilhører jeg-et. Samtidig kan det peke på muligheten for at selve utsigelsesinstansen og det talende subjektet i diktet tilhører, eller til og med *er* biotopen. Når biotop og rop rimer forbindes de to størrelsene til et punkt hvor vi får et «bio-rop». Slik kan diktets fremstillingsmåte også leses som en forsøksvis mimesis av biotopens selvopprettholdende økologi, hvor internt samspill og sameksistens råder. Men cesurene motvirker harmonien i en slik tenkt etterligning eller representasjon av ytre natur.

Den forvirrende billedvirkningen i diktet intensiveres av sammenstillingen av det fargeløse og den fargen vi kanskje i størst grad forbinder med ytre natur: det grønne, som befinner seg *i* det grå. Men som preposisjonen «i» uttrykker er det ikke snakk om en *overgang* eller en irreversibel endring fra grønn vekst og intens blomstring til grånende forfall, eller omvendt – det er det grønne *i* det grå, fargespillet i negativet, en overgang *mellom* fargene og ikke en teleologisk hvor regenerasjon og liv vender om i forfall og fargeløshet. Slik stiller diktets språklige biotop opp et språklandskap som snur om på natursykklisk temporalitet. Bruken av de grønne og de grå fargetonene inngår i en motivisk matrise jeg skal utforske som *avfargingen* av eller *fargeleggingen* av verden, et segment som går igjen i Hødnebøs bruk av farger i diktene, og som jeg skal lese opp mot en figur som dreier rundt barndom, sansning av naturen og temporale forskyvninger.

I den forbindelsen er den siste linjen, «Presens, konjunktiv», iøynefallende. Til slutt trekker diktet oppmerksomheten mot de grammatikalske kategoriene fremfor å fortsette å bruke dem i praksis. Hele strofen har så langt stått i presens («alt jeg så» og «all grus jeg har trådt på») er sett som en fremtidsprojeksjon fra nå-et, «hva blir igjen»), men en konjunktiv konnoterer et ønske om noe blivende – noe villet eller tenkt. Dialektikken mellom en nåtid hvor muligheten for et tap loddes – hva skal en dag bli igjen av alt jeg-et har sett, all grusen jeg-et har trådt på – og et mulighetsrom hvor tapet ennå ikke har skjedd, forsterker dermed åpningens fornemmelse av at det er snakk om utopiske toner og lyd som ikke har nådd ut til verden – i intervallet, eller i spenningen mellom det som var, det som skulle bli og det som ble, temporale kategorier diktet holder åpent, bevarer det sin karakter av forandring og mulighet.

Diktet bærer også preg av det jeg vil kalle *bifurkasjons-enjambement*, et velbrukt og tilbakevendende formgrep hos Hødnebø: Oppdelingen av syntaktiske enheter i versifikasjonen åpner opp for flere måter å lese semantisk mening ut av diktet på, og gjerne også på mer enn to måter. Allerede oppsettet av og kommabruken i den andre og tredje verselinjen skaper to mulige parallelle og samtidige betydningslag: som at jeg-et *er* et rop *og* et hurra som «trer inn på et ubestemt sted», men også som at jeg-et er et rop, *og* at «et hurra trer inn på et ubestemt sted». I det første tilfellet destabiliserer selvbeskrivelsen det lyriske jeg-et gjennom en umenneskeliggjøring eller invertert besjeling hvor subjektet *blir* et prosodisk klanglandskap, og ikke i form av en simile eller en metafor. Det gir en oppsplintring av det lyriske jeg-ets tilstedeværelse *qua* entydig dikt-subjekt, en strategi som allerede ligger i den asyndetiske effekten i fraværet av «er» eller et annet verb, og peker frem mot en lyrisk selvbeskrivelse hvor diktet postulerer seg selv som et utrop, men det gir også diktets skissering av et emosjonelt landskap en barnlig strek. I det andre tilfellet trekkes utropsordet «hurra» vekk fra den talende

utsigelsesinstansen og tilfører flerstemmighet, slik at det kan dreie seg om flere melodiske instanser. Begge lesningene er plausible ut fra diktets oppsett, og der den første er i tråd med forståelsen av diktet som en refleksjon over mulig forsvinning, bestyrker den andre diktets karakter av samspill, liminalitet og organisk vekselvirkning. Og det avgjørende er at tolkningsrommet holdes åpent. Slik holder diktet også sin egen befatning med den indre og den ytre naturen i prosess og potensialitet.

Tradisjon og inspirasjon

I *Norsk litteraturhistorie* forfekter Andersen, utover situeringen jeg hittil har presentert, at «Hødnebø representerer en kulminasjon av 1980-tallets stramme, formstrenge og skriftbevisste dikttype i tradisjonen fra bl.a. Eldrid Lunden», og at hun, i likhet med den amerikanske poeten Veronica Forrest-Thomson, motsetter seg elementer i diktet som fører til en rask og enhetliggjørende fortolkning.²⁸ Andersens knytter også an til den amerikanske objektivismens betoning av dagligdagse, ordinære emner, språklig materialitet og hverdagspråklig bruk av forbindelsesord «for å skape tilsynelatende forbindelser mellom assosiasjoner som grammatisk og logisk kanskje ikke har så mye med hverandre å gjøre», noe jeg er enig i at forsterker den ofte underliggjørende og uventede sammenstillingen av ulike billedspråk og kulturelle/naturlige fenomener – på hvilken måte Hødnebø benytter seg av poetisk diskursblanding i arven etter Claes Gill utdypes ikke, men det er også vanskelig å si seg uenig i den litteraturhistoriske vurderingen.²⁹ Øystein Rottem foreslår noe vagere Edith Södergran og Gunnar Ekelöf som mulige forelegg, og angir at «Hødnebø er også symbolist i den forstand at hun opererer med korrespondanser mellom en indre og en ytre virkelighet. Mange av diktene hennes refererer til ting, natur og landskap som tjener som speil og resonansbunn for et tanke- eller følelsesinnhold. Ved å la den ytre verden besjeles lar hun nye sammenhenger mellom subjekt og objekt tre fram.»³⁰ At lyriske bilder på en ytre virkelighet står i nære forbindelser med det indre er ikke usant, men de tjener langt ifra som «speil og resonansbunn» for det menneskelige subjektets kognisjon eller følelser. Det finnes symbolistiske tendenser i mange av diktene, men det dreier seg ikke om enveiskjorte korrespondanser eller, som det i praksis lyder i Rottems fremstilling, projeksjoner av det indre over på en ytre virkelighet. Forholdet mellom innside og utside, indre og ytre natur, er et kritisk, vanskeliggjort og porøst forhold hvor grensene og

²⁸ Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, 635; 632.

²⁹ *Ibid.*, 632; 634.

³⁰ Rottem, *Norges litteraturhistorie. Etterkrigs litteraturen. Bd. 3. Vår egen tid: 1980–1998*, 745.

utsigelsesposisjonen ofte vakler, og hvor den poetiske modaliteten gjerne strekker seg ut over klassisk bruk av besjeling.

Hødnebøs dikt inneholder også en rekke referanser til gresk-antikk og romersk mytologi, noe som er mest fremtredende i *Stormstigen* fra 2002, et moment jeg plukker opp på i lesningen av den samlingen. Av skandinaviske forelegg, valgslektskap og mulige kilder til inspirasjon skal særlig Tor Ulven nevnes – jeg trekker inn likheter til og tekster og intervjuuttalelser av ham underveis i flere av lesningene, men kan nevne at de begge deler en interesse for en sterk og fortettet formkonsentrasjon, utvidede lyriske presens, uvørne og sammenblandede temporaliteter, fortidige erindringsrelikvier og fortidens presserende tilstedeværelse i nå-et. Også Gunnar Björling, som Hødnebø skriver essayet «Björlings stemme» (1991) om, er et tydelig forelegg. Når hun skriver at det kan virke som om Björlings setninger «lider av hukommelsestap, mest pga. alle de syntaktiske bruddene, ord som mangler, grammatiske ledd som subjekt og predikat» betegner hun en dadaisme- og jazzinspirert poesi som er mer fonetisk eksperimenterende og ofte enda mindre jeg-orientert enn sin egen, men i undermineringen av subjektets tilstedeværelse og i selvrefleksive, gjentakende gåtestrukturer finnes det fremtredende paralleller.³¹ Hødnebø anfører:

Diktene hans er en del av det kroppslige, er nært forbundet med stemmen, men diktene strekker seg også utover, det er en konstant krangel mellom det som vender seg innover og det som vender seg utover, og diktene eksisterer på grunn av denne evindelige krangelen. Det er også en krangel mellom tale og skrift: mellom det umiddelbare, det enkelte menneskets tonefall, syn og forsøket på å gi det et allment uttrykk. [...] Mens Leonardo da Vinci gjør et forsøk på å vise en sammenheng mellom lydfysiologien, akustikken og språket, forsøker Björling å iscenesette brytningen mellom det skriftlige og det muntlige, det tilsynelatende sammenhengende og det oppbrutte.³²

Spenningen mellom inadrettethet og utadvendthet, mellom individ og allmennhet – det singulære og det generelle – kan gjenfinnes i Hødnebøs egne brytninger, som nettopp ofte også, slik jeg viste i det foregående dikteksempelet, stiller opp sammenhenger som deretter brytes opp av innhugg og uventede detaljer. Det typografiske oppsettet, den minimalistiske og gjentakelsestunge formen i *Larm* kan på sin side minne om 1980-tallssamlingene til Ann Jäderlund. Jeg ser nærmere på likheter til Georg Johannesens *Ars moriendi* (1965) særlig i kapittelet om *Nedtegnelser*, og det er flere pendants i sammenblandingen av forvitret dagligspråk, inntrengende refleksjon, satirisk omgang med medie- og politikerspråk og inverterte, fordreide poetiske bilder. Det er det også i selvrefleksiv, språkkritisk poetikk:

³¹ Hødnebø, «Björlings stemme», 29.

³² *Ibid.*, 30.

Johannesens «Sterk mumling i radio / Jeg sorterer halve ord og skrik / til setninger på solspråk.» er en direkte foregripelse av Hødnebøs «Store, øde områder / I utkantene. Skrap / biter av jern og skrog / En utslitt frase / Sølvblanke gjenstander, en sterk sol / brenner seg inn i avfallet».³³ Kjell Heggelunds sprang mellom tradisjonsbevisst høystemte, troskyldige og direkte dagligspråklige og komplekst poetologiske blandingsformer kan også nevnes, for ikke å si hans sammenveving av et mytisk-klassisistisk og et modernistisk vokabular. Til felles med Inger Christensen har Hødnebø en dyp fascinasjon for systematikk, klassifikasjon og begrepsdannelse, autopoeisis både i skriften og i naturen, kulturalisering av naturlandskap og pendling mellom et oversanselig og et materialistisk natursyn, og jeg plukker opp igjen på parallellene til hennes lyrikk og essayistikk.

Denne avhandlingen vil ikke ha en eksplisitt litteraturhistorisk optikk, og står til side for en rent komparativ inngang. Imidlertid kommer jeg altså inn på berøringspunkter med øvrige forfattere og poeter fortløpende i avhandlingen, og vier særlig plass til de to diktene av Lorine Niedecker og Forrest-Thomson som henholdsvis innleder *Pendel* og *Nedtegnelser*. Emily Dickinson er nok den poeten som med størst hyppighet har blitt nevnt i forbindelse med Hødnebøs forfatterskap, noe som naturlig nok kommer av at *Skitne lille hjerte* (1995) var hennes første gjendiktning. I etterordet til samlingen med utvalgte dikt, som er noe omskrevet i nyutgivelsen av boken fra 2015 (her er også fire nye dikt tilføyd), blir Dickinson fremhevet som en singulær og heroisk proto-modernist:

Dickinsons isolasjon innebærer et annet, kanskje mer introvert, blikk på verden. Fuglene i trærne, biene i hagen eller klærne etter en druknet gutt forenes med beskrivelser av den menneskelige hjernen som et overjordisk scenario, refleksjoner over Shakespeare som menneskehetens protokollfører og betraktninger om hukommelsen som et underjordisk losji. Emily Dickinson er en subversiv poet i den forstand at hun overtar og radikalt omdefinerer sin tids etablerte litterære univers.³⁴

At Dickinsons isolasjon leder henne til poetiske konstruksjoner som ikke rimer med sin tids konvensjoner, er en plausibel lesning. Selv om den psykobiografiske inngangen på ingen måte lar seg overføre til Hødnebøs poetiske virke er det også plausibelt å anse at hun «overtar og radikalt omdefinerer» både Dickinsons omkalfatring av diskursive og billedlige lyriske sfærer, og plukker opp på denne figuren i omgangen med *sin* tids etablerte litterære univers. En slik uærbødighet er nok i Hødnebøs tilfelle et mer selvrefleksivt og bevisst grep, og jeg vender gjennomgående tilbake til hennes forhold til tradisjonen. Videre betones Dickinsons bruk

³³ Johannesen. *Ars moriendi, Eller de syv dødsmåter*, 21.

³⁴ Hødnebø, «Etterord», i Dickinson, *Skitne lille hjerte*, 103.

av «usystematisk vekslning mellom konvensjonelt velplasserte og «spontane» enderim; delvis skjulte inn- og halvrim, samt andre former for lydlig smitte», grunntrekk som også etableres i Hødnebøs omgang med poetisk *melos* slik jeg presenterte den i eksempellesningen. Den poetologiske refleksjon i Dickinsons 937. dikt lyder slik i gjendiktet form, og kan med hell leses opp mot gjendikterens egen tumling med systematikk, forbundethet og fragmentering av meningsskaping:

Jeg kjente en revne i sinnet –
som om hjernen var delt –
Jeg prøvde å skjøte den – søm for søm –
Men fikk den ikke hel.

Tanken som kom etter ville jeg knytte
til tanken som kom først –
men sammenhengen floket seg
som nøster på et gulv.³⁵

Dickinson-pendantene tar jeg fortløpende for meg der det er relevant for utforskningen av naturbegrepet. Hødnebøs andre større gjendiktning er av den kanadiske poeten Anne Carsons *Glass, Irony and God* fra 1995. *Glass, ironi og Gud* (2014) innledes av én lengre, omfattende diktskyklus kalt «Glass-essayet», som spiller autofiksjonelle forløp (kjærlighetstap, skrivehandlinger, farens sykdom, morsrelasjonen) opp mot kjønnsfilosofisk spekulasjon, Brontë-søstrenes biografiske livsløp, naturskildringer og erindring i et formspråk med hyppige kast mellom alvorstunge arkaismer, muntlige henvendelser og naken kroppslighet. «Sannheten om Gud» er en reflekterende og mangslungen syklus om gudsbegrepet; «TV-menn» fletter sammen gresk epikk, moderne massekultur og maskuline berømteter; «Romas fall: en reisehåndbok» er mer sparsom, gåtefull, anakront fragmentert og fylt av pause og pust; «Jesajas bok» i direkte dialog med et gammeltestamentlig nomenklatur og myteunivers; «Lydens kjønn» er et kulturhistorisk, feministisk essay om lyd, stemme, stillhet og kjønnethet. Variasjonsbredden og stilblandingen er mer voldsom i noen av Hødnebøs egne samlinger, og omfatter altså også sakprosa, men (den sen- eller postmodernistiske) tendensen til å ikke respektere tradisjonelle demarkasjonskriterier for hva som kan eller skal sammenstilles, oppløsningen av det sentrallyriske jeg-et uten at jeg-et utslettes, og en både lærd og uortodoks befatning med og tilgrising av overlevert kanon, er alle stikkord for Hødnebøs poetiske virke.

I det fire sider lange, konsise etterordet sentrerer Hødnebø først kjønnsdimensjonen, men også hvordan Carsons poesi underminerer subjektets stabilitet og konsistens. «Carson

³⁵ Dickinson, *Skitne lille hjerte*, 49.

rydder, velger ut, parafraserer, og blander ulike typer språk», anfører hun videre, og plasserer «vitenskapelige uttrykk, for eksempel fra nyere fysikk og strengteori (halveringstid, lyshull, verdensflaten) og medisinske termer (kauterisering, rektifisert) ved siden av et mer muntlig direkte språk».³⁶ Ser vi til Hødnebøs egen poetiske praksis lar også hun vokabular, vendinger og tenkemåter fra vidt ulike nomenklatur støte mot hverandre – og mot hverdagspråklige formuleringer. Det har nok også å gjøre med den delte arven etter Dickinson, men strekker seg hos Carson og Hødnebø ut over det metaforiske bildet. Et dikt fra *Mørkt kvadrat* som låner vokabular fra det nevropsykologiske eksperimentet og registreringen av minnelagring har nettopp i seg en Carson-aktig måte å sammenstille naturvitenskapelige faguttrykk og lyrisk høystemthet på, i uforløste, ikke-syntetiserende konstellasjoner – her ved de to første av i alt tre avdelinger: «Hjulet svirrer / en siste gang, ja / en siste gang, nei // en knapt hørbar klang: mnemisk engram / evnen til å vende seg mot lyset / Ytre leveforhold strander / inne i alle organismer.»³⁷ Carsons opptatthet «av former som lekker» får sterk gjenklang i Hødnebøs tilbakevendende dialektikk mellom helhet, system, frislipp og bruddmomenter, som også vil være et nav i min undersøkelse.³⁸ Her kan det nevnes at *Glass, ironi og Gud* også inneholder en lengre syklus hvor hvert av diktene er titulert med romertall, en organiseringsmåte som dukker opp i en av diktsyklusene i *Nytte og utførte gjerninger* (2016).

Rød selvbiografi (2022), gjendiktningen av Carsons *Autobiography of Red* (1998), er Hødnebøs hittil siste utgivelse – en omfattende, prosalyrisk og anakronistisk, skeiv omskriving av mytene om Geryon og Herakles' tolv arbeider med utgangspunkt i den gresk-antikke dikteren Stesikhoros' *Geryoneis* fra omtrent 650 f.Kr. Verket består av et fagessayistisk forord, Stesikhoros' egne fragmenter i Carsons gjendiktning med tre eksperimenterende appendikser, den 115 sider lange syklusen «Rød selvbiografi. En romanse» og et fiktivt, fabulerende «intervju» med den greske poeten. Hødnebøs etterord til utgivelsen er denne gangen enda mer introduserende og formidlende enn det er fortolkende, og pendantene i beskrivelsene av poetisk stil og språk er ikke like synlige som i etterordene om Dickinson eller *Glass, ironi og Gud*, slik *Rød selvbiografi* har langdiktets fremstillingsmåte og et utvidet og utbrodert kulturkritisk prisme som ikke gjør det like nærliggende å sammenligne den med Hødnebøs egne dikt. Sammenfallene – overlappene i interesseområder – er også såpass generelle at de ikke vil ha direkte relevans for undersøkelsen av naturbeherskelse hos Hødnebø. Imidlertid er utsagnet hennes om at det «Å lese og ikke minst å oversette *Rød selvbiografi* får en til å reflektere over

³⁶ Hødnebø, «Etterord», i Carson, *Glass, Ironi og Gud*, 168–169.

³⁷ Hødnebø, *Mørkt kvadrat*, 50.

³⁸ Hødnebø, «Etterord», i Carson, *Glass, ironi og Gud*, 169.

grensene for språk og bevissthet, og det paradoksale som ligger i at vi bruker det samme språket for fakta og det vi forestiller oss» en fin bemerkning om hvilket epistemologisk spenn som ligger i det poetiske språket – og at fantasien og empirien, som den også gjør i Hødnebøs poesi, alltid vil være nedfelt og innføydd i det samme, overleverte språket, som det så står for diktningen å endevede, provosere og bryte med og mot fra innsiden.³⁹

Tendenser i resepsjonen

Jeg har allerede fastslått at resepsjonen lider under en påfallende mangel av perspektiver på naturen i Hødnebøs diktning. I den litterære offentligheten får samlingene nesten uten unntak rosende omtaler, men hun anses gjerne også som en forfatternes forfatter, en kresen poet med lavt utgivelsestempo, og det finnes en bemerkelsesverdig vegring mot å gå i dialog med det faktiske meningsinnholdet som kommer til uttrykk i diktene om enn hvor kompleks fremstillingsmåten måtte være. Imidlertid er interessen voksende. Hødnebø var festivalpoet på Norsk poesifestival på Hamar i mars 2022, og det ble i den forbindelse arrangert et tverrskandinavisk forskningsseminar på Høgskolen i Innlandet.⁴⁰ Det er grunn til å tro at Hødnebø-forskningen bare vil vokse i omfang de neste årene. Men da den inntil svært nylig har vært ikke-eksisterende, kan man ikke hevde at det finnes tydelige hovedlinjer i en akademisk resepsjon, kun spredte, gjerne litteraturhistoriserende bemerkninger og visse synspunkter på tendenser i forfatterskapet.

Fra før finnes det altså ingen doktorgradsavhandlinger om forfatterskapet, og bare én masteroppgave ved Marianne Hisken (UiS). «Drømmenes poetiske skapelse. En studie av fem ‘drømmedikt’ av Tone Hødnebø» (2021) tar utgangspunkt i Freuds drømmeteorier og litteraturteoretiske perspektiver fra Maurice Blanchot, og nærleser fem dikt fra tre av samlingene. Selv om jeg kommer inn på drømmemotivet hos Hødnebø er jeg mer opptatt av hvordan hun leker med og oppløser grensetraktene mellom drøm, søvn og våken tilstand, og hvordan dette speiler den kritiske problematiseringen av størrelsens rasjonalitet og irrasjonalitet, et sentralt segment i fordypingen av naturbeherskelsesmotivet, men som ikke er Hiskens’ anliggende. I fraværet av vitenskapelige avhandlinger eller akademiske artikler har jeg naturlig nok valgt å gå i dialog med avistekster, essays og anmeldelser der disse er relevante for undersøkelsen.

I Marit Borkenhagens nevnte essay «Svakt en stemme som motsier en annen» (1998) har jeg nok funnet det perspektivet som harmonerer mest med mitt eget. Foruten å bemerke en

³⁹ Hødnebø, «Etterord», i Carson, *Rød selvbiografi. En versroman*, 156.

⁴⁰ Bidragene til dette seminaret, hvor undertegnede også deltok, utkommer i en antologi i mars 2023.

affinitet til Adorno og Horkheimers idé om opplysningens dialektikk fokuserer hun på den kontradiktoriske, selvmotsigende grunntonen i forfatterskapet. Borkenhagen er også inne på pendelsvingingen mellom systematikk og frislipp, et segment jeg selv ser på som svært produktivt for å begripe ambivalensen og de dialektiske bevegelsene i utforskingen av naturbeherskelse. Men selv om teksten ikke inneholder noen påfallende feillesninger og rommer flere ansatser jeg har funnet ansporende, lodder den sjelden dybden i diktenes formmessige kompleksitet og gir en forholdsvis overflatisk behandling av de kritisk-teoretiske forbindelseslinjene i Hødnebøs forfatterskap. Siden essayet er femten år gammelt er det naturligvis også begrenset til å handle om de tre første diktsamlingene.

Foruten Borkenhagen er Janike Kampevold Larsen, Trond Haugen, Staffan Söderblom og Mette Moestrup de eneste som har skrevet syntetiserende forfatterskapsessays om Hødnebø. I sitt etterord til *Et lykkelig øyeblikk*, en redigert utgave med utvalgte dikt fra 2005, fremhever Larsen tendensen til stilblanding («bryter mellom det tankemessige og det følelsesmessige, mellom refleksjon og utbrudd, mellom en prosasyntaks og det poetiske bruddet») og kretser inn «bestrebelsen på å forstå verden» i et naturvitenskapelig-poetisk prisme som «ett av de mest distinkte trekkene ved forfatterskapet». ⁴¹ Larsens optikk er bred, hun går over forfatterskapet (som telte fire samlinger i 2005) med store sveip og små punktnedslag i enkeltdikt, men det er også en stor interesse for rom, flater, former, geografi, arkitektur og diktenes fantasmagoriske idérikdom her. «Drømmen om det virkelige» inneholder flere gode, om enn litt generelle betegnelser på Hødnebøs poesi, men er – som seg hør og bør i etterordssjangeren – i større grad en entusiastisk oppramsing av motiver og poetisk billedspråk enn en inngående undersøkelse av forfatterskapet. Trond Haugens knappe *Vinduet*-essay «Den andre søvnen. Noen betraktninger om Tone Hødnebøs stil», handler primært om to enkeltdikt, ett fra *Mørkt kvadrat* og ett fra *Nedtegnelser* (2008), men skildrer også noen sentrale grunntrekk i forfatterskapet; jeg vender tilbake til det i lesningen av sistnevnte diktsamling. Staffan Söderbloms essay i skriftserien *Au petite garage* (2008) inneholder flere svært presise og åpne nærlesninger av enkeltdikt og sentrale elementer i Hødnebøs poesi, og jeg går i fortløpende dialog med «Några dikter av Tone Hødnebø» (som er en omarbeiding av en tale holdt ved De litterære festspill i Bergen i 2007, da Hødnebø var festivaldikter).

Hødnebøs dikterkollega Moestrups etterord til utgivelsen med samlede dikt er en henført, vennskapelig og springende tekst. Samtidig inneholder det også noen av de skarpeste bidragene til en forståelse av de særegne retoriske tropene og tankefigurene i Hødnebøs verk.

⁴¹ Larsen, «Drømmen om det virkelige» i Tone Hødnebø, *Et lykkelig øyeblikk*, 102; 103.

Moestrup legger vekt på det ambivalente, problemfylte og produktive forholdet mellom skrivende subjekt og poesien som objekt – en relasjon som invertert blir til poesien som subjekt og den skrivende som objekt: «Den hersker over hende, poesien, ligesom hun hersker over den.»⁴² Rollen hun tildeler subjekttopløsende grep er etterlengtet i resepsjonen, og jeg slutter meg til at Hødnebøs poesi rommer en avvisning av begjærsmnologiske apostrofer, hvor desentralisering av et herskende jeg/et lyrisk subjekt motvirker inndragelsen og bemektigelsen av du-et, og i videre forstand av objektet og omverden – «der ikke er tale om centrallyrisk solo, men et kor af stemmer, som giver ekko, selv når det er et singulært jeg, som har ordet. Der arbejdes med ensomheds-/fællesskabstematikken, idet ideen om digterjeget som enkeltstående og ensomt ydes modstand.»⁴³ Moestrup hevder videre at den sentrale retoriske figuren hos Hødnebø er paradokset:

Måske har det gådefulde med det paradoksale som metode at gøre. Paradoks kommer fra græsk paradoxos, som er dannet af para, som betyder mod eller ved siden af, og *doxa*, som betyder mening. I Tone Hødnebøs poesi er dette *para* vigtigt, tror jeg. Dette *ved siden af* skaber forskydninger, som på én gang er tidslige og rumslige. Deri ligger måske en slags magi. For i kraft af disse forskydninger kan modstridende ting eller tanker finne sted på én gang [...] Det fokuserede og flakkende er modsætninger, men finder hermed sted i samme øjeblik.⁴⁴

At motstridende og selvmotsigende lyriske bilder og utsigelser finner sted samtidig, peker på selvmotsigelsens plass i forfatterskapet – en tankefigur jeg skal knytte til en dialektisk bevegelse i diktene som ikke søker seg mot syntese eller forløsning, men som ønsker å bevare antagonismene, spenningene og uforløste momenter i forholdet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige, og mellom poesien og naturen overhodet. Ingen av disse bidragene til resepsjonen sentrerer altså hverken natur eller naturbeherskelse per se, men jeg plukker opp igjen på enkeltmomenter og kortere lesninger av konkrete dikt fra alle disse tekstene i analysekapitlene.

Biografiske lesninger av Hødnebøs dikt faller for øvrig ikke bare utenfor mitt teoretiske problemområde. Jeg regner slike innganger til hennes poesi for å grense mot det irrelevante, all den tid destabilisering av stabile subjektposisjoner og et nærmest anarkistisk forhold til det lyriske konstruktet «jeg» har kjennetegnet forfatterskapet siden slutten av 1980-tallet. En slik disseminering av antroposentrisk kontroll over indre og ytre natur er en grunnstein i undersøkelsen av hvordan diktene forsøker å underminere en naturbeherskende, formålstjenlig

⁴² Moestrup, «En politik for det vi ikke marker», i Hødnebø, *å snu verden inn mot verden. Samlede dikt*, 412.

⁴³ Ibid., 431.

⁴⁴ Ibid., 420–421.

fornuft. Tom Egil Hvervens anmeldelse av *Nytte og utførte gjerninger* i Klassekampens Bokmagasinet i 2016, hvor han bruker store deler av omtalen på å fastslå at diktsamlingen er en dialog med Hødnebøs ekskjæreste Geir Gulliksen, er i så måte et besnærende kontrapunkt.⁴⁵ Jeg plukker opp igjen på Hvervens spekulative biografismer i kapittelet om nevnte diktsamling, men kan foreløpig bemerke at jeg slutter meg til Mazdak Shafieian og Sigurd Tenningens debattkommentar «Litteratur som identifikasjon» (2016), hvor de forfekter at Hvervens lesning reflekterer en overgripende tendens i samtiden – i den offentlige samtalen om litteratur – til «privatisering av litteraturens sosiale basis», hvor en identifikatorisk lese måte der «virkelighet i litteraturen forstås [som] sammenfallet mellom romankarakter A og reell person B, mellom fiktiv hendelse X og virkelig hendelse Y», har fått primat.⁴⁶ I særlig grad blir en slik lese måte overflødiggjort av den subjekt oppløsende og anti-sentrallyriske tendensen i Hødnebøs forfatterskap.

Tekstutvalg og fremgangsmåte

Tekstkorpuset jeg baserer undersøkelsen på er Hødnebøs seks samlinger *Larm* (1989), *Mørkt kvadrat* (1994), *Pendel* (1997), *Stormstigen* (2002), *Nedtegnelser* (2008) og *Nytte og utførte gjerninger* (2016).⁴⁷ Diktene jeg nærleser fra hver samling er valgt ut med henblikk på relevans for problemstillingen – de fordyper naturbeherskelsesmotivet på ulikt vis og fremviser bredden i undersøkelsen – men vil også være representative for hovedlinjene og stilarten i hver av samlingene. Jeg forholder meg også til poetikken i langessayet *Skamfulle Pompeii* (2004) så vel som etterordene og de nevnte essayene fra Hødnebøs hånd.⁴⁸

Jeg tar utgangspunkt i den versjonen av hvert dikt som er trykt i førsteutgaven av hver samling, men med et fåtall unntak – i to tilfeller finnes det tidligere publiserte versjoner som vil trekkes inn i nærlesningene for å utforske hva endringene kan bety for utviklingen av et spesifikt motiv. Til samleutgivelsen *å snu verden inn mot verden* (2019) har det blitt gjort et par mindre justeringer i et fåtall dikt, men i tillegg til en naturlig avgrensning og det faktum at denne monografien ikke har en tekstkritisk inngang til forfatterskapet, er ikke disse små endringene av betydning med hensyn til naturbeherskelsesmotivet. For øvrig er jeg er i langt større grad

⁴⁵ Hverven, «Søke sannhet», i *Klassekampens bokmagasin*, 26.11.2016, 3.

⁴⁶ Shafieian & Tenningen, «Litteratur som identifikasjon».

⁴⁷ I tillegg til disse finnes det også et (svært) lite utvalg leilighetsdikt og bestilte tekster, som faller utenfor min undersøkelse mht. relevans for problemstillingen.

⁴⁸ Hva sekundærlitteratur angår er denne i hovedsak skrevet på skandinaviske språk, samt på engelsk (eller så foreligger de i engelsk oversettelse). Tekstene fra Adorno og Benjamin jeg siterer fra, finnes nesten alle i tilfredsstillende norske eller svenske oversettelser. Der en gitt tekst ikke finnes på et skandinavisk språk er oversettelsen min egen.

innstilt på å påvise kontinuitet og konvergens innad i forfatterskapet enn å avdekke kronologisk eller lineær utvikling. Men det vil nødvendigvis være utviklingstrekk over tid, og forfatterskapet utviser en sterk tendens til intratekstuell dialog og motsigelser, fordyping og ekspansjon av idéer som iscenesettes i foregående dikt og samlinger. Dette vil med andre ord være et gjennomgående fokus.

Den første delen av monografien består av ett lengre teoriorientert kapittel og ett kortere kapittel med metodologiske og teoretiske overveielser. I førstnevnte tar jeg for meg et utvalg sentrale begreper i den kritiske teorien, i første rekke fra Benjamin og Adorno, for å kretse inn hva som ligger i den kritiske bestemmelsen «naturbeherskelse» med særlig betoning av det estetiske momentet. I metoderefleksjonen plukker jeg opp på de avgjørende teoretiske bestemmelsene fra teorikapittelet og reflekterer over de adornittiske begrepene «anvendbarhet» og aktualitet i møte med poesien.

Deretter tar avhandlingen form av seks kapitler om hver av Hødnebøs seks diktsamlinger. Analysekapitlene følger omtrent samme struktur: Jeg presenterer samlingenes grunntrekk, hovedlinjer i fremstillingsmåte og motivkrets, og sirkler inn ett eller flere sentrale problemområder jeg går dypere inn i gjennom et utvalg lengre nærlesninger av fire-fem dikt. I flere av disse kapitlene får enkelte nedslag fra resepsjonen eller forskningen større plass enn i andre kapitler, alt ettersom hvor relevant det vil være for hovedmotivene, og med tanke på å introdusere innganger til forfatterskapet får resepsjonen mer plass i det første analysekapittelet. I undersøkelsene av *Larm*, *Pendel* og *Nedtegnelser* står samlingenes mottoer mer sentralt enn i de øvrige kapitlene. Forskjellene mellom hvert av kapitlene springer ut av hvilke innsirklinger og fordypende lesninger diktene selv påkaller i min undersøkelse av naturbeherskelse.

I kapittelet om *Larm* ligger tyngden på forholdet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige og i særlig grad et knippe dikt om okser. Jeg utforsker hvordan øre, lytting, øye og syn blir sentrale perseptuelle rekvisitter i diktenes iscenesettelse og utforsking av naturbeherskelse. Undersøkelsen av *Mørkt kvadrat* er sentrert rundt Hødnebøs gjenbruk av forrykte vitenskapsfantasmagorier og eksalterte sinnsstemninger i Sigbjørn Obstfelders punktroman *En præsts dagbog* (1900) – mekaniseringen og kulturaliseringen av naturen er definerende motiver, og et Ofelia-topos i to dikt fordyper poetiseringen over beherskelse av *indre* natur. Kapittelet om *Pendel* tar sats fra epigrafen, et dikt av Lorine Niedecker som spiller opp til bevegelsen mellom stillstand, tvang og frislipp i forfatterskapet. Jeg tar for meg samlingens sentrale kimærefigur og de lyriske ekskursene i forvandling, og studerer hvordan menneskebarn og dyr inngår i surrealistiske og metamorfiske temporaliteter. I *Stormstigen*-kapittelet ser jeg nærmere på oppløsningen av lineær kronologi og skillene mellom de levende

og de døde, fortiden og nåtiden, og utforsker medieringen og innkapslingen av naturen i et dikt som springer ut av en glasskule. *Nedtegnelser*-kapittelet er fokusert på skrivehandlingen, og hovedlinjene er poetologiske – den skrivende hånden, aleatorikk og tilfeldigheter, cesurer i teleologiske beretninger, og interpunksjonene fotnote og semikolon, står i sentrum i analysene. *Nytte og utførte gjerninger* står for en dreining i forfatterskapet, og kapittelet er følgelig konsentrert om hvordan diktene reflekterer over endringer i spillereglene for poesiens politikk – betingelsene for og innskrenkingen av en lyrisk diskurs i en samtid som avkrever en fremadrettet holdning til naturødeleggelsen.

I avhandlingens siste kapittel ser jeg på funnene i nærlesningene i lys av nøkkelttekster om forløsning og redning fra den kritiske teorien, og diskuterer hvordan Hødnebøs forskyvninger reflekterer den poetiske formens håp om en annerledes verden.

Kap. 1. En natur som ennå ikke finnes

Om naturbeherskelse i den kritiske teorien

Havet er skjønnere enn katedralene, lyder det i en verselinje av den franske dikteren Paul Verlaine. Theodor W. Adorno gjengir utsagnet i sitt ufullførte, posthumt utgitte hovedverk *Ästhetische Theorie* (1970).⁴⁹ Det høres tilforlatelig og enkelt ut. Skaperverket, om vi tror det er frembrakt av Gud eller av det store smellet og evolusjonen, er vakrere enn det menneskeskapte. Naturens estetiske fylde er rikere enn den som kommer fra kulturen. Vi forbinder kanskje et slikt natursyn mest av alt med romantikken, men kjenner det også i et utall variasjoner fra en rekke kunstneriske, filosofiske, politiske og religiøse strømninger. Flere av dem skal vi komme i berøring med i denne avhandlingen om Tone Hødnebøs lyrikk. Det er en grunn til at insisteringen på naturens egenverdi og gåtefulle annethet dukker opp igjen for å minne oss om hva vi er i ferd med å miste, hva vi allerede *har* mistet, og vi gjør klokt i å ikke henvise den til glemselen.

Av Adornos mer enn fem hundre sider lange skrift om estetikken, lærer vi at det viktigste arbeidet kunsten gjør for oss, er å hegne om det som har gått tapt og blitt glemt av menneskene. Ja, slik er det så lenge vi ikke *krever* at kunstverkene gjør dette arbeidet for oss, så fremt vi behandler dem uten nyttekrav og formaninger, slik at de fortsatt kan være et løfte om at alt kunne ha vært annerledes. Kunsten forfatter den ubevisste historien om de undertryktes tradisjon, for å snu om på en berømt vending fra Walter Benjamin, Adornos venn og filosofiske mentor.⁵⁰ Hans filosofiske, essayistiske og litterære skrifter utgjør også i sum et forsøk på å skrive denne historien: Om skjebnene som har forstummet og blitt forlatt av den fremadskridende, illusoriske fortellingen om stegvis opplysning og forbedring, om forsøkene på revolt og motstand som ble knust, om den kritiske og ureglementerte tankens vilkår i totalforvaltede samfunnsmessige rom. Og, ikke minst, om naturen – som henvises til systematiserte abstraksjoner, klassifisering eller projektive lerreter for menneskets hersketrang og storhetsvanvidd. Dette er hva Adorno og Horkheimer anser som menneskets beherskelse av indre og ytre natur.

⁴⁹ Adorno, *Estetisk teori*, 223.

⁵⁰ «De undertryktes tradisjon lærer oss at den 'unntakstilstand' vi lever i, er regelen. Vi må komme til et historiebegrep som svarer til dette. [...] Forbauselsen over at tingene vi opplever i det tyvende århundre 'fortsatt' er mulig, er *ikke* filosofisk. Den er ikke begynnelsen på noen erkjennelse, om det da ikke er erkjennelsen av at den historieoppfatningen den springer ut av er uholdbar.» Benjamin, *Skrifter i utvalg [I]*, 99.

Utarming av den ytre naturen i den tro at vi øker menneskelig velstand, innebærer en *a priori* suicidal og fullkomment irrasjonell logikk, all den tid biodiversitet også er garantisten for våre egne liv. I selvoppholdelsens navn tar det menneskelige vi-et livet av naturen, og av mennesket. Under den rådende politisk-økonomiske ordenen (nyliberal konsensus og globalisert markedskapitalisme) ser vi en radikaliserings av tingliggjorte relasjoner, instrumentell fornuft, teknifisering av livsverden og innsnevring av potensialitet, mangfold og endringsmuligheter – kort sagt: sosiale patologier – som fortøner seg som en mer og mer uoverskuelig og urokkelig totalitet for hver dag som går. Også naturen i oss, naturen i mennesket, står under press og er i ferd med å nå et punkt hvor forholdet mellom såkalt første natur og såkalt annen-natur [*Zweite Natur*], et kritisk-teoretisk begrep jeg snart kommer nærmere inn på, både er fullkomment atskilt og i tiltagende grad fullstendig opphevet, idet den første naturen svinner og blir borte for oss.

Vi har lenge stått midt i et naturtap hvor masseutryddelsens tempo på den ene siden går like ufattelig raskt som den globale senkapitalismens operasjoner, og hvor geologiske prosesser og naturlig evolusjon på den andre siden opererer etter prinsipper som er ubegripelig langsommere enn den akselererte menneskelige rovdriften på ytre natur, men som nettopp derfor – fordi de ikke passer profittjaget – for lengst har blitt brakt fullstendig ut av balanse. Som jeg vil vise i dette kapitlet, rommer kritisk teori et hav av ansporende tenkning, men ihukommelsen av den glemte og undertrykte naturen [*Eingedenken der Natur*] var kanskje det mest radikale konseptet den første generasjonen frankfurtertenkere (Horkheimer, Adorno, Marcuse m.fl.) befattet seg med. Dette er også grunntanken jeg skal forfølge i denne monografien. Som jeg var inne på i innledningen, påkaller Hødnebøs dikt nettopp en *historisert* forståelse av forholdet mellom menneske og natur. På den ene siden vitner diktene om den antroposentriske beherskelsen av den ytre naturen. På den andre siden rommer de håpet om at denne verden ikke er den siste og eneste.

Valéry's dikteriske påstand om at havets skjønnhet overgår katedralenes skjønnhet er gjengitt midtveis ut i Adornos komplekse og tette utlegning av *det naturskjønne* [*das Naturschöne*]. I *Estetisk teori* utfører han en kritisk begrepsrefleksjon over og historisering og revidering av dette skiftende, kompliserte filosofi- og kunsthistoriske konseptet. Utgangspunktet, som så ofte hos Adorno, er Hegel. Hans innledning til rekken med *Vorlesungen über die Ästhetik* fra 1835-1838 starter med den berømte avgrensningen av naturskjønnhet fra estetikkens domene. Siden den ikke tilfaller den menneskelige åndens

refleksjon, er erfaringen av det tiltalende og vakre i naturen ånden mindreverdige, sier Hegel.⁵¹ «Slik sett fremstår det naturskjønne», anfører han, «bare som en refleks av den skjønnhet som er sprunget ut av ånden, det er en ufullstendig og ufullkommen form for skjønnhet, en form som selv bare kan sies å ha substans for såvidt som den settes i forbindelse med ånden.»⁵² Det er denne grunntanken Adorno korrigerer i *Estetisk teori*. Ikke bare bringer han inn erfaringen av naturens gåtefullhet som helt uunnværlig for den estetiske følsomheten og for kunsten. Erfaringen av det naturskjønne, slik den skyter opp i flyktige glimt i kunstverkene, har sågar muligheten til å ryste ved det naturbeherskende subjektet, ved den i virkeligheten irrasjonelle og dominerende *ratio* som har hevdet seg rasjonell, og som har dominert menneskelig subjektivitet siden opplysningen slo over i det rene herredømme over omverden. Den «nye» forståelsen av naturskjønnhet blir en uomgjengelig figur i Adornos storverk. Med sin kritiske revidering av naturskjønnheten – og med flerfoldige analyser av og refleksjoner over menneskets herredømme over naturen – foregriper han med flere tiår antropocen-begrepet i i nyere økokritisk og miljøhumanistisk tenkning.

Selv om den kritiske teoriens nestorer ofte kretser inn det samfunnsmessige i arven etter Marx, Nietzsche og Freud, befattet de seg i stor grad med estetikk som sansning – estetikk ikke bare forstått som kunstfilosofi, historisk periodisering eller som læren om det skjønn (også alt dette er med i et verk som *Estetisk teori*), men i betydningen *aisthesis*: kunnskapen om sansene – vitenskapen om sanseerfaringen (Baumgarten). I sitt hovedverk *Eros and Civilization* (1955) skriver Herbert Marcuse, en av den kritiske teoriens andre foregangsfigurer, om hvordan den estetiske filosofien har forlatt sine røtter. Ifølge Marcuse blir sansningen, i vår gjennomrasjonaliserte epoke, henvist til «det lave», eller til metafysikken, og de formene for persepsjon som ikke kan opptas i det dominerende epistemet, blir «hjemløse» og undertrykte. Med referanse til Friedrich Schillers *Briefe Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) anfører Marcuse at «the discipline of aesthetics installs the *order of sensuousness* as against the *order of reason*.»⁵³ Den ubundne sanseligheten, i den grad det endimensjonale (Marcuse) eller det totalforvaltede (Adorno) samfunnet levner den noe som helst spillerom, bærer fortsatt bud om et friere liv. «In a genuinely humane civilization», skriver Marcuse, og

⁵¹ G. W. F. Hegel, *Innledning til estetikken*, 14–16.

⁵² *Ibid.*, 15.

⁵³ Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, 181.

da taler han for flere av sine åndsfeller, «the human existence will be play rather than toil, and man will live in display rather than need.»⁵⁴

Slik Susan Buck-Morss har påpekt, dreier til og med et såpass popularisert og misbrukt begrep som Benjamins aura-konsepsjon seg om sansning i vid forstand. Tapet av aura – erfaringen av kunstverkets, tingens eller naturelementets enestående her-og-nå, «en unik tilsynekomst av noe fjernt, så nært det enn kan være» – viser ganske riktig til hvordan reproduksjonsteknologiene bringer alt nærmere, gjør tingene utbyttbare og tomme for vår anskuelse og berøver den ikke-menneskelige verden sin egenart.⁵⁵ Imidlertid er dette først og fremst et spørsmål om persepsjon, eller om perseptuelle regimer – om sanselige erfaringer av verden, og om hvordan menneskets måte å sanse kunsten og naturen på blir påvirket av historiske endringer og brudd i organiseringen av produksjonsmidlene, i den teknologiske utviklingen, i forholdet mellom overbygning og basis og så videre. «The original field of aesthetics», skriver Buck-Morss, «is not art but reality—corporeal, material reality», og det er *dette* de fleste av den kritiske teoriens tenkere tar sats fra, uten å postulere fundamentisme eller en tilbakevending til det antikke, eller for den saks skyld det baumgartenske premisset.⁵⁶ Med andre ord: kunsten og virkeligheten, sansningen av disse to størrelsene og hva kunstverket sier om sansningens betingelser, holdes ikke atskilt, men fortolkes som en dialektisk, kompleks prosess. I mine teoretiske grunntekster – og ikke minst i poesien jeg skal nærlese – er estetisk erfaring uløselig knyttet til erfaringer av moderniteten: til tapet av auratisk erfaring, til spaltningen mellom mennesket og den ytre naturen, og til den lammende medieringen av forholdet mellom indre sensorium og eksterne stimuli. Ikke minst er den dialektiske tanken her forpliktet på *kroppen*, den kroppslige erfaringen – «det somatiske momentet» som kan vekke det historisk fortrenge minnet om det Adorno kaller den akkumulerte lidelsen og mennesket *qua* natur, til live.

Her betones altså et avgjørende omdreiningspunkt i Frankfurterskolens måte å tenke om estetikk på overhodet: Den er konkret og ikke-abstrakt, hverdagsnær og allmennmenneskelig. Den skarpeste versjonen av kritisk teori er innstilt på å redde det singulære, og på å bryte med den hegemoniske filosofiens verdensfremmedhet. Den har ingenting å gjøre med en forestilling om at kunsten lar seg totalforklare av en «ekstern» teoretisk modell som skal tres nedover hodet på eksempelet. I Racines *Fedra* er det ikke døden som dør, men Fedra, slår Marcuse fast med støtte i Lucien Goldmann i sin elegiske, pamflett-lignende bok *Die Permanenz der Kunst*

⁵⁴ Ibid., 188.

⁵⁵ Benjamin, *Skrifter i utvalg [I]*, 197.

⁵⁶ Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics. Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered», 3-41

(1977).⁵⁷ Denne hangen til å motvirke abstraksjonen forekommer meg å være et redskap til erkjennelse så godt som noe i en tid hvor abstraheringen av verden er i ferd med å likvidere den.

Dette unike perspektivet handler om å bevare et blikk både for kunstverkets særegenhet og gåtefullhet, og for sansningen av kunstverket – og ikke minst, om å befatte seg med en optikk som vil stå sentralt i denne avhandlingen: *hva verket selv sier om sansningens vilkår*. I dette teorikapittelet tar jeg til orde for denne tilnærmingens fortsatte relevans og verdi for studier av litterære tekster, og for at den er en særlig fruktbar inngang til fremstillingen av og refleksjonen om natur i et forfatterskap som motsetter seg håndgripelige negasjoner av naturbeherskelsen, og som ikke slutter seg til troen på at poesi kan være en fullkomment autonom motpol til tilvente talemåter og forslitt språklig begrepsliggjøring av natur. I den forbindelse blir kunstverkets status som fundamentalt sett heteronomt en sentral figur jeg skal dykke ned i i løpet av dette kapittelet.

Den påfølgende gjennomgangen av et utvalg grunnbegreper i den kritiske teorien er naturligvis ikke ment å være en fyllestgjørende og komplett introduksjon til Adornos og Benjamins estetiske tenkning. Her er hensikten snarere å avklare og gi en nyansert fremstilling av noen komplekse anskuelsesformer som vil komme til å stå sentralt i motivstudien av Tone Hødnebøs diktning. Begrepene vil bli lest og aktualisert med en naturfilosofisk optikk, og med henblikk på kunst- og litteraturteoretisk relevans for denne avhandlingen. Hensikten er å kretse inn et kritisk naturbegrep som kan være åpne og ansporende i møte med Hødnebøs mangslungne poetiske undersøkelser av relasjonene mellom subjekt og natur.

I dette kapittelet tar jeg sats fra Adornos nytenkning av begrepet naturhistorie [*Naturgeschichte*], og diskuterer dette som en annen måte å gripe an forholdet mellom naturlighet og historisitet på enn det som – snart nitti år senere – stadig er rådende. Deretter går veien til Benjamins historiesyn, med vekt på lesninger av de historiefilosofiske tesene (1939). Her betones især Benjamins økologisk-fremskrittscritiske moment, som lenge sto i skyggen av hans originale og kjetterske materialisme. Kritikken av forestillingen om historisk fremskritt er helt nødvendig å begripe for å forstå Adorno og Horkheimers epokegjørende oppgjør med opplysningsfilosofiens, identitetstenkningens og naturbeherskelsens dogmer i *Opplysningens dialektikk*. I dette underkapittelet ser jeg særlig på natur, identitetstvang og forholdet mellom myte og opplysning.

⁵⁷ Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, 13.

Overgangen til estetikk markeres med passasjen om *Estetisk teori*. Her introduserer jeg Adornos estetiske lære og den særegne fremstillingsformen i verket. Denne delen kretser i stor grad rundt forholdet mellom kunst og samfunn, og jeg tar for meg flere grunntanker hos Adorno – tenker jeg er sterkt inspirert av i mitt eget litteratursyn. «Søsterboken» til *Estetikken* er den mer fagfilosofiske *Negativ dialektikk*. I forlengelsen av denne skal jeg utforske ikke-identitetsfiguren, og se på begrepet om objektets forrang [*der Vorrang des Objekts*] og den negative dialektikkens mulighetsrom. Deretter diskuteres og aktualiseres Adornos kritiske og reviderte begrep om naturskjønnhet i kunsten, som etter mitt syn fortsatt er svært fruktbart for å forstå poesiens relasjon til beskadiget natur, og som er en av denne avhandlingens viktigste innganger til litteraturen overhodet. Videre tar jeg for meg det tvetydige mimesis-konseptet hos ham og Benjamin for å kretse inn en sentral ansats til forståelsen av kunsterfaring og sansning av natur og verden overhodet.

1.1 Natur som historie og historie som natur

Adorno holder sin tiltredelsesforelesning under navnet «Idee der Naturgeschichte» under et møte i det lokale Kant-Gesellschaft i Frankfurt den 15. juli 1932. Naturhistorie handler i denne sammenhengen om å tenke *historien som natur* og *naturen som historie*. Oversetter Robert Hullot-Kentor identifiserer et snedig neologistisk moment i begrepet, som synliggjør det genuint bindestreks-pregede forholdet mellom de to leddene: Det hele beror ikke på å utforske *historia naturalis*, naturens egen historie (da ville vi fått en *Geschichte der Natur*), eller å bygge videre på den romantiske streken i Kants banebrytende historisering av naturen, «as a process of unending, infinite creation ... discovering the origins of the Earth in the ‘dark abyss of time’», men snarere å ense et fenomens eller et objekts karakter av natur der objektet eller fenomenet synes å være som mest historisk, og vice versa.⁵⁸ Men hva vil det egentlig si at historien eller det samfunnsskapte fremtrer som natur?

Når Adorno behandler historie som har stivnet til natur, og begrepet om annen-natur [*Zweite Natur*], er han inspirert av György Lukács’ nylesning av Marx. Begrepet viser til samfunnsmessige praksiser som har blitt til sedvane og refleks: Undertrykkelse og urett blir tatt for gitt, akseptert og betraktet som *naturlig*, noe på forhånd bestemt som en grunnbetingelse for all eksistens. Historien blir natur i den forstand at den fremtrer syklisk og evig for menneskene. Lukács kaller andre natur «et forstenet, fremmed meningskompleks» der hvor første natur var «stum, sanselig eller meningsfremmed»: «[naturen] som er fratatt sitt meningsfremmede egetliv

⁵⁸ Hullot-Kentor, *Things Beyond Resemblance*, 239.

samt sin meningsfulle symbolikk, blir til bakgrunn, til kulisse, til ledsagende stemme», heter det om saksforholdet «– den har mistet sin selvstendighet og er bare en sansemessig gripbar projeksjon av det vesentlige – inderligheten».⁵⁹ Adorno følger dette synet på hvordan den andre naturen også fortrenger første natur, men tror derimot ikke på restitusjon og transcendental gjenoppvekking av første natur – en oppgave Lukács tildelte det kommende proletariatet som historisk subjekt i hegeliansk forstand.

Det kommer hos Adorno snarere an på å perforere og yte motstand mot den andre naturens ugjennomtrengelighet – dens mytologiske naturalisering – i en konstant dialektikk. Som han selv formulerer det med presisjon i essayet «Forsoning under tvang» fra 1958: «naturkategorier blir projisert på det som er samfunnsmessig formidla».⁶⁰ Naturaliseringen av samfunnsskapt lidelse kveler muligheten for kritisk tenkning og motstand i en totalforvaltet verden [*totalverwaltete Welt*]. Her står naturhistorie-modellen i selve sin dialektiske utforming som et utkast til en annen utforming av tenkningen som beror mindre på den andre naturens blindflekker.

Å tenke historie som natur innebærer definitivt ikke, som det senere også skal fremgå av Adornos «antropologiske fortelling» om naturbeherskende fornuft, en naturalisering eller essensgjøring av historiske bevegelseslover, men snarere at tilnæringsmåten – den filosofiske metodologien – skal gjøre det enklere å få øye på hvordan naturaliseringen av det samfunnsmessige, det menneskeskapte, har funnet sted. Hverken historie eller natur skal begripes som noe på forhånd og for alle tider gitt ut fra et ufravikelig sett naturlover – noe som også vil gjøre det umulig å forestille seg en annen fremtid enn den allerede prognoserte. Dette er imidlertid slik maktens bilde av både naturen og samfunnet fortøner seg. Imot dette, skriver Hullot-Kentor på oppklarende vis, betrakter Adorno historien om naturaliseringen av historien, en reise mot borgerlig, listig rasjonalitet, analog til Odyssevs' tilegnelse av moderne subjektivitet som beskrevet i *Opplysningens dialektikk* (se del III i dette kapittelet), «as the development of the *ratio* in which history becomes second nature, unconscious of itself as nature as a result of the repression of mimesis in its metamorphosis into the *ratio*.»⁶¹ Et sentralt formål med Adornos vri på den naturhistoriske filosofien er altså å avdekke lidelsen som historisk fenomen, og videre, å smadre skinnbildene. I sin epokegjørende avhandling *The Origin of Negative Dialectics* (1977) gir Buck-Morss en klargjørende og kontekstualiserende oppsummering av Adornos intensjon:

⁵⁹ Lukács, *Romanens teori*, 52.

⁶⁰ Adorno, *Notar til litteraturen*, 110.

⁶¹ Hullot-Kentor, *Things Beyond Resemblance*, 245.

As Adorno employed the term in his own writings, «second nature» was one of a constellation of critical concepts together with «fetish», «reification», «enchantment», «fate», «myth» and «phantasmagoria», which were used to see through the mysterious «natural» appearance of objects in their «given» form to the historical dimension of their production. The purpose of such an analysis was to destroy the mythical aura of their legitimacy.⁶²

Dette er med andre ord en ikonoklastisk filosofisk modell som trekkes videre inn i senere skrifter. Hva den *første* naturen angår tenker Adorno, med bakgrunn i Benjamins bok om det tyske sørgespilletts opprinnelse, at naturens historisitet og historiens naturlighet viser seg i forgjengeligheten.⁶³ Historien om natur er en forfallshistorie, det ligger innskrevet i naturen at den er tidsbunden, at den vil forgå, og slik skal også de frembrakte tingene avleses, som en slags hieroglyfer for forvitringen med avtrykk etter tidens ufravikelige gang, dens endelighet, dens *historie*. De glemte tingenes verden og den glemte verden som viser seg i tingene, har en utløpsdato. Forfallets grunnfigur er ruinen. Den vitner om en forgangen og istykkerslått tid, en verden lagt øde for melankolikerens blikk – en ugjenkallelig historisk fortid – men peker også frem mot tilintetgjørelsen og opphevelsen som forutsetning for redning av fortidige og uforløste bruddstykker: fragmenter av et uinnløst håp fortiden har krav på.

Denne fundamentalt sett *allegoriske* modellen, hvor betraktningen av en uthulet og meningsfattig verden er grunnlaget for nye begynnelse, har sin rot i Benjamins allegoribegrep, hvor det å løsrive fragmenter fra sin opprinnelige betydningssammenheng er forutsetningen for redning av momentene som har falt utenfor den rådende historien om fortiden. I den naturhistoriske dialektikken løsrives nettopp det suverene jeg-et, det hardnede selvet, fra sammenhengen der det har sett seg som naturlig øverst i hierarkiet. I den forstand er *Naturgeschichte* en form for kognitiv *Entfremdung*.

Denne formuleringen innfanger essensen i begrepet: «Naturen selv er forgjengelig. Slik har den historiens moment i seg. Når det historiske opptrer, viser det alltid tilbake til det naturlige, som forgår i det historiske.»⁶⁴ Og «omvendt, når ‘annen natur’ viser seg, når denne konvensjonenes verden kommer mot oss, dechiffrerer den seg ved at dens forgjengelighet blir klar som dens betydning.»⁶⁵ Litteraturviter Anders Strand setter den anti-essensialiserende streken i Adornos forståelse av naturhistorie *qua* modell for historiefilosofisk fortolkning presist på begrep:

⁶² Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, 55.

⁶³ Jf. Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*.

⁶⁴ Adorno sit. i Strand, «Adornos konstellative hermeneutikk. Naturhistorisk interpretasjon og historiefilosofi i Adornos Hölderlin-lesning», 181.

⁶⁵ Adorno sit. *ibid.*, 181.

Når historie gjøres til en ontologisk kategori, blir den derfor *historieløs*. (GS I, 348) Snarere gjelder det å begripe historie som et ikke-enhetlig fenomen som består av utallige dialektiske prosesser og diskursive praksiser, uten av den grunn å gjøre en slik diskontinuerthet eller temporal dissosiasjonsbevegelse til en *essens* ved den. Adorno tenker seg at det samme gjelder naturen. Det bringer ingen erkjennelsesmessig gevinst å se naturen som noe som «er der for alltid som en av skjebnen sammenføyd, allerede gitt væren» (GS I, 346), som noe som er prinsipielt uavhengig av mennesker og samfunn, som en tidløs sistebegrunnelse, og innenfor sin syklus uforanderlig og til syvende og sist umulig å kritisere. Et slikt syn gjør naturen til mythos. Dermed vil en ignorere det faktum at naturen er formet av historien, som har påvirket den like mye ved hjelp av språklige praksiser – som har formet menneskenes syn på den – som av menneskelige inngrep.⁶⁶

Det kommer altså an på å ta «natur» i bruk som fortolkningshorisont for å forstå hvordan den sosiale historien har blitt naturalisert, og på å ta «historie» i bruk for å forstå hvordan naturen også er underlagt historiske og sosiale prosesser. Og ikke minst kommer det an på å la være å skape nye fetisjer og dogmer av det diskontinuerlige og ikke-enhetlige som avdekkes i et mer heterogent syn på natur og historie. Strand skriver videre, svært pregnant, at «[Adorno] vil forsøke både å *fusjonere* og holde disse fenomenene *atskilt*. Slik mener han at filosofien vil kunne avdekke historiene om hvordan natur og historie har påvirket hverandre gjensidig: om en natur som er historisk i den forstand at den er et resultat av menneskelige praksiser, og om en historie som er naturlig i den forstand at den synes uavhengig av mennesket.»⁶⁷ Med «uavhengig av mennesket» siktes det til at den sosiale totaliteten og herredømmet har blitt såpass absolutt – som en ny naturtilstand, vår *andre* natur – at det ikke levnes det minste rom for individuell motstand eller opprørsk, ikke-affirmativ tenkning.

Å spise og å bli spist

Grunntanken om den andre naturens herredømme over ånden blir med videre inn i den estetiske læren, hvor Adorno fester sin lit til at det radikale kunstverket stadig kan være bærer av radikal sannhetsverdi – mer spesifikt at kunsten evner å stille ut den sosiale totaliteten som fundamentalt irrasjonell der den har blitt «naturalisert» og oppfattes som rasjonell – og videreutvikles over tretti år senere i *Negativ dialektikk* (1966). Jeg skal vie dette verket mer oppmerksomhet senere i kapitlet, men skal allerede nå skjene til en passasje som er eksemplarisk for den natur-historiske tenkemåten for å få et bedre grep om hva anskuelsen kan romme. Her forfekter Adorno at selv om historiens og samfunnets tilsynekomst som naturlig – dvs. at samfunnet gir seg til kjenne som ufravikelig, helt umulig å påvirke, og ikke minst: som

⁶⁶ Ibid., 177.

⁶⁷ Ibid., 178.

et «radikalt ondt» sted hvor praktisk-politisk motstand og sågar autentisk (uegennyttig) godhet ikke egentlig kan finnes – har vist seg å være en objektivt (realhistorisk) sann doktrine, og at dette er katastrofen (at allting fortsetter i sin vante gang), må teorien virkelig bestrebe seg på å selv ikke «naturalisere naturaliseringen». «Att antagandet av naturlagar inte skal tas *à la lettre*, minst av allt ontologiseras i bemärkelse av människans så kallada utkast, oavsett av vilket slag», skriver Adorno, «för detta talar det viktigaste motivet i Marx' teori överhuvudtaget, att dessa lager kan avskaffas.»⁶⁸ Å gå imot ontologiens ahistoriske fasttømring av den historisk frembrakte lidelsen *qua* ahistorisk essens er forutsetningen for å utvikle en filosofi som kan forplikte seg på fremtidig emansipasjon.

Siden Adorno i hele sitt forfatterskap forkaster den hegelianske rettlinjetheten og proletariatets overhøyhet hos Marx, for ikke å si konvensjonalisert marxistisk kunstteori, er det materialistiske historiesynet en noe uventet, men altså helt uomgjengelig anstøtsstein for et begrep om foranderlighet, og for forespeilingen av – men alt annet enn garantien for – frigjøringen fra annen-natur. Den sosiale sfærens totale dominans leder ham til å slå fast følgende: «Mänsklig historia, den fortskridande naturbehärsningen, fortsätter det medvetlösa i naturen, att äta och att ätas.»⁶⁹ Tesen er fundamentalt sett marxistisk i sitt fokus på antagonisme: «Ironiskt nog var Marx socialdarwinist; det som socialdarwinisterna prisade och villa handla i enlighet med, är för honom den negativitet i vilken möjligheten till dess upphävande vaknar.»⁷⁰ Herredømmet absorberer det naturlige seleksjonsprinsippet for å kunne ture frem med barbariet; totaliteten «framträder [som] et objektivt sammanhang som uppstår likt en natur», heter det hos Marx, og Adorno føyer til: «Samhällets bundenhet till naturlagar är ideologi i så motto som den hypostaseras till något oföränderligt naturligt givet.»⁷¹ Det er denne hypostasen som for enhver pris skal unngås.

Altså: Naturaliseringen har skjedd – det *er* slik at forholdet mellom menneskene og mellom menneske og natur under rovdyrkapitalismen beror på *survival of the fittest*, på fetisjisering av selvoppholdelsesdriften, der den sterkeste og mest autonome, i falsk forstand, overlever og profitterer på de andres bekostning – men naturaliseringen er *historisk*. Det vil si: Den har, en gang, vært foranderlig; den er, en gang, ikke uunngåelig. I møte med en politisk økonomi i dag som har naturalisering som sitt fremste credo og sin viktigste legitimitet, og hvor en apoteose av umiddelbar tilfredsstillelse har legitimert det falske behovet for ekstrem

⁶⁸ Adorno, *Negativ dialektik*, 338.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

tilgjengelighet av perseptuelt fôr, er denne tanken stadig fruktbar – nettopp for å kunne rette en kritikk mot det som har blitt en fundamental somatisk impuls til å sjekke, orientere seg, oppdatere seg, *hele tiden*, og for å gripe an denne impulsen som annen og ikke første natur – som sosial patologi.

Med dette i mente er det på tide å vende blikket mot Walter Benjamin. Hans oppgjør med den konvensjonelle, homogene marxismens historiesyn er nemlig tungt inspirert av Adornos tidlige tenkning, og den foregriper ikke minst Adornos *senere* tenkning.

1.2. Fremskritt, katastrofe, ihukommelse

Walter Benjamins historiefilosofiske teser i hans kanskje mest kjente skrift «Über den Begriff der Geschichte» (1939) blir på mange måter fundamentet for Adornos historiografiske og ideologikritiske grunnsyn de neste tretti årene. Teksten består av atten teser og to «tilleggsteser», hvorav de fleste er formulert i stilen frankfurterne gjerne komponerte korttekster i, som tankebilder [*Denkbilder*] – en visuelt orientert hybridform som beveger seg mellom prosadiktet, aforismen og det kulturkritiske fragmentet, og som opererer i en stadig dialektikk mellom filosofisk abstraksjon og komprimert, mikrologisk registrering av enkeltfenomener og hverdagslige småting.⁷² På terskelen til en verdensomspennende krig er det historiske bakteppet handlingslammelsen på venstresiden – den ortodokse sovjetiske leninismen, de sosialistiske partiene i Europa og den brede sosialdemokratiske fronten – som ikke har klart å stagge trusselen fra nasjonalsosialismen og fascismen. Med Molotov-Ribbentrop-pakten mellom det nazistiske Tyskland og Sovjetunionen 23. august 1939 i Moskva, er desillusjonen total for Benjamin.⁷³ «På et tidspunkt», skriver Benjamin i tese X, «hvor de politikerne fascismens motstandere festet sin lit til, ligger nede, og bekrefter sitt nederlag ved å forråde sin egen sak, har [den tankegangen vi her følger] til hensikt å løse det politiske verdensbarn fra det garnet de har lokket det inn i».⁷⁴ Hitlerismen er imidlertid bare det

⁷² For en grundig utlegning og diskusjon av *Denkbilder*-formen, se Richter, *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*.

⁷³ Tidligere på 30-tallet og sterkt påvirket av sin gode venn Bertolt Brecht hadde han leflet med kommunisme, men under de senere årene i Paris vendte han seg i større og større grad vekk fra den sovjetiske ortodoksien. Når pakten mellom Sovjetunionen – som den verdensomspennende dialektiske materialismen under den tredje internasjonale betraktet som proletariatets frelser – og Hitlers nasjonalsosialistiske regime, er signert, er det ingen grunn til å tro at de tilvante formene for politisk praksis (og således, den velkjente marxistiske teorien) kan yte noen som helst motstand i et formørket Europa hvor fascismen er i ferd med å få eneveldig makt.

⁷⁴ Walter Benjamin, «Om historiebegrepet» [1939–1940] i *Skrifter i utvalg [I]*, oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Solum, s. 100. I utlegningen av Benjamins historiografi bygger jeg i noen grad på en undersøkelse av samme motiv i Yazdan, «*Als das Kind Kind war, wußte es nicht, daß es Kind war...*». Barndom og estetisk erfaring i Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* og Virginia Woolfs *To the Lighthouse* og 'Solid Objects'.», 34–39, samt Yazdan, «'...i motens ugjennomtrengelige, lydlose tåkeverden, der forstanden ikke kan følge med'. En introduksjon til motens historiefilosofi i Walter Benjamins *Passasjeverket*», 65–77.

siste realhistoriske uttrykket for en forterpet tro på fremskrittet, og dette Benjamins hovedanliggende i «Om historiebegrepet», et skrift som er hyperbolsk, poetisk, eskatologisk ladet, esoterisk, dypt inspirert av jødisk mystikk (kabbala) og ekstremt kondensert i sin fremstillingsform. Tesene har fått en intens, mytologisk aura mye på grunn av den komplekse og medrivende tilblivelseshistorien.⁷⁵ Det er ingen underdrivelse å si at dette vesle verket har vært blant de aller mest sentrale i den heretiske marxismens tradisjon de siste femti årene. Dets innsigelser mot det herskende historiesynet har ikke uventet fått større gjenklang i disipliner som litteraturvitenskap, kunsthistorie og estetikk enn i den deskriptive historieforskningen og i statsvitenskap eller politisk teori.

Den første tesen krystalliserer forbindelsen mellom marxisme og teologi – materialisme og messianisme – i Benjamins tankeverden. Disse to tankemodellene kan simpelthen ikke holdes atskilt, slik store deler av resepsjonen har gjort. Her kan man snakke om en forvirret splitting mellom kulturkritisk marxisme og jødisk teologi som lukker øynene for størrelsens gjensidige avhengighet hos den sene Benjamin. Så finnes det også en «tredje tradisjon», slik Michel Löwy bemerker i sin eksegetiske monografi om tesene, hvor man anser at marxisme og jødisk teologi er inkompatible, en posisjon bl.a. Habermas og Rolf Tiedemann har forfektet.⁷⁶ Jeg skal ikke ta stilling til (den stadig pågående) debatten her, men vil tentativt legge til at kritikken av den politiske økonomien og det teologisk influerte håpet om en annerledes verden formulert som kritikk av tidsforståelse, bereder grunnen for Adornos estetiske filosofi – og ikke minst naturens plass i estetikken. Slik lyder i alle tilfeller tese I:

Det skal som kjent ha eksistert en automat som var konstruert slik at den møtte ethvert trekk en sjakkspiller gjorde med et mottrekk som sikret den partiet. En dukke i tyrkisk drakt, med vannpipe i munnen, satt foran brettet som hvilte på et stort bord. Et speilsystem skapte en illusjon av at bordet var gjennomiktig fra alle sider. Sannheten er at en pukkelrygget dverg, en mesterlig sjakkspiller, satt under bordet og styrte dukkens hånd med snorer. En kan forestille seg et motstykke til denne apparaturen i filosofien. Den dukken man kaller «historisk materialisme» vil alltid vinne. Den kan uten videre hamle opp med alle og enhver når den tar teologien i sin tjeneste; denne er som vi vet liten og heslig nå til dags, og får uansett ikke gi seg til kjenne.⁷⁷

⁷⁵ Benjamin var på flukt gjennom Frankrike sommeren og høsten 1940 og kom seg over grensen til Katalonia, men da reisefølget ankom Portbou tok Benjamin sitt eget liv etter at det sto klart at utreiseforbudet (som tragisk nok ble opphevet neste dag) ville ha gjort det umulig å flykte videre til Portugal og kysten.

⁷⁶ Löwy, *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's 'On the Concept of History'*, 42.

⁷⁷ Benjamin, *Skrifter i utvalg [I]*, 95.

Prosastykket sammenfatter Benjamins besnærende syntese av teologi og marxisme, og fremsetter analysen av tingenes historiske tilstand.⁷⁸ Det er ifølge ham slik at den historiske marxismen i sin daværende form har blitt sjelløs og størknet, ineffektiv og dogmatisk lik en apparatur, en marionett. Troen på proletariatets diktatur, på at kommunismen uansett har historiens vind i sine seil, og at den alltid vil seire, har vist seg å være et gruffullt mistak tuftet på naturlov-aktig tenkning og overtro heller enn et aktivt arbeid orientert mot både fortid og fremtid – mot fortidens overvintring i nåtiden, og mot fremtiden som et foranderlig og ikke stivnet, invariant rom tappet for erindringen om fortiden. Dvergen i maskineriet, rusket i den stivnede Diamat-ideologien, innfører derimot et element som kan hjelpe automaten med å «hamle opp med alle og enhver» (les: den ekspanderende fascismen så vel som filosofiske antagonister), om den bare tar den i sin tjeneste. Dette elementet er teologien, og nærmere bestemt, i Benjamins fremstilling her og i hans sene filosofi overhodet: kabbalistisk jødisk messianisme med sitt mål om forløsning [*Erlösung*] og gjenoppretting [*Rettung*] av det som er blitt beskadiget, pukkelrygget og bøyd av den historiske undertrykkelsen, som mål.

Materialisme og teologi forenes i håpet om en verden som kunne ha vært fullkomment annerledes: begge deler de troen på menneskehetens frelse, begge vil de redde verden fra uretten, og begge forutsetter de en måte å skrive historien på som skiller seg fra den herskende. Men ingen av dem gjør noe av dette i sin isolerte form. Materialismen er et automatisert vesen som har blitt konformt. Teologien «er som vi vet liten og heslig nå til dags, og får uansett ikke gi seg til kjenne» – i det siste ligger det at religiøse tankefigurer er fullstendig subsumert av det samfunnsmessige i en avfortryllet verden, men også at teologien har *blitt* heslig, hvis vi skal ta Benjamin på ordet. De må derfor syntetiseres. Og de er, når de «slår seg sammen» og tjener hverandre på dialektisk vis, uovervinnelige. Den udogmatiske, kabbalistiske teologien skal røske opp i marxismens positivistiske nykker og dens fortidsfiendtlighet; den samfunnskritiske marxismen skal bidra til å profanere og aktualisere teologiens glemte innsikter. Denne besynderlige og fortsatt kontroversielle tankefiguren danner grunnlaget for de historiefilosofiske tesene spesielt, og for Benjamins historiografi generelt.

De påfølgende tesene retter en rammende kritikk mot den urokkelige, positivistiske troen på det historiske fremskrittet, som bygger på en forestilling om tidsmessig kontinuitet, akkumulative hendelser på veien mot stadig forbedring – med alle fordums mennesker og all forgjengelig natur nedfelt i en ubøyeelig bevegelse. Dette fremstår ifølge Benjamin for oss som

⁷⁸ For en glassklar gjennomgang av den pukkelryggede dvergen som figur for forløsning og historieskriving hos Benjamin, se Teistung, «Historie og pukkelbevissthet: Om 'den pukkelryggede mannslingen' i Walter Benjamins tenkning», 32–54.

naturlig, som noe på forhånd gitt, men er i aller høyeste grad en sosialt overlevert konstruksjon, og dertil en hvor heterogeniteten er strupt og stuert inn i en idé om temporalitet som uunngåelig og lineær. Her plukker Benjamin opp avgjørende momenter fra Adornos *Naturgeschichte*-begrep. «Forestillingen om menneskeslektens framskritt i historien», anfører han, «kan ikke løsrives fra forestillingen om dens framgang gjennom en homogen og tom tid. Kritikken av forestillingen om denne framgangen må danne grunnlaget for kritikken av forestillingen om framskrittet overhodet.»⁷⁹ *Longue durée*-optikken, hvor alt betraktes *over the long run* – den dogmatiske marxismens appropriasjon av Hegels historiografi er en tydelig pendant – gir oss en tom, homogen tid, additivt fremstilt og ikke minst umulig å forandre. En slik tømning av fortidens mangfoldighet og mangetydighet besørger den vante ordens blikk for fortiden, glemmer at historieskriving også er en sosial oppfinnelse – og at denne konstruksjonen er oppfunnet av historiens seierherrer. Taperne, de utstøtte og alle deres nederlag, de mislykkede forsøkene på revolt og de uvesentlige skjebnene, kastes ut av historieverkene og henvises til glemselen.

Denne konformismen, påstår Benjamin, gjelder det tyske sosialdemokratiske partiet, som ikke maktet å yte fascismen motstand, så vel som den ortodokse kommunismen og høyrereaksjonær ideologi, for ikke å si den etablerte «kritiske» tenkningen; alle forenes de under historismens dunkle fane, med den hybrisyfalte fornemmelsen av å ha historiens vind i seilene. «Det vil uansett gå godt.» Vi kan som sagt gjenkjenne Hegels progressive verdensånd i en slik måte å se an historiens gang på. Imidlertid regnes opphavet til denne formen for historiografi gjerne å finnes hos den tyske historikeren Leopold von Ranke (1795–1886), og hans fordring om historieskriving som rekonstruksjon av fortiden «slik det *egentlig* var» [*wie es gewesen war*], med en sterk tro på at innlevelse i fortidige livsskjebner og erfaringer overhodet er mulig. Historismens optikk skjenker historikeren med et jordisk forsyn, og lener seg tungt på naturlovenes standhaftighet og bestandighet. Hvor farlig denne tankegangen er, idet den lager et evangelium for glemselen, får i Benjamins blikk sitt faktiske realhistoriske og politiske prov med hitlerismens komme i Europa av 1940.

I en av de mest kjente formuleringene i «Über den Begriff der Geschichte» skriver Benjamin at de konforme historieskriverne – som lener seg på rekonstruksjon og den naive troen på at man kan forestille og bemektige seg tidligere tiders historiske erfaring ut fra en opphopning av empiri – lever seg inn i seierherren. «De herskende er til enhver tid arvingene etter alle som noensinne har seiret. Innlevelsen i seierherren kommer derfor alltid herskerne til

⁷⁹ Benjamin, *Skrifter i utvalg [I]*, 103.

gode.»⁸⁰ Historiens herskende bærer med seg byttet de har tilranet seg – både helt konkret, i krigshandlinger og plyndring, og i den kontinuerte tradingen av rikdom på tvers av generasjoner – og det er dette vi kaller for «kulturgoder» i dag. Men det vi priser som kulturens største frembringelser, hviler også på de plyndredes knokler, sier Benjamin: «Deres eksistens skyldes ikke bare anstrengelsene til geniene som skapte dem, men også deres samtidiges navnløse tvangsarbeid. Det finnes ikke noe dokument over kulturen som ikke også er et dokument over barbariet.»⁸¹ Dette gjør at skikkelsen Benjamin kaller «den historiske materialisten», historieskriveren som skal bryte med den barbariske overleveringen, må «stryke historien mot hårene» – det vil si å ta den i skue med et blikk for alt som har falt utenfor og ligger strødd langs den progressive opplysningens glemte sideveier. Han skal ikke «erkjenne ‘hvordan det egentlig var’», men «artikulere det forgangne historisk – [det] vil si å bemektige seg en erindring slik den glimter til i et øyeblikks fare. For den historiske materialismen dreier det seg om å fastholde et bilde av fortiden slik det i øyeblikket av fare plutselig framtrer for det historiske subjektet.»⁸² Slik er historieskriveren i Benjamins bilde analog til «historiens engel», slik den fremstilles i Paul Klees ikoniske bilde *Angelus Novus* (1920):

Det viser en engel som synes å være i ferd med å fjerne seg fra noe, som den stirrer på. Øynene er oppspærrede, munnen åpen og vingene utspent. Slik må historiens engel se ut. Den har vendt sitt åsyn mot fortiden. Der vi ser en rekke hendelser, ser *den* én eneste katastrofe som uopphørlig slynger ruin på ruin for dens føtter. Den vil nok gjerne stoppe opp, vekke de døde og gjøre det istykkerslåtte helt. Men en storm blåser fra Paradis, den har tatt tak i vingene og er så sterk at engelen ikke lenger kan folde dem. Denne stormen driver den ustanselig inn i framtiden den har vendt ryggen, mens vrakhaugen foran ham vokser inn i himmelen. *Denne* stormen er det vi kaller framskritt.⁸³

Historien, det forgangne, betraktes som en opphopning av forglemt lidelse, som en ruinhaug av uendelige katastrofer. Det finnes hverken framskritt eller forfall, skriver Benjamin et sted i sørgespillavhandlingen. Men historiens engel, som slynges inn i fremtiden av det progressive framskrittets storm, søker, i pakt med *Tikkun Olam* i den lurianske kabbala, restitusjonen og repareringen av Guds enhet og harmoni, som har blitt istykkerslått etter *shevirat ha kelim*, sønderknusingen av potteskårene hvor verdens sannhet og opprinnelighet er splintret opp og fragmentert i det verdslige. «Oversatt» til det profane står det for den historiske materialisten, den «nye historieskriveren», å gjøre fortiden fruktbar igjen, å samle opp disse fragmentene. Historieskriveren skal innhente alt som ble tilsidesatt, og sprengte historiens kontinuum, dens

⁸⁰ Ibid., 98.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid., 96.

⁸³ Ibid., 99–10.

invariante homogenitet – altså slik Adornos *Naturgeschichte*-modell er en måte å endevende det rådende synet på hva som er foranderlig og uforanderlig på. For Benjamin står den teologiske tankefiguren i opposisjon til den tomme homogene tiden; fremfor å ta historien i skue som en kausalkjede tilfører den et aktualiserende blikk på det forgangne, «skiller ikke mellom stort og smått», og sprenger de enkelte elementene ut av den lineære myten. I en slik destruktiv omgang med historien bevarer man et blikk for fortidens krav på forløsning – for som det heter i den andre tesen, stiller fortiden et krav til oss:

Slik lykke som kan vekke misunnelse i oss, finnes bare i luften vi har pustet, hos mennesker vi kunne ha kommet i prat med, hos kvinner som kunne ha hengitt seg til oss. Forestillingen om lykke er med andre ord uløselig knyttet til forestillingen om frelsen. Slik forholder det seg også med den forestilling om fortiden som historien gjør til sin sak. Fortiden fører med seg en hemmelig indeks som henviser den til frelsen. For streifes vi ikke selv av et drag av den samme luften som omga tidligere mennesker? Er det ikke i stemmene som fyller ørene våre et ekko av de som nå har forstummet? Har ikke kvinnene vi omsvermer søstre de aldri har kjent? Om det er slik, da finnes en hemmelig avtale mellom tidligere generasjoner og vår egen. Da var vi ventet her på jorden. Da har vi som alle generasjoner før oss, blitt gitt en *svak* messiansk kraft, som fortiden har krav på. Å gjøre opp dette kravet er ikke billig. Det vet den historiske materialist.⁸⁴

Den *svake* messianske kraften består i å fravriste fortiden den plassen den er henvist til i fremtiden – å forskyve historieskrivingens deterministiske teleologi. Uten at blikket på tidene vi har lagt bak oss endres, kan heller ikke den fremtidige politikken forandres. Frelse dreier seg helt grunnleggende sett om å innhente det som har blitt glemt og henvist til lidelsen i fortiden, for fortidens sjeler har et krav på å bli minnet i og ikke utelatt fra tradisjonen. Også de, i tråd med kabbalistisk lære, fortjener lykke og fullkommenhet. Dette fordrer ikke passiv venting på frelsen i form av Messias' komme, men et aktivt og dennesidig, det vil si profant arbeid med historieskrivingen, og med oppmerksomhet [*Aufmerksamkeit*]. Löwy har en stringent og god fotnote om dette: «According to [Gershom] Scholem, in cabbalistic language *tikkun* designates the restoration or re-establishment of the cosmic order laid down by divine providence, thanks to messianic redemption; the collapse of the force of evil and the *catastrophic end of the historic order*, which are *simply the obverse of redemption*.»⁸⁵ Hos Benjamin, med teologien i avsakralisert form, er denne restaurasjonen noe som tilfaller *oss*, og som er *oss* avkrevd. «For Messias kommer ikke bare som frelser; han kommer som den som nedkjemper Antikrist. Evnen til å tenne håpets gnist i fortiden har bare den historieskriveren som er overbevist om dette: Selv

⁸⁴ Ibid., 96.

⁸⁵ Löwy, *Fire Alarm*, s. 194.

ikke de døde er trygge for fienden når han seirer. Og denne fienden har ikke sluttet å seire.»⁸⁶ Det er vi, i dag, med alle midler – og middelet er sammensmeltingen av nytenkende marxisme og kjettersk teologi – som må stå for gjenopprettelsen. I forlengelsen av Gershom Scholem oppsummerer Löwy den kabbalistiske messianismen: «Adam's original sin can be abolished only by the coming of the Messianic Kingdom, thanks to which things will return to their original places: *Ha-Shavat Kol ha-Devarmin le-Havaiatam* – the Christian equivalent of which would be the concept of *apokatastasis* [anm. alle sjelers og alle tings frelse].»⁸⁷ Slik er fremtidig emansipasjon intimt forbundet med fortidig frelse – å beseire Antikrist er her intet mindre enn en eufemisme for å vinne over nazismen, men også et bilde på å seire over den fienden som utgjøres av det konforme historiesynet.

Den nye grunnfiguren for og redskapet til dette hos Benjamin er ihukommelse [*Eingedenken*]. Her er han særlig inspirert av Marcel Prousts litterære behandling av det ufrivillige minnet [*mémoire involontaire*] i syvbindsverket *På sporet av den tapte tid* (1913–1927), hvor en plutselig sansefølelse av en smak, en lukt eller en lyd, er opphavet til den ufrivillige erindringen av den tapte tid. I Benjamins «sakralisering» og politisering av denne sanseopplevelsen viser fortiden seg i et brått og sjokkartet glimt, hvor åpningen henimot fortiden innfører en cesur. Slik kommer det til syne en revne i den kontinuerlige klokketidens gang som kan avbryte historiens lineære gang mot «ustanselig» fremskritt, som i realiteten er uopphørlig *katastrofe*. Det dreier seg om en kritisk og bevegelig nåtid, en eksplosiv hendelse som stanser den acediske og trette anskuelsen av historien, og dette er forutsetningen for å minnes, for å vekke til live minnet om det Benjamin i forlengelsen av Marx kaller urhistorie [*Urgeschichte*], som for Benjamin beror på en romantisk-kommunistisk forestilling om et fredfullt matriarkalsk *vie antérieure*. Til dette trengs altså teologiens apparatur. Her vil jeg bemerke at Benjamin har et noe annet syn på *Zweite Natur*-problemkomplekset enn Adorno, som har en enda sterkere motstand mot opphavelighet enn Benjamin. Men heller ikke sistnevnte påkaller nostalgisk tilbakevending som en reell mulighet. Erindringen av en tid hvor det fantes håp som aldri ble oppfylt er redskapet for *fremtidig* endring.

Arbeidet og naturen

En rekke av de historiefilosofiske tesene berører altså spørsmålet om naturbeherskelse ved å kritisere den fremtredende formen for tids- og historieforståelse; undertrykkelsen av naturen er intimt forbundet med fremskrittsetisjen, hvor akkumulering av rikdom, konstant vekst og blind

⁸⁶ Benjamin, *Skrifter i utvalg [I]*, 97.

⁸⁷ Löwy, *Fire Alarm*, 223.

tro på utbedring har gått på gruoppvekkende bekostning av naturens egenverdi. Slik slekter tankegangen på Adornos naturhistoriebegrep. Men i en av de senere tesene, den ellefte, er Benjamin mer eksplisitt. Her langer han ut mot sin samtids apoteose av arbeid og arbeidskraft – som egentlig bare er en forskjønning og retusjering av trelldommen ved samlebandet – og postulerer i en uforlignelig, aforistisk vending at «i den tyske arbeideren feirer den gamle protestantiske arbeidsmoralen sin gjenoppstandelse i sekularisert form».⁸⁸ Fortsettelsen på tesen, hvor Benjamin drar veksler på den franske utopisten Charles Fourier (1772–1837), tåler å bli sitert i sin helhet; her går han i rette med være forterpede oppfatninger av både den menneskelige og den ikke-menneskelige naturen:

Dette vulgær-marxistiske begrepet om hva arbeidet er, dveler ikke lenge ved spørsmålet om hvordan produktet av det gagnar arbeiderne selv, så lenge de ikke kan disponere over det. Det vedgår bare framskrittene i beherskelsen av naturen og ikke tilbakeskrittene i samfunnet, og framviser allerede de teknokratiske trekkene vi senere finner i fascismen. Til disse hører et begrep om naturen som på illevarslende vis skiller seg fra naturbegrepet i de sosialistiske utopiene under *Vormärz*. Arbeidet, slik det fra nå av blir forstått, dreier seg om utbyttingen av naturen, som man med naiv tilfredshet stiller opp mot utbyttingen av proletariatet. Sammenlignet med denne positivistiske oppfatningen ser man den overraskende sunne fornuften i Fouriers fantasterier, som har vært slik en kilde til bespottelse. Ifølge Fourier ville en riktig innordning av samfunnsmessig arbeid ført til at natten opplyses av fire måner, at isen trekker seg tilbake fra polene, at sjøvannet ikke lenger smaker salt og at rovdirene trer inn i menneskets tjeneste. Alt dette illustrerer et arbeid som, langt fra å utbytte naturen, er i stand til å forløse de mulige skapninger som slumrer i dens skjød. Til det korrumperte begrepet om arbeid hører *den* naturen som, slik Dietzgen uttrykte, er der gratis.⁸⁹

Vulgærmaterialismen beror på herredømme, og naturen betraktes som en uendelig ressursbank. Benevnelsen av Fouriers arkitektoniske fabelanretninger og skisser til utopiske samfunn, såkalte *falanstere*, i Benjamins fantasifulle polariteter, anskueliggjør hvilken svimlende avstand som finnes mellom slike barnlig-surrealistiske drømmerier og de infame antagelsene om arbeidskraftens frelse, representert ved Joseph Dietzgen (1828–1888) og hans «vitenskapelige» marxisme, og, ikke minst: hvilken av disse motpolene som faktisk besitter en «overraskende sunn fornuft».

I den andre exposéen til *Passasjeverket*, «Paris, det 19. århundrets hovedstad» (1939), heter det at Fouriers utopiske konstruksjoner, som tar «maskinenes oppkomst» og den moderne teknikken i sin tjeneste på vei mot en nyvunnen lidenskap, «skal føre menneskene tilbake til forhold der sedeligheten har gjort seg overflødig ... I lidenskapenes tannhjul, i den innviklede måten *passions mécanistes* fungerer sammen med *passions cabaliste* på, forestiller Fourier seg

⁸⁸ Benjamin, *Skrifter i utvalg [I]*, 100–101.

⁸⁹ *Ibid.*, 101.

den kollektive psykologi som et urverks mekanisme. Fouriers harmoni er det nødvendige produktet av dette kombinasjonsspillet.»⁹⁰ Det er drømmeverdenen og fantasmen som ligger til grunn for falansterne – steder hvor alle settes i lekende arbeid, og hvor lysten og gleden over arbeidet triumferer over arbeidets nytteverdi – og her fremhever Benjamin at «den ideen om menneskets utbytting av naturen som ble så utbredt i den etterfølgende perioden, er helt fremmed for ham. Hos Fourier er det teknikken som kan få naturens krutt til å eksplodere.»⁹¹ Utbredelsen av utbytteteorien – at naturen er tilgjengelig for oss som den blotte ressursbank – «reflekterer den pågående utbyttingen av mennesker fra dem som eier produksjonsmidlene. Hvis teknikken integrasjon i det sosiale livet feilet, ligger feilen i denne utbyttingen.»⁹² Hos Fourier er det med andre ord snakk om en slags lekende arbeidsomhet eller arbeidsom lekenhet, som kan motsi dette dominante og forkvaklede naturbegrepet. Vi kan merke oss at Benjamin forstår utbyttingen av indre og ytre natur hos Benjamin som fullstendig sammenfiltret: Den gjensidige tvangssammenhengen, hvor teknikken brukes som et simpelt middel, lar begge parter stå skadelidende tilbake.

I og med den uhyrlige positive korrelasjonen mellom mengden av dyre- og plantearter som utryddes, og fortsatt økonomisk vekst, står industriens forhold til naturen i dag – «den naturen [som] er der gratis» – i et helt og holdent antagonistisk og gjensidig utelukkende forhold til den ytre naturen selv. Dette er en form for identitetsskapende praksis som idet den legitimerer (seg selv), har kommet for å utslette. Den presenterer seg som voksen, men er dypest sett mer irrasjonell enn all barnelogikk, som jo ofte er en slik kilde til bespottelse. Nasjonenes velstand er identisk med naturens død. En slik logikk er vel den logikken som egentlig fortjener hån. Med dette i mente er det ikke uten grunn at senere Benjamin-forskere med interesse for økologi har nylest de historiefilosofiske tesene i et naturkriseperspektiv. Den mest fremtredende av disse er nevnte Löwy, som i antologien *Romantic anti-Capitalism and Nature* (2020) knytter den benjaminske filosofien til mot en bredere mentalitetshistorisk strømning, hvor den uvørne syntetiseringen av det tidlige 1900-tallets romantiske *Zivilisationskritik*, jødisk messianisme og anarkisme i hans tidlige skrifter blir inngangen til å forstå Benjamins blick på naturen overhodet.⁹³ Löwy fremhever særlig at Benjamin bryter med den vulgærmarxistiske evolusjonismen i det at proletariatets diktatur ikke er det økonomiske og tekniske fremskrittets «naturlige» *telos*, og at revolusjonen snarere ligger i å avbryte tidens katastrofiske gang. Hvis

⁹⁰ *Passasjeverket – [I]*, 131.

⁹¹ *Ibid.*, 132.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Michel Löwy, «Walter Benjamin against the murder of nature», 79–94.

vi griper tilbake til de historiefilosofiske tesene, kommer det an på å stanse «den stormen vi kaller fremskritt» – det vil si en omveltning av den vante epistemologiske orden som er synonym med redning og restitusjon, og som snarere handler om å bremse det uopphørlige falske «fremskrittet», snarere enn å skulle fortsette som nå. En romantisk-inspirert kritikk av industrielle fremskritt og rasing av uberørt natur blir således et redskap på veien mot et annet naturbegrep. Tese XVIII utfyller bildet:

«Homo sapiens' stusselige fem årtusener», sier en nyere biolog, «står i forhold til det organiske livs historie her på jorden som omtrent to sekunder på slutten av en tjuefire timer lang dag. Hele den siviliserte menneskehets historie ville på denne målestokken fylle en femtedel av det siste sekundet i den siste timen.» Nåtiden, som sammenfatter hele menneskehetens historie i en uhyrlig abbreviatur som modell for det messianske, faller hårfint sammen med *den* figuren menneskehetens historie utgjør i universet.⁹⁴

Dette komprimerte tankebildet består, slik jeg leser det, av to parallelle utsagn som veves sammen av kommentaren til sitatet – det handler i stor grad om å bruke den biologiske fortellingen som en lignelse, men den kan også leses som en oppfordring om evolusjonsbiologisk ydmykhet. Löwy knytter dette til messianismen, og til monaden – «a brief instant of complete possession of history prefiguring the whole, the saved totality, the universal history of liberated humanity – in a word, the history of salvation (*Heilsgeschichte*) to which one of the notes refer.»⁹⁵ Det handler altså om å introdusere en ny form for nåtid i form av kritisk *Jetztzeit* – hvor fortiden klinger med ikke som stum fortidighet, men som aktualitet og potensialitet, hvor den «uhyrlige abbreviaturen» kan kondensere og romme all historisk lidelse og undertrykkelse, som er den historiske materialismens beveggrunn og inspirasjon til å forandre verden. Imot vulgærmaterialismens fremskrittsetisjisme står også den epistemologiske «svekkelsen» av menneskets antroposentriske tro på sin egen opphøydhet over naturen. Jeg skal komme tilbake til messianismen i monografiens konklusjon, men først må vi ta med oss Benjamins historiefilosofi inn i det mange anser som den kritiske teoriens bibel, nemlig *Opplysningens dialektikk*. Det er her vi finner den første tydelige kritikken av naturbeherskende fornuft hos Frankfurterskolen.

1.3. Opplysningens myter og mytens opplysning

Bakgrunnen for *Dialektik der Aufklärung* (1947) er ikke ulik Benjamins utgangsposisjon for de historiefilosofiske tesene, men den er skrevet i et desto mer formørket tidsrom. Adorno og

⁹⁴ Benjamin, *Skrifter i utvalg [I]*, 105–106.

⁹⁵ Löwy, *Fire Alarm*, 160.

Horkheimer skriver sine rasende modernitetskritiske «filosofiske fragmenter», som er bokens undertittel, i eksil, etter å ha flyktet til USA fra en sannsynlig død i konsentrasjonsleirene. «Det vi hadde satt oss fore», heter det i forordet, «var faktisk intet mindre enn erkjennelsen av hvorfor menneskeheten, istedenfor å tre inn i en sann menneskelig tilstand, synker hen i en ny form for barbari.»⁹⁶ Dette nye barbariet er imidlertid ikke bare noe som er frembrakt av 1930-tallets fascisme og som kan utledes av Auschwitz alene, men en «utvikling mot total integrasjon» hvor «konfliktene i Den tredje verden og totalitarismens fornyede vekst» tyve år senere «er like lite isolerte historiske episoder som det fascismen den gang var».⁹⁷ I den amerikanske livsverdenen, som får sitt uttrykk i kulturindustrien så vel som i samfunnsvitenskapenes positivistiske metodologi, lokaliserer forfatterne også en rekke tvangsmekanismer tuftet på totalitær opplysning, især den nivellerende produksjonen av kulturvarer som gjør alt utbyttbart og likt, og som fratrar konsumentene all evne og mulighet til opplyst og selvstendig tenkning. Det katastrofale i det moderne har en vidtfavnende, nærmest uoverskuelig rekkevidde: «Ethvert fremskritt i sivilisasjon har samtidig med å fornye herredømmet også fornyet utsiktene til å stagge det» – vi befinner oss på et stadium hvor utbyttet og rikdommen kunne fordeles mer rettferdig, hvor teknologiens og produktivkreftenes nivå er såpass høyt at den kunne komme alle til gode, for å formulere det med Marx.⁹⁸

Hvorfor det forholder seg sånn når det ligger til rette for at alt kunne ha vært annerledes sporer Adorno og Horkheimer tilbake til en opplysningsprosess som har mislykkes. Opplysningen har gjort regress og snudd om i uopplysthet, umyndighet og mytisk *stasis*. Det moderne prosjektet, som lovet frigjøring fra ortodoksi, herredømme og tvang, har vist seg å være grunnleggende forfeilet. Her er Adorno og Horkheimer på linje med kritikken av fremskrittsoptimismen i Benjamins teser. Herredømmet er nå absolutt, og dogmene menneskeheten ble lovet å kunne befri seg fra – tradisjonell monarkisk makt, fasttømrede gudebilder, patriarkalsk fornuft, slavedrift, urett og ufrihet – har antatt en like dogmatisk form som den til de gamle mytologiene. Den moderne borgerlige forstanden er i realiteten fundamentalt ufornuftig; den er en abstraherende, totalitær, kvantifiserende og instrumentell *ratio* fundert på selvoppholdelse, profittmaksimering, nytteverdi og utbytte av de svakeste. Forfatterne følger i og for seg Max Webers sekulariseringshypotese om en avfortrylling av verden [*Entzauberung der Welt*], men supplerer med at avsakraliseringen er erstattet med en

⁹⁶ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 29.

⁹⁷ *Ibid.*, 26.

⁹⁸ *Ibid.*, 75.

like ubøyelig struktur: en samfunnsmessig «tryllekrets» hvor illusjon og falsk bevissthet er enerådende.⁹⁹

Det kritiske anslaget i *Opplysningens dialektikk* er forsøket på å redde opplysningen fra opplysningen selv. Fremstillingsformen, som er ubarmhjertig polemisk, parataktisk og hyperbolsk, er også et forsøk på å motstå den instrumentelle vitenskapeligheten og redde erkjennelsen «særlig der hvor den av positivistiske rengjørere blir overlatt til glemselen som nytteløs ballast», for «Når offentligheten har nådd en tilstand hvor tanken uunngåelig blir en vare og språket til en lovprisning av denne, så må forsøket på å komme på sporet av en slik fordervelse nekte troskap til de gjeldende språklige og tankemessige krav før de verdenshistoriske konsekvensene av disse fullstendig umuliggjør dette forsøket.»¹⁰⁰ Den uforsonlige filosofiske negativiteten i verkets komposisjon forplikter seg på en bestemt negasjon av en blendende totalitet tuftet på å føre kritiske tanker til apori. Her er målet at tanken ikke skal opphøre.

«Fra nå av», skriver Adorno og Horkheimer om modernitetens instrumentelle fornuft, «skal materien endelig beherskes uten illusjoner om rådende eller iboende krefter eller skjulte egenskaper. Alt som ikke vil føye seg etter beregnbarhetens og nyttens målestokk, er mistenkelig for opplysningen.»¹⁰¹ Det er nettopp frykten for en uregjerlig, uforståelig, skjult eller ubehersket «første natur» som påkalte naturbeherskelsens tidligste, mytiske praksiser – sjamaner som påkaller værgudene, spådommer, fortolkning og ikke-monoteistiske gudebilder. I *Opplysningens dialektikk* forstås slike tidligkulturelle fenomener som opplysningsprosesser *avant la lettre*, praksiser fra den gang *mythos* rådet i førsivilisatorisk tid lenge før den faktiske

⁹⁹ Det er en vanlig innvending at *Dialektik der Aufklärung* er et «ekstremt verk», at påstandene er overdrevne og må tas med en klype salt – at de er preget av sin tid og resonnementene er nedtegnet i eksil i New York og Los Angeles bare noen år etter at verkets forfattere, i motsetning til et ubegripelig antall andre av deres kolleger, familiemedlemmer og venner, rakk å flykte fra den hitlerske terroren. Det florerer ganske riktig med påstander som kan få en til å sperre øynene opp – eller å frykte at frankfurterfilosofien er fundamentalt defaitistisk. I ettertid har særlig kapittelet om kulturindustrien blitt imøtegått og kritisert gjennom tiår med mindre surmaget og postmodernismeinspirert tenkning rundt populærkulturen.

En vanlig våpendrager i kritikken av historiefilosofien i *Opplysningens dialektikk* er Jürgen Habermas med sine flerfoldige refleksjoner om at den uopphørlige, tvangspregede dialektikken mellom myte og opplysning leder til apori og svartsyn, og etterlater oss med en mindre potent kritikk til den kritiske teoriens formål om å forandre verden, noe Habermas i større grad lokaliserer i det intersubjektive og det språklige. Ingen av disse innvendingene er i og for seg direkte gale, men hva har de vel sytti årene siden boken ble skrevet, vist oss, om ikke en radikaliserings av ødeleggelsen av vårt felles livsgrunnlag? Selv om man kan mene at det finnes andre måter mennesker forholder seg til naturen på enn bemektigelse, herredømme og identitet, eller at det finnes mer individualitet og armslag i omgangen med kulturindustrielle produkter enn hva dette skriftet tilsier – eller, ikke minst, at en «flaskepost til fremtiden» (Horkheimer) også trenger å gjøre leseren oppmerksom på noen flere anvendbare smutthull i negativiteten – er det vanskelig å se bort fra en svært formørket realhistorisk utvikling. En kan si seg enig eller uenig i årsaksforklaringene, eller i den antropologiske fabelen i verket, men det skal godt gjøres å mene at den ytre naturen har hatt god av det vi kaller fremskritt.

¹⁰⁰ Ibid., 30.

¹⁰¹ Ibid., 40.

opplysningsideologien trer inn på historiens scene. Inspirert av blant andre Schopenhauer anfører Horkheimer og Adorno at denne dominerende forholdelsesmåten i deres samtid lener seg tyngre enn noen gang på selvoppholdelsesdriften; maksimeringen av egen overlevelse leder til subsumpsjon av utenomverdenen så vel som menneskets egen indre natur, noe som betyr at biologiens prinsipp ironisk nok er enerådende selv der hvor det samfunnsmessige tar livet av den genuine individualiteten og bestemmer hele menneskelivet. Opplysningens mytekarakter består altså i at den har størknet og gjort regress til *mythos* og natur i sine egne dogmer, og endt opp i barbari. Opplysning har fullt og helt *blitt* andre natur; den «er den mytiske angsten som har blitt radikal»¹⁰², og «opplysningen er like totalitær som et hvilket som helst annet system.»¹⁰³ Muligheten for regresjon og tilbakeslag ligger med andre ord immanent i opplysningens eget tanke-system.

Den titulære dialektikken består følgelig i et opplysningens janusansikt: på den ene siden har opplysning *blitt* mytisk, idet det ikke finnes noen vei ut og hele verden allerede er ferdig forklart for og underkastet den menneskelige subjektiviteten. På den andre siden var allerede myten en form for opplysning. Den kontinuerlige vekselvirkningen mellom myte og opplysning, og at mytebestemmelse og tvang er en latent trussel i alle former for opplysningstenkning og -ideologi, er det som utgjør opplysningens dialektiske innhold.

Herredømmet over naturen

Helt sentralt i den antropologiske fortellingen vi presenteres for i *Opplysningens dialektikk* står hypotesen om at opplysning er fundert i det subjektive, menneskelige herredømmet over naturen, en grunntanke som Adorno følger helt frem til hans død i 1969:

Ethvert forsøk på å bryte naturtvangen havner bare lenger inn i naturtvangen, idet naturen blir brutt. Slik forløper den europeiske sivilisasjons bane. Abstraksjonen, opplysningens verktøy, forholder seg til sine objekter slik den forholder seg til skjebnen, hvis begrep den utsletter: som likvidasjon. Under det abstraktes nivellerende herredømme som gjør alt i naturen gjentakbart, og under industriens nivellerende herredømme, som dette gjentakbare blir justert etter, blir til slutt de befridde selv til den «troppen» som Hegel har kalt opplysningens resultat.¹⁰⁴

Dette er imidlertid ikke noe som brått har oppstått med opplysningstiden, slik vi har sett. Forut for all naturbeherskelse, anfører Adorno og Horkheimer, ligger som vi har sett sublimering av frykten for utemmet og vill natur. Odyssevs' møte med sirenene i Homers *Odysseen* er en

¹⁰² Ibid., 290.

¹⁰³ Ibid., 59.

¹⁰⁴ Ibid., 47.

«foruroligende allegori over opplysningens dialektikk», og årsak for en lengre undersøkelse i den første av to ekskursor (den andre, om Marquis de Sades *Juliette*, skal jeg la ligge i denne omgangen).¹⁰⁵ Ekskursen viser til episoden i eposets tolvte sang hvor Odyssevs' mannskap på skipet stapper voks i ørene for å kunne manøvrere seg forbi sirenen, for hvem den forlokkende sangen bare er et redskap for å lure mennene til den sikre død. Helten lar seg selv binde til masten, slik at han kan høre sirenenes mytologiske og faretruende skrik, men uten å bli ledet inn i det store intet. Slik behersker han det ukontrollerbare og irrasjonelle utenfor seg selv – naturen og myten – men slik behersker han også den umiddelbare, ikke-formidlede lengselen, det kroppslige og dyriske begjæret i seg selv, sier Horkheimer og Adorno. Den homeriske protagonisten er nå «myndig», «slu», «egenmektig» og «listig», han tar selvoppholdelsen som øverste prinsipp, og i hans tilstivnede fremmedgjøring fra den skrekkinngytende rene naturen – *myten* i sirenenes form – innvarsles det sekulære, borgerlige subjektets kalkulerende fornuft. Offeret han gjør er nemlig å avtvinge sin egen natur, det sanselige begjæret, idet han gjør seg rasjonell under tvangen.

Slik foregriper han en tenkemåte og en måte å være i verden på som er utarmet og begrenset til «organisering og forvaltning». Odyssevs kan betrakte sangen *qua* kunst på trygg avstand, slik det sedate publikum under kulturindustrien aldri trues av kunstobjektene annethet og gåtekarakter, som ikke finnes i de kalkulerte produktene. Han behøver ikke å fortape seg og forglemme sitt eget subjekt i møte med det Andre: «Kulturgodene», heter det med en referanse til Benjamins tese VII, «står i nøyaktig korrelasjon til det kommanderte arbeid, og begge har sitt utspring i den uunngåelige tvangen til samfunnsmessig herredømme over naturen.»¹⁰⁶ Fornektelsen og forsakelsen av menneskelig natur – og at mennesket selv er av naturen og skylder den sin egen eksistens og sin fortsatte overlevelse – og glemselen av volden som øves mot den ytre naturen, er altså dialektisk forbundet med hverandre. Vi husker denne dialektikken fra Benjamins Fourier-ekskurs i *Passasjeverket*-exposéen. Odyssevs må skjære seg av fra naturen for å tre inn i det samfunnsmessige. Myten forblir avspaltet fra mennesket, men menneskets forstand blir desto mer tilstivnet og mytisk – desto mer invariant, simpelthen gitt, statisk og gjentagbar: alltid mulig å forutse, og det levnes ingen rom for overraskelser eller annerledeshet enn det forutbestemte. Fornuft [*Vernunft*] har for Horkheimer og Adorno alltid vært instrumentell, men aldri har den vært så rigid og tvangspreget som i moderniteten; aldri så lite spontan, fri og åpen som det senkapitalistiske samfunnet bestemmer den til å være.

¹⁰⁵ Ibid., 69.

¹⁰⁶ Ibid.

Enten det er sjamanens omgang med lumske ånder, stedfortrederne for værgudene som maner frem magiske spådommer, Odyssevs som får høre de fortryllende tonene eller fascisten som forneker og fortrenger sitt selvhat ved å støpe det om til antisemittisme, er den menneskelige subjektiviteten tuftet på å sublimerer redselen for den ukontrollerbare naturen. Med andre ord: Å gjøre det ukjente kjent ved å innlemme det i begreper. Men der mytens omgang med natur var fundamentalt antropomorferende, rettet mot naturelementene i seg selv og kunne bevare en liten rest av mottagelighet og gjensidighet mellom menneske og verden – det Adorno og Horkheimer kaller for *mimesis* – har frykten for utemmet natur i og utenfor mennesket blitt grufullt radikaliseret i det moderne.

Nå viser sublimeringen seg i form av selvforherligelse, fullstendig distanse, proaktiv identifikasjon og et endelig brudd med enheten mellom ting og begrep. I denne formen for subjektiv erfaring finnes heller ingen tilløp til selvrefleksjon, et adornittisk nøkkelbegrep som jeg senere går i dybden på – «frykten for den ubegripelige og truende naturen [har] blitt redusert til en animistisk overtro, og beherskelsen av den indre og ytre natur blitt gjort til livets absolutte formål.»¹⁰⁷ Dette resulterer bare i mer tvang: «Verdensherredømmet over naturen vender tilbake mot det tenkende subjektet selv, ikke noe annet blir værende igjen for subjektet enn nettopp dette evig like 'jeg tenker' som må ledsage alle mine forestillinger. Subjekt og objekt blir like tomme.»¹⁰⁸ Forsøket på å frigjøre seg fra natur binder opplysningens herskende *ratio*, den identifiserende kognisjonens alltid-likhet, til den rene naturtvangen, dvs. myten: «Naturen reflekteres og fortsetter i tenkningens tvangsmekanisme.»¹⁰⁹ Og den er tuftet på det som blir Adornos «antagonist» i tretti år til, nemlig identitetstenkning.

Identitetens tryllekrets – likvideringen av det ulikeartede

Identitetstenkning betegner en vidtfavnende tendens – i filosofisk tenkning, samfunnsliv, medier, brorparten av kulturproduksjonen, praktisk kognisjon, instrumentell fornuft, de moderne natur- og samfunnsvitenskapene, ja, kort sagt er det slik vi forholder oss til omverdenen – til å etablere *identitet* mellom singularære enkeltfenomener og overordnede kategorier. Gjennom subsumerende, totaliserende begreper slukes og likvideres mangfoldet, individualiteten og forskjellene. De underkastes virkelighetsfjerne og verdensfravendte abstraksjoner. Dette er en affirmativ, «udialektisk» og dypest sett ukritisk filosofi, og rammer i Adorno og Horkheimers øyne alt fra idealisme, empirisme og materialisme til eksistensialisme,

¹⁰⁷ Ibid., 66–67.

¹⁰⁸ Ibid., 60–61.

¹⁰⁹ Ibid., 74.

teologi og fenomenologi: «Bacons postulat om *una scientia universalis* er, til tross for all pluralisme i forskningsområdene, like fiendtlig innstilt overfor det som ikke kan forbindes som Leibniz' *mathesis universalis* er det overfor spranget. Skikkelsenes mangfoldighet jevnes ut til beliggenhet og oppstilling, historien jevnes ut til faktum, tingene til materie.»¹¹⁰ Ingenting kan lenger eksistere i og for seg selv, som enestående. «Opplysning oppløser den gamle ulikhetens urett, det uformidlede herreveldet, men foreviger den samtidig i den universelle formidling, idet den setter alle værender i relasjon til alle andre.»¹¹¹ Samfunnet som har enevelde over tanken «er behersket av ekvivalenten. Den gjør det ulike sammenlignbart idet den reduserer det til en abstrakt størrelse. For opplysningen blir det som ikke går opp i tall, og til slutt i tallet ett, til skinn; den moderne positivismen forviser det til diktningen.»¹¹² Alt som er inkommensurabelt og ikke lar seg innføre blir enten innført eller forkastet, og faller ut av den dominerende historien om fremsteg og forbedring.

Selv om identitetstenkningens røtter finnes så langt tilbake som i urhistorien, og identitetstvangens fødsel følgelig ikke kan tidfestes, er det likevel slik at fenomenet i senkapitalismens tidsalder radikaliseres av den gjennomrasjonaliserte, merkantile borgerlige fornuften. For å belyse dette kunne vi følge Marx' opprinnelige analyse om varefetsjisme i *Das Kapital* (1867): Den abstrakte bytteverdien, som erstatter praktisk eller bruksorientert verdi, gir alle ting en valør, en prislapp, og tilslører tilvirkningen av objektene (produksjonsforholdene, undertrykkelsen i fabrikkene) så vel som det unike i dem. Når de har blitt radikalt utbyttable – alt kan veksles inn og så forveksles – og tappet for egenart, utsettes de samtidig for en irrasjonell, religiøs dyrkelse, en fetisjisering, og fremstår fortryllende og forledende. Og som forhekset av kapitalens vareformer tar de del i den likhetstvangen og nivelleringen som gafler i seg det partikulære, det ikke-identiske, og som stenger av muligheten for et gjensidig møte mellom menneske og ting.

Dette er heller ikke så vesensforskjellig fra Benjamins aurabegrep. Det finnes en interessant analogi mellom Benjamins blikk for hvordan reproduserbarheten og produksjonsinflasjonen i massesamfunnet låner seg til bemektigelse – vi bringer alt nærmere og evner ikke å se eller sanse tingenes hemmelige indeks – og identitetstenkningens inndragelse av alt som faller utenfor begrepet. Skriftet om kulturindustrien i *Opplysningens dialektikk* understreker forbindelsen til markedsøkonomien: Kulturindustriens ekstreme markedslogikk gjør alt likt, utbyttable, kvantifiserbart og homogent gjennom kalkyler, strømlinjeforming og

¹¹⁰ Ibid., 41.

¹¹¹ Ibid., 46.

¹¹² Ibid., 41.

vareestetikk. Slik kan Frederic Jameson, med utgangspunkt i identitetens relasjon til produktivkraftene, anføre at kapitalismen er den ultimate formen for maskinell abstraksjon.¹¹³ Det dreier seg om maktens affirmative manipulasjon av tanke og ånd; kulturindustrien og identitetstvangen bekrefter *status quo*, og skjærer av alle tilløp til negativitet, heterogenitet og foranderlighet. Livsverden følger det ureflekterte vitenskapelige eksperimentets form: Alt kan forutses og profeteres, for slik å bli profittert på. Endring er et tomt superlativ; muligheten for *praxis* erstattes av skjebne og er totalt avskåret i en skjematisk av frihetstrang og kritisk tenkning. Som i Benjamins historiefilosofiske teser har selve tidsbegrepet blitt uthulet og homogenisert. Arne Johan Vetlesen er presis når han tar for seg dette momentet:

It is important to recognize the precise reasons why Horkheimer and Adorno view enlightenment as totalitarian. What they call its 'untruth' does not consist in what its usual critics reproach it for – Romantics, expressivists, *Sturm und Drang* – such as analytical method, return to elements (mechanistic atomism a la Hobbes), dissolution through reflective thought, or privileging the intellect over emotion. Rather, what makes enlightenment totalitarian *and* untrue is that its results are wholly predecided: everything is decided from the start, the entire process of knowing being a closed not an open one. This means that there can be no such thing as *experience*, hence no prospect for learning in the sense of changing as a consequence of perceiving novelty – change – in the world.¹¹⁴

Identitetstenkning sørger altså for å avskjære muligheten for endring – verdensmangfoldet klemmes inn i projektive kalkyler hvor ingenting som ikke allerede er gitt og antatt kan oppstå. Kritikken mot essensialismen i begrepet er uansett i nærheten av å være den største konstanten i Adornos tenkning, helt fra Kierkegaard-avhandlingen i 1931 til *Estetisk teori*, og kulminerer tidlig i *Opplysningens dialektikk*, der identitet postuleres å ha blitt det fremste, altopplukende kjennetegnet på hvordan vi møter virkeligheten. Instrumentell fornuft er ensrettende, teknokratisk og tuftet på repetisjon; gjentakelsen krever nettopp at objektet er gjort fullstendig håndterlig. Med identitetstvang er det også snakk om enhetstvang: Den er ahistorisk og på stadig søken etter opprinnelighet og «første årsaker». Dette resulterer i en konform skinn-universalisme hvor *generalia* maltrakterer eksempelet og det enkeltstående. Det større begrepet vil aldri være i stand til å innbefatte kompleksiteten i hvert av tilfellene det viser til: Begrepet eller ordet «hest», artsbestemmelsen, kan visselig peke på noen fellestrekk, noen viktige kjennemerker, betegne hestens «hesthet» eller det heste-aktige over den, men det fanger ikke opp det som er unikt med akkurat *denne* hesten.¹¹⁵

¹¹³ Jameson, *Late Marxism. Adorno, Or, the Persistence of the Dialectic*, 42.

¹¹⁴ Vetlesen, *The Denial of Nature: Environmental Philosophy in the Era of Global Capitalism* 56–57.

¹¹⁵ Jf. Hammer, «Opplysningens dialektikk: en introduksjon», i *Opplysningens dialektikk*, 14.

For Adorno er dette et immanent saksforhold ved all herskende tenkning, *all representasjon av virkeligheten* – også filosofien, også kunsten, som ser seg nødt til å tenke gjennom og ordne begrepene på nye måter; de kan uansett ikke avskaffes med et trylleslag. Og det er i stor grad kunsten som setter oss i forbindelse med det som ikke fremstår som invariant og identisk med seg selv, og det er i brytningspunktet mellom kunsten og filosofien at lovnaden om en annen verden kan formuleres.

Kunsten bevarer nettopp det *ikke-identiske* – alt det som ikke har blitt opptatt i begrepet, momentene, tenkningen og ansatsene som har blitt skåret vekk fra den offisielle historien og unnslyppet erkjennelsen, og som nå befinner seg i det ubevisste, i skyggene. Dermed vender jeg nå oppmerksomheten mot Adornos estetiske teori.

1.4. Estetisk teori som en teori om estetikken

I et temanummer av *New German Critique* dedikert til Adornos massive storverk *Ästhetische Theorie* (1970) – vel førti år etter at det ble utgitt året etter at forfatteren fikk hjertestans og falt om i en skobutikk ved foten av Matterhorn – aktualiserer Peter Gordon utsagnet om at «store verk venter». «Det er noe i sannhetsgehalten deres som ikke forgår med den metafysiske meningen», skriver Adorno, «selv om det er vanskelig å fastslå hva det er; det er dette som fortsatt gjør dem veltalende. En befridd menneskehet ville få arven fra fortiden – ferdig sonet.»¹¹⁶ Det ligger altså ifølge Adorno et uforløst sannhetsinnhold i de største kunstneriske og filosofiske frembringelsene som vi ennå ikke har tilgang på. Slik Gordon påpeker, tok det tiår før verkets *Nachleben* omsider klarte å befri seg fra å sette alt søkelys på privilegeringen av europeisk høymodernisme, umuligheten av *praxis* og den hegelianske tesen om kunstens død: «For students of critical theory who felt that any realization of true happiness requires a complete transformation of existing society, it has been tempting to read Adorno's conception of art as an apologia for political quietism.»¹¹⁷ De nevnte motivene er uomtvistelige knuter hos Adorno, men jeg slutter meg til en nyere tradisjon hvor vekten ligger vel så mye på å oppdage de dialektiske hulrommene og håpefullheten i verket, og på å kretse inn et begrep om endring og redning i arbeidet – et arbeid som ble assosiert frem etter flere tiårs befatning med den største kunsten, lest inn på diktafon og nedtegnet av ulike sekretærer, deriblant Adornos kone Gretel.

Jeg skal siden se på hvordan dette preger verket, men må først spørre: Hva for en grunnleggende forståelse av estetikk er det vi finner her? Som sagt i innledningen er *Estetisk*

¹¹⁶ Adorno, *Estetisk teori*, 182.

¹¹⁷ Gordon, «Adorno's *Aesthetic Theory* at Fifty: Introductory Remarks», 2.

teori et verk som forplikter seg på *aisthesis*, på estetikk i betydningen sansningen av verden, og som knytter dette til en revidering og kritikk av dogmer i mer tradisjonelle kunstfilosofiske motiver som epokal og sjangermessig inndeling så vel som spørsmål om fremskritt og regresjon. Sentralt står forholdet mellom det kunsts kjønne og det naturskjønne, og estetikens posisjon i samfunnet, men også øvrige kjente adornittiske motiver som identitet, herredømme, fetisjkarakter, mimesis og opplysning. Noe av det mest definerende er hvordan refleksjonene uanstrengt vever sammen et blikk for kunstverkenes ideologisk-historiske meningslag med en skjerpert oppmerksomhet for deres sansbare, ikke-meddelbare kompleksitet, og hvordan dette avleires i selve tekstens fremstillingsprinsipp.

Den kanskje mest berømte hypotesen, som jeg skal starte med, er utsagnet om at kunsten både er autonom og *fait social*, en påstand som gjentas i ulike variasjoner en rekke ganger i *Estetisk teori*. Det heter at

Den estetiske produktivkraften er den samme som det nyttige arbeidets og har den samme teleologien i seg; og det som kunne kalles estetiske produksjonsforhold – alt det som omslutter produktivkraften og som den bearbeider – er sedimentert eller avtrykk av de samfunnsmessige. Kunstens dobbeltkarakter som autonom og *fait social* blir uavlatelig en del av dens autonome sone. Ved å ha denne relasjonen til empirien, redder kunstverkene, nøytralisert, noe som engang har vært en bokstavelig og udelt erfaring av menneskelig eksistens, og som ånden har drevet ut av den.¹¹⁸

Kunstverkene er noe i og for seg selv, noe som ikke kan reduseres til å blott reflektere samfunnet, men tar samtidig del i «empirien». Materialet de turnerer springer ut av det samfunnsmessige innholdet, som viser seg i sedimentert eller avleiret form i verkene – estetisk form *er* sedimentert innhold, hevder Adorno – og da helt vesentlig i en form som skiller seg fra det bestående, og som således utgjør en form for redning av det samfunnsmessig fortrenget, som i kunsten tar del i en annen og mindre tvangspregget sammenheng.¹¹⁹ Kunsten er uavlatelig både autonom – noe annet enn herredømmet – også idet den trer inn på markedet og ikke lenger er støpt i konge- eller statsmaktens bilde eller tjener en guddom, og den er en del av herredømmet i egenskap av at den ser seg nødt til å forme sitt uttrykk etter alt hva den har fått overlevert. Hva innebærer dette tilsynelatende paradokset, som i praksis fungerer som et dialektisk kraftsentrum i Adornos skrift?

Først skal kaste et blikk på alt som gjør at kunstverket *ikke* er autonomt. Selve det lingvistiske og symboliserende språket blir, som vi så i ekskursen om *Opplysningens dialektikk*,

¹¹⁸ Adorno, *Estetisk teori*, 124–125.

¹¹⁹ *Ibid.*, 124.

oppfattet som immanent identifiserende og totalitært – det er ordnet i begreper og konsepter som øver vold mot det singulære og mot mangfoldet. Dette tiltar bare under kulturindustrien, i den simple politiske og engasjerte kunsten, på boksiden i den lettsindige underholdningsromanen eller, for å si det med Benjamin, i det store og hele i epoken for overbenevnelsen av språket, som blir forslitt og meningsomt. Og ikke engang den høyest aktede og mest egenartede kunsten i modernismen, den som for Adorno er «intensjonsfiendtlig»¹²⁰ og «persepsjonsfysiologisk»,¹²¹ som har «methexis med mørket»¹²² og «tar meningens krise inn over seg»,¹²³ kan ikke unndra seg dette.

Kunsten er også rammet av «avkunstring» [*Entkunstung*], et fenomen som er intimt forbundet med kulturindustriens nivellering og utradering av egenart. Avkunstringsprosessen innebærer at kunstverkenes grenseflate imot andre mediale uttrykk forsvinner, og dermed kunstverkets integritet som autonomt og virksomt. Ikke minst blir kunstens nærhet til naturens ikke-kommunikative språk satt under press. Avkunstringen av kunsten foregripes, slik Benjamins begrep foregriper Adornos idé, av endringer i produksjonsmåten: av kunstverkets tekniske reproduserbarhet. Like fullt kan ikke avkunstringen låses fast til den mekaniske reproduksjonen i de nye mediene – filmen, fotografiet, avisene – og deres simulakrum av virkeligheten i det 20. århundre, og Adorno avviser dessuten den marxistiske base/superstruktur-kausalteten, også i althusseriansk, «relativt autonom» form. Avkunstringen er nemlig immanent i ethvert kunstverk, det være seg i de autentiske verkene så vel som i tamme kulturprodukter, «i den uforstyrrede [kunsten] like mye som i den som selger seg billig, i tråd med den teknologiske tendensen en kan utdestillere fra den kunsten som ikke følger den – etter sigende – rene og umiddelbare inderligheten som sitt kall.»¹²⁴ Det er med andre ord snakk om en teknifisert sensibilitet som er altomgripende, og som kunsten også må forholde seg til i egenskap av å være en sirkulerende vare også når den ikke er populær og salgbar.

I egenskap av å være et kulturelt produkt, og ikke minst prisgitt sivilisatorisk rikdom – i benjaminsk forstand et kulturgode, det som historiens seierherrer bringer med seg videre i overleveringen av sine tilranede bytter, mens slavene og arbeiderne, de som har bygget sivilisasjonen, renskes ut av historiebøkene – har også kunsten delaktighet og *medskyldighet* i opplysningsprosessens glemsel av lidelsen, og dermed i den barbariske traderingen. Det er dette

¹²⁰ Ibid., 531.

¹²¹ Ibid., 591.

¹²² Ibid., 336.

¹²³ Ibid., 365.

¹²⁴ Ibid., 212.

Adorno tenker på når han i *Negativ dialektikk* viser til Brechts utsagn om at kulturen er et palass bygget av hundebæsj.¹²⁵

Idet opplysning er synonymt med naturbeherskelse, er kunsten også uvegerlig en form for beherskelse av indre og ytre natur: Den ordner og presser det ulikeartede, kunstens separate elementer, inn i en form, slik naturen har blitt presset inn i kategoriserende semantiske beholdere så vel som inn under abstraksjon i det store og hele. Kunsten er nødt til å innlemme og integrere det mangefasetterte eller spredte, eller det mimetiske, for å ikke bli en fullstendig amorf og kaotisk analogi til ikke-identiteten, noe som på ingen måte anses som et bedre alternativ, og som bare ville ha vært formelbasert og falskt om det ble forsøkt skapt. En såkalt første natur forut for eller hinsides den tyngende sosiale totaliteten er uansett uoppnåelig. Her skal jeg sette søkelys på det komplekse begrepet om en skyldsammenheng [*Schuldzusammenhang*], som nettopp er en av de aller mest vesentlige ansatsene hos Adorno til å diskutere hvordan kunsten, idet den er sammenfiltret med herskende ideologi og naturbeherskende fornuft, fortsatt kan yte motstand gjennom selvrefleksjon. Adorno hevder at

I selve sin sannhet, i den forsoningen som den empiriske realiteten forhindrer, er kunsten sammensverget med ideologien [...] I tråd med sitt a priori, eller om man vil, sin idé, faller kunstverkene inn i skyldsammenhengen. Ethvert kunstverk som lykkes transcenderer den, men det må de alle sone for, og derfor vil kunstverkets språk tilbake til tausheten: det er, med Becketts ord, *a desecration of silence*.¹²⁶

Sagt med andre ord: Den mest betydelige kunsten er verdensfremmed fordi den i sin form skiller seg fra den beherskende herredømmefornuften, men i egenskap av å være innfelt i en verden hvor forsoningen er fullstendig blokkert, hvor muligheten for revolt er avskåret, ser den seg nødt til å ta del i det forvaltede. Hvis kunsten likevel er en cesur – idet verdensfremmedheten så å si fullbyrdes i flyktig form – må den sone for å ha forbrutt seg mot den implisitte loven om at enhver fullbyrding eller forløsning i det dennesidige, under herredømmet, er løgnaktig – en henspilling på noe som ikke finnes. Denne «soningen» tar gjerne form av taushet, som hos Adorno er betegnelsen på tilbaketrekning, askese og ytterligere fremmedgjorthet – både overfor herredømmefornuften, men også integrert i verkets eget hele, som en negativ refleksjon av den fremmedgjørende sosiale totaliteten. Og videre:

Fordi det ennå ikke finnes noe fremskritt i verden, finnes det i kunsten; «det gjelder å holde det gående». Kunsten forblir visstnok viklet inn i det som hos Hegel heter verdensånden, og dermed skyldig, men den kan bare unnsnippe sin skyldighet ved å avskaffe seg selv, og dermed

¹²⁵ Adorno, *Negativ dialektikk*, 348.

¹²⁶ Adorno, *Estetisk teori*, 334.

ville den virkelig understøtte det språkløse herredømmet og vike for barbariet. Kunstverk som vil kvitte seg med sin skyld, blir svakere som kunstverk. Å ensidig bringe verdensånden på herredømmets begrep, ville imidlertid være å direkte etterplapre verdensånden på dens mest egensindige. I forbrødring med verdensånden skyter kunstverk i mange faser befriende ut over det historiske øyeblikket, og når de har sin pust, friskhet, alt det som får dem til å overstige tilpasningen og det evig-like, er det verdensånden å takke. I det subjektet som i slike verk slår øynene opp, våkner naturen til seg selv, og den historiske ånden deltar i oppvekkingen. [...] Undertrykt natur pleier å bli mer hørbar i verk som utskjelles for å være artifisielle – og som skrider fram i tråd med de tekniske produktivkreftenes stilling, enn i de forsiktige verkene, som er på parti med naturen, men like samstemte med den reelle naturbeherskelsen som en skogens venn under jakten.¹²⁷

Her kan vi begynne med den første anfektelsen: I gjennomrasjonaliserte og kunstige verk uttrykkes naturbeherskelsen klarere og stilles bedre til skue enn i de verkene som påberoper seg empati og fortrolighet med den undertrykte naturen. «Å bringe på begrep», det vil si å utsi og meddele et konkret utsagn om verden, er ørkesløst fordi det aksepterer grunnpremisser kunsten, når den i Adornos øyne er autentisk, er helt fremmed for. De tekniske produktivkreftene kunne ha tjent en samlet menneskehet, de kunne ha stått i naturens tjeneste, for det finnes, mener Adorno utvilsomt, sivilisatoriske fremskritt – det er bare slik at fremskrittene alltid har en åpning mot regresjon, og at denne porten har stått vidåpen i opplysningens navn hvor utbedringen tjener det nye barbariet og holder naturen nede. Derfor heter det i det kjente «proverbet» i *Negativ dialektikk* at det ikke finnes noen universalhistorie som leder fra barbari til humanitet, men en som går fra spretterten til atombomben.¹²⁸ Hvert kunstverk må sone for å ta del i denne historien, men verkene kan heller ikke «avskaffe» seg selv. Adorno går langt i å hevde kunstens legitimitet og verdien av dens fortsatte overlevelse. Avskaffelsen vil bare bekrefte at det ikke lenger finnes noen gjemmesteder eller smutthull for kritikk av det herskende. Dit har vi virkelig ikke kommet, anfører Adorno; «kunstverk som vil kvitte seg med sin skyld, blir svakere som kunstverk». Og så, til slutt, i den tredje passasjen hvor kunstens skyld tematiseres, heter det at

Når kulturen gjenoppstår helt og fullt etter katastrofen, får kunsten bare ved å finnes et ideologisk preg, forut for ethvert innhold og enhver gehalt. Misforholdet mellom kunsten og den gru som utspiller seg og som truer, dømmer den til å bli kynisk; den avleder fra denne også der den tar for seg. [...] Ethvert kunstverk, også et radikalt, har i dag et konservativt aspekt: kunstverkets eksistens hjelper til å befeste sfærene for ånd og kultur, deres reelle avmakt og kompaniskap med ulykkens prinsipp trer nakent fram i dagen. [...] I den forvaltede verden ivaretar kunsten, der den fortsatt blir tålt, det som ikke lar seg ensrette og som den totale ensrettingen undertrykker. [...] Asosialitet blir kunstens sosiale legitimering. For forsoningens skyld må de autentiske verkene fjerne ethvert spor av erindring om forsoning. Kunstverk er a priori samfunnsmessig skyldige, men ethvert verk som gjør seg fortjent til

¹²⁷ Ibid., 451–452.

¹²⁸ Adorno, *Negativ dialektikk*, 305.

navnet, trakter etter å sone skylden. Deres mulighet for å overleve ligger i at bestrebelsene på syntese også er uforsonlig.¹²⁹

Igjen: kun i egenskap av å eksistere, og især etter folkemordet på jødene, er kunsten *per se* henvist til å være en bekreftelse av det bestående, den har fått et «konservativt aspekt» idet den fortsetter å ture frem med verdier som åndfullhet, lykke, flukt og lindring. «Det eviga lidandet har lika mycket rätt til uttryck som den torterade att skrika; därför kan det vara falskt att ingen dikt längre låter sig skrivas etter Auschwitz», medgir Adorno i *Negativ dialektikk*, men følger opp med å si, i en rystende selvbiografisk passasje, at «falsk är däremot inte den mindre kulturella frågan om man fortfarande kan leva efter Auschwitz, om till sist den som av en tillfällighet slapp undan och egentlig borde ha mördats kan fortsätta att leva.»¹³⁰ Kunsten må altså forholde seg til dette selv om den nå tilkjennes en større mulighet til å tale for lidelsen enn i dictumet om at det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz. Likevel uttrykker den, i egenskap av sin «asosialitet», som er bundet opp til den negative formens vegring mot forsoning, «noe fullstendig Annet» [*ein Ganz anders*], en vending Horkheimer holdt høyt av. For å komme i berøring med den annetheten, må kunsten innrømme sin egen medskyldighet i naturbeherskelsen, men uten å gjøre denne innrømmelsen til et budskap. Denne dialektiske bevegelsen mangler – og dette er poenget – en forløsningsfigur. Poenget er igjen at kunsten pendler konstant mellom å ta del i herredømmet og å være noe radikalt Annet.

Og da er jeg over i andre ledd av vår undersøkelse: På hvilke måter er kunsten autonom, eller i det minste vesensforskjellig fra samfunnet, slik at den kan være tro mot det som er radikalt annerledes og undertrykt i samfunnet, som jo naturen nettopp er?

Adorno stiller seg like tvilende til *l'art pour l'art*-ideer som til enhver kunstreligion, og forbinder slike sosiale størrelser med selvforherligelse, elfenbensestetisisme og borgerlig fornuft. Kunstverkene kan simpelthen ikke være frie eller selvstendige. Kunsten kan ikke, uansett hvor mange kjetterske kvaliteter den tilkjennes, tilby noen annen virkelighetsflukt enn kulturindustriens henspilling på flyktig opphevelse av lidelsen, som uansett ikke er en autentisk virkelighetsflukt siden konsumentenes sanseapparat fortsatt er lenket til det en affirmativ sfære. Selv radikal kunst gir oss ingen reell fluktrute ut av totaliteten, fordi det ikke finnes noe «utenfor». Men den kan være et løfte om lykke, et *promesse du bonheur* (Stendhal): *kunsten er stedfortrederen for det som ennå ikke er.*

¹²⁹ Adorno, *Estetisk teori*, 493–494.

¹³⁰ Adorno, *Negativ dialektikk*, 344.

Adorno bruker en rekke ulike betegnelser når han snakker om hvordan kunstverkenes unike Andre fremtrer for oss. De er gåtefulle, asketiske, lukkede, negative, de er «figurlige»¹³¹, en form for avbrutt transcendens og «bildeløse bilder».¹³² «Autentisk kunst kjenner uttrykket for det som mangler uttrykk, den tåreløse gråten.»¹³³ Den har et såkalt «betydningsfjernt» språk, et språk-løst språk, som gir seg til kjenne i kunstens særegne uttrykk [*Ausdruck*], og som tar parti med tingene og den stumme naturen, som ikke taler i ord. Med det feilbarlige menneskelige språket forsøker kunsten antydningvis å si det som det ikke-menneskelige språket ikke kan si. «Det som ligner på språk i vasene, berører kanskje først og fremst et slags ‘her er jeg’ eller ‘dette er meg’, en slags selvhet, som ikke først ble snittet ut av den første identifiserende tenkningen fra den gjensidige avhengigheten mellom alt som er. Er det ikke det neshornet sier som stumt dyr: jeg er et neshorn.»¹³⁴ Dette sentimentet er ikke overraskende helt betinget av identitetstvangen: kunstverkenes ikke-identitet består i at de fremfører sin eksistens med andre midler enn det rasjonaliserende språket – de stiller seg, forsøksvis, imot den radikale utbytbarheten. Derfor lover kunst lykke og forsoning, men den er nettopp solidarisk med det uforsonte ved å *ikke* pretendere forsoning her og nå.

Kunsten står også det stygge og heslige nært, men ikke fordi den simpelthen sublimerer uakseptable impulser og følelser. Det er heller slik at kunstens dype negativitet og avskyelighet blusser opp i kunstverkenes radikale umeddelksomhet: de etterligner virkelighetens teknifiserte, disharmoniske og dissonante gru i selve formen. Av dette følger at kulden som utsondres av Becketts asketiske, hermetiske og ikke-meddelbare prosa, av Schönbergs teknifiserte tolvtoner, av antinomien mellom det falne språket og de forvrengte gestene i Kafkas stil eller av den abstrakte ekspresjonismen, vil være mer realistisk enn det vi (og Lukács) tradisjonelt sett har forstått som realisme: «Det loslitte og skadde ved denne bildeverden er avtrykk av dens forvaltede verden, dens negativ. For så vidt er Beckett realist.»¹³⁵ Den moderne radikale kunstens grunnfarge er sort, lyder en av de mest berømte sentensene i boken.¹³⁶ I seg selv er like fullt kunsten forfeilet hvis den forsøker å *uttrykke* det fortapte og det ikke-identiske; de sanne kunstverkene utsier nemlig et «hit, men ikke lenger», og det er selve denne grensen som gir verkene deres *selvoppløsende* kraft hos Adorno.

¹³¹ Adorno, *Estetisk teori.*, 610.

¹³² *Ibid.*, 575.

¹³³ *Ibid.*, 307.

¹³⁴ *Ibid.*, 299.

¹³⁵ *Ibid.*, 167.

¹³⁶ *Ibid.*, 180.

Kunsten imploderer, den rommer en «mislykkethet», en mistrøstighet, og er bærer av sin egen mis-lykke. Verkene kan etterstrebe en helhet, men de er fattigslige og stakkarslige sett opp mot vrang idealer om perfektjon, som er skolemester-aktige og akademisk glatte, og dette feilaktige, gale, er nettopp det som skal til for at kunstverkene skal «stemme» – noe som også peker på at muligheten for reell transcendens av det samfunnsmessige er avskåret: «Det formedes indre balanse må mislykkes, fordi balansen ikke finnes-meta-estetisk, utenfor.»¹³⁷ Å tilstrebe enhet er, som vi har skjønnet fra *Opplysningens dialektikk*, et offer til identiteten; kunstverkens natur av å være fåfengte er både en sorg og en nødvendighet. Hvordan denne tendensen til erodering, utslettelse og disharmoni er forbundet med kunstverkets gåtekarakter, og hvorfor kunsten *må* «gå i stykker» for Adorno, settes kanskje aller sterkest på begrep i denne passasjen:

Prototypisk for kunstverkene er fenomenet fyrverkeri, som på grunn av sin flyktighet og som tom underholdning knapt nok er blitt verdiget et teoretisk blikk; bare Valéry har forfulgt tankeganger som i det minste fører i en slik retning. Fyrverkeriet er apparisjon par excellence [κατ'εξοχήν]: noe som kommer empirisk til syne uten å være tynget av den empiriske lasten å skulle være varig – det er på samme tid himmelske tegn og noe som er frambrakt, menetekel, en skrift som blusser opp og forgår, uten å etterlate seg en betydning som kan leses. [...] Det er ikke ved å være mer fullkomne at kunstverkene skiller seg fra det feilbarlig værende, men ved å ligne fyrverkeriet i det at de aktualiserer seg som et fenomen med et utstrålende uttrykk. De er ikke bare empiriens Andre: alt i dem blir det Andre.¹³⁸

Valget av billedspråk er ikke tilfeldig, for i likhet med sirkuset, klovneriet og gjøglingen som også opptrer som beslektede figurer i *Estetisk teori*, er fyrverkeriet henvist til det lave. Selv om i den sammenheng kunne anta at det hadde mest av alt med kulturindustriell, flyktig og apperseptiv moro å gjøre, beror disse figurene samtidig på uttrykksmåter og fenomener som holdes nede av den falske arbeidsdelingen mellom høyt og lavt. Også de antatt lave produktene lider av kulturindustriens skisma. Det er også et utpreget barnlig og smålåtent bilde vi har med å gjøre når det kommer til fyrverkeriet, noe som kan knyttes opp mot Adornos interesse for infantil uskikkelighet som et rusk i det rasjonelle maskineriet – de tyske folkeeventyrenes tøysete og rampete *Struwelpeter* heller enn den sindige forretningsdirektørens kalkyler; Benjamins dialektiske frysbilder hvor fortid, nåtid og fremtid gnisser mot hverandre, heller enn positivismens lineære syntesedannelse.

Samtidig representerer fyrverkeriet flyktighet og forgjengelighet i sin klareste form for Adorno – det behøver ikke å vare, fyrverkerienes fargesprakende eksplosjoner er ikke «tynget

¹³⁷ Ibid., 389.

¹³⁸ Ibid., 248.

av den empiriske lasten å skulle være varig», for i empirien ville de uansett ha blitt innpasset og ufarliggjort, men de viser seg like fullt i det herværende. I denne dialektikken mellom det «feilbarlig» empiriske i den sekulære verden og «himmelske tegn», er det at kunstverkene arbeid henimot forløsning skyter opp «med et utstrålende uttrykk». Kunstverkene forgår som *menetekel*, som den usynlige skriften på veggen som bare Daniel i Det gamle testamentet kan avlese, mer enn «drømmetyderne, åndemanerne, stjernetyderne og tegntyderne» (Dan 5:11). Dette er, i kabbalistisk ånd, interpretasjon av verdens bok med kunsten som formidler og filosofien som interpret. Sannheten er noe som skyter opp, intensjonsløst, og forgår – «all kunst er sekularisering av transcendens» selv der den deltar i opplysningens dialektikk, og så står det for fortolkeren å samle det spredte, de små skårene, bruddstykkene og fragmentene etter Guds kontraksjon.¹³⁹

Grunnfiguren er altså heteronomi: Kunsten befinner seg i en stadig pendelbevegelse mellom annerledesheten og det helt unike, og det forvrengte og usanne allmenne. Det finnes i *Estetisk teori*, som jeg går inn på i diskusjonene av fremstillingsform, det naturskjønne og det mimetiske, en rekke «oppfordringer» til hvordan en kan ta kunsten i skue på en mindre beherskende måte. Men en kan også utlede en annen oppfordring i mellomtiden, om å bevare et blikk for hvordan kunsten alltid rommer hele verden i sin mikrologiske enhet – kunstens form er også *monadens* form, et begrep Adorno ikke overraskende har hentet fra Benjamin (men som har røtter langt tilbake til Leibniz og enda tidligere hos pytagoreerne). Gordon beskriver monaden presist som «a windowless structure that nonetheless reflects the entire world beyond itself»,¹⁴⁰ og den monadiske anskuelsesformen settes ufrivillig godt på begrep i Adornos fine karakteristikk av Benjamins mikroskopiske verdenssyn: For ham kunne det å ha kontemplert «én celle av virkeligheten» overskygge hele resten av verden; så gjaldt det å ekstrahere en liten, ustø bit av sannhetsverdi fra den vesle cellen til verdensammenhengen.¹⁴¹

For øvrig hevder Eva Geulen i en artikkel fra samme *New German Critique*-nummer at kunstverkets *form* utgjør selve «demarkasjonslinjen» mellom kunsten og samfunnet, men at dette absolutt ikke innebærer at Adorno var formalist.¹⁴² Imidlertid er det selvsagt ikke så enkelt som at kunstverkene oppnår sin sannhetsverdi og fremtrer som løfter om at alt kunne ha vært annerledes kun i egenskap av å skille seg, i fremtreden og form, som fyrverkeri eller sorthet,

¹³⁹ Ibid., 163.

¹⁴⁰ Gordon, «Adorno's *Aesthetic Theory* at Fifty: Introductory Remarks», 3.

¹⁴¹ Adorno, «Einleitung zu Benjamins *Schriften*», xiii.

¹⁴² Geulen, «'The Primacy of the Object': Adorno's *Aesthetic Theory* and the Return of Form», 8.

fra samfunnet. Adorno advarer gjennomgående mot å fremelske kunsten som abstrakt og ensidig negasjon.

Hva er det *da* som gjør at kunstverkene, selv om de tar del i de radikale ondene i samfunnet, likevel tar form av protester mot ideologi, herredømme og naturbeherskelse? Er dette bare en uendelig dialektisk eller sirkulær apori? Slik jeg så langt har presentert grunntrekk i *Estetisk teori*, kunne en forledes til å tro at det er snakk om en fundamental antinomi mellom kunsten som autonom og kunsten som *fait social*. Dobbeltkarakteren består i at de er inkompatible, og det er denne gnisningen som utgjør kunstens særegne stilling i vår tid. Disse to størrelsene syntetiseres imidlertid på et høyst interessant vis i Adornos idé om kunstverket som en syntese eller konstellasjon som ikke undertrykker – en idé som med all tydelighet berører kunstens oppgave med å motvirke den herskende naturbeherskende fornuft.

Fredelige synteser

«Den absolutte friheten i kunsten», skriver Adorno i en klassisk kiastisk vending, «kommer nemlig i motsetning til ufriheten, som stadig er tilstanden i helheten som kunsten fortsatt bare er en del av.»¹⁴³ Selve det dialektiske momentet i kunsten er «at det ikke finnes noe rent kunstverk.»¹⁴⁴ Og i den aller første setningen i *Estetisk teori*: «Det som ble selvsagt, var, at hva kunsten angår, er ingenting selvsagt lenger, verken i kunsten selv eller i dens forhold til helheten, ikke engang at den har rett til å eksistere.»¹⁴⁵ Kunsten er uvegerlig uren, tilsmusset og deltagende i samfunnet den oppstår og virker i. Ikke primært i form av publiseringspraksis, utgivelsespolitikk, ensretting fra forlag, politisk korrekthet og (selv)sensur, selv om også slike faktorer vil være med på å påvirke kunstens ufrihet – den «høyeste himmelen» for kunstens ufrihet og heteronomi beror altså, som jeg har vist, på medskyldighet i opplysningens dialektikk.

Det Adorno setter opp som kunstens oppgave vis-à-vis den samfunnsmessige totaliteten, om en slik oppgave i det hele tatt finnes, er ikke å flykte inn i et bedagelig oversyn eller å gjøre en forhøyet retrett fra verden – privilegiet til Minervas ugle tilkjennes ingen kunstarter, for ikke å si *noen subjekter overhodet* hos Adorno – men å utøve en særlig form for selvrefleksivitet og selvbesinnelse overfor deltagelse i naturbeherskelsen. Som vi har sett i de forutgående passasjene, er kunsten også dømt til å foreta naturbeherskende gester. Selvrefleksjon er hele

¹⁴³ Adorno, *Estetisk teori*, 117.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 548.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 117.

den vestlige filosofiens program, sier Adorno et annet sted.¹⁴⁶ Men dette har den rådende filosofien forsømt.

Den dialektiske bevegelsen mellom kunstverkets materiale og kunstverkets form kan derimot hegne om ikke-identiteten på et annet vis, og i dét lover den forsoning, «a form of unity that registers difference without cancelling it», som er Espen Hammers presise vending om denne kunsthendelsen i *Adorno's Modernism* (2015).¹⁴⁷ Dette skjer gjennom at kunsten integrerer mangfoldigheten, detaljene og de enkelte elementene den tar opp i sin egen totalitet i det Adorno kaller «begrepsløse» eller «fredelige» synteser. I motsetning til kulturindustriens varer – som forneker detaljene sin kraft, gjør kunsten forskjellsløs og pasifiserer det trassige og opprørske i den – kan kunstverket samle i seg de enkelte delene uten å bringe heterogeniteten til opphør: «Estetisk enhet får sin verdighet fra mangfoldigheten selv. Enheten yter rettferdighet mot det heterogene.»¹⁴⁸

Men hva er dette heterogene i kunsten? Er det alt som kan tenkes *forut* for komposisjonen, alt som informerer verket, eller er det enkeltdele forstått som syntaktiske delenheter? Et mindre utsnitt i utkanten av et maleri av en gresslette, en tøvete og uanselig bifigur i en roman, en glipe i enjambementet i et dikt, en plutselig tilsynekomst av noe hverdagslig og uventet i en filmisk montasje, en glemt kroppslig gestus? Eller skal vi forstå det i bred forstand som det Andre, det som blusser opp som menetekel, og som kunstverket bevarer en rest av? Tentativt kan det heterogene være alt dette. Anders Strand har en interessant fotnote om temaet:

Adorno snakker ofte om verkets momenter eller elementer uten eksplisitt å nevne hva de skulle være. Når det gjelder en litterær sammenheng, og nærmere bestemt et dikt, så kan en forsøksvis eksplisittering se slik ut: Enkeltmomentene i et dikt er ordene; de retoriske figurene de står i; forholdet mellom betydning og klang (alle typer rim og interne ekkoer mellom ord og fonemer); underenheter som kola, vers og strofer; tematiske, formmessige, syntaktiske sammenhenger og brudd mellom ordene eller de andre enhetene; fiktive eller ikke-fiktive utsagnsinstanser og adressater; men også den lyriske formens historie og innholdets forbindelse til eksterne motiver etc. Alt dette utgjør diktet og bestemmer hvordan det fremtrer.¹⁴⁹

En kan så visst isolere enkeltelementene på denne måten, og destilleringen er nødvendig for å ta teorien i bruk i litterære nærlesninger. Da må det føyes til at «detaljene» i verket også er analoge til den mangfoldigheten som lider under å ha blitt subsumert i enhetstvungen under *all* identitetstenkning – og at de dermed, i varierende grad kvalt av sammenhengen de er nedfelt i,

¹⁴⁶ Jf. Cook, *Adorno on Nature*, 62.

¹⁴⁷ Hammer, *Adorno's Modernism. Art, Experience and Catastrophe*, 120.

¹⁴⁸ Adorno, *Estetisk teori*, 424.

¹⁴⁹ Strand, «Adornos konstellative hermeneutikk», 191.

må avleses som hieroglyfiske uttrykk for den fortrenkte lidelsen. Og det kommer nettopp an på å ekstrahere slike elementer, løfte dem opp som frittstående, for slik å se hvordan de både er underlagt formens mer eller mindre harmoniske – eller mer eller mindre dissonantiske – helhet, og hvordan denne underkastelsen er falsk, eller i det minste historisk og samfunnsmessig frembrakt. Denne dialektiske bevegelsen vil ikke uventet stå sentralt i avhandlingens senere analyser. En av mine nøkkelpassasjer hos Adorno lyder i den forbindelse slik:

Formen er den ikke-voldelige syntesen av det spredte, som det likevel bevarer som det det er, i sin divergens og sine motsigelser og dermed faktisk som en utfoldelse av sannheten. Som en satt enhet suspenderer den, ved å være satt, alltid seg selv; det er vesentlig for den å la seg avbryte av det Andre, stemme for ikke å stemme. *Det forholdet den har til det Andre, gjør det fremmede mildere samtidig som den bevarer det, og derfor er formen det antibarbariske ved kunsten; gjennom formen har kunsten del i sivilisasjonen, som den ved å eksistere er en kritikk av.* Som lov for det værendes transfigurasjon, representerer den frihet i forhold til dette. Den sekulariserer den teologiske modellen av det å være i Guds bilde, *er ikke skapelse, men objektivisering av den menneskelige atferd som etterligner skapelsen; uten å skape av intet, men av det som er skapt fra før.* [min kursiv]¹⁵⁰

Å skape av det som er skapt fra før er kunstnerens lodd, men å gjenskape det på en måte som i formen er «antibarbarisk», som skaper en ny konfigurasjon mellom «enhet» og «det Andre» – det er grunnfiguren for kunstens ulydige, transfigurative element. Videre er det slik at når kunsten i sin pasifistiske materialbeherskelse, som Adorno kaller det, gir avkall på sømløsheten og inntrykket av å være naturlig, hel og harmonisk – ved at den reflekterer over seg selv som falsk, som *Schein* (noe allerede Hegel brakte inn som en nødvendighet), som et historisk tilvirket konstrukt og som et blendverk, en illusjon – fremtrer kunsten som annen-natur. Men det er da en sosial tilvirkning som kommer til uttrykk uten å påføre mangfoldigheten sår, og uten å trone over sitt utdefinerte slakt, ikke-identiteten: «Formen er den ikke-voldelige syntesen av det spredte, som det likevel bevarer som det det er, i sin divergens og sine motsigelser og dermed faktisk som en utfoldelse av sannheten.»¹⁵¹ Derigjennom avdekkes den antatt rasjonelle totaliteten som kunsten stiller seg i motsetning til, som falsk og grunnleggende sett irrasjonell. I innhold ligner dette på Fourier-parabelen i Benjamins dialektiske bilde, hvor barneeventyrets gjøglerske og naive sjarmer gir til kjenne en større fornuftighet enn det vi ellers tenker på som fornuftig. Kunsten gjør opprør mot sitt eget skinn, for derigjennom å avnaturalisere seg – for slik å peke på totaliteten som skinn.

¹⁵⁰ Adorno, *Estetisk teori*, 349.

¹⁵¹ *Ibid.*

Filosof Camilla Flodin fester seg ved dette momentet i sin fremragende avhandling om Adornos natursyn, *Att uttrycka det undanträngda* (2009). Hun skriver at det Adorno kaller naturskjønnhetens overskytende «mer», dens uutsigelige rest, som jeg senere skal gå i dybden på, må formidles gjennom kunsten for å negetes som skinn: at «konsten visar [att] dess sken av transcendens, som den övertagit från det natursköna, är *överkligt*: naturens företräde är inte uppfyllt, naturen är inte förverkligad, den existerar ännu inte i egentlig mening, men den borde göra det, det är fel at den inte gör det.»¹⁵² Idet kunstens utilstrekkelighet settes på ikke-begrepslig begrep, stiller den et krav til mottakeren om å forandre: «Balansgången mellan sken och sanning är konstens sätt at säga: 'Så här är det, men det borda vara annorlunda.'»¹⁵³ Lesningen som uttrykker dette *par excellence* er Adornos to passasjer om Eduard Mörikes dikt «Mausfallen-Sprüchlein» (1882) i *Estetisk teori* og i det klassiske essayet «Rede Über Lyrik und Geschellschaft» (1951). Her avdekkes den identifikatoriske sadismen i diktet som en lovnad om et annerledes forhold mellom menneske og dyr. Der hvor en eksplisitt fordømmelse av behandlingen av musen som parasitt ville ha falt i grus som affirmativ, blir tilegnelsen og reproduksjonen av den ondskapsfulle måten å behandle små dyr på, *av-naturalisert* i diktets kunstneriske form.¹⁵⁴ Flodin vektlegger i det hele tatt at det er kunstverkenes selvrefleksivitet som gjør at de kan «sone skylden» – det at de tar opp i seg herredømmets måter å anordne det ubegripelige og urealiserte på i en annen og kunstnerisk form, og at de dermed protesterer mot det naturbeherskende herredømmet.

Nietzsches dictum «smerten sier: forsvinn» blir mantraet for denne dialektikken. På dialektisk vis krever lidelsen at den skal opphøre. Å utsi erfaringen av smerten blir påminnelsen og håpet om at smerten kan motvirkes. I den formmessige refleksjonen, i kunstens refleksjon over seg selv som kunst – som andre natur – trer kunstverkene frem som opplysningens dårlige samvittighet. Det er da de kan forplikte seg på kimen til en annerledes verden.

Med andre ord er det ikke slik at de ikke-voldelige syntesene er mindre naturbeherskende idet faktiske representasjoner av den ytre verden tilkjennes større oppmerksomhet, mer fortellerteknisk armslag eller flere verselinjer som ikke inndras i et motivisk hele. Samtidig er undersøkelser av hvordan minutiøse og små bestanddeler blir behandlet i relasjon til verkets «hele», naturligvis bedre egnet til å studere «syntetiseringshandlingen». Men det behøver tilsynelatende ikke å handle om natur på et eksplisitt nivå overhodet.

¹⁵² Flodin, *Att uttrycka det undanträngda: Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, 133.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid., 161–167.

Kunstens fredelige syntetisering av det ulikeartede foregår på et allegorisk/symbolsk formnivå, som like fullt ikke bør etterape et bilde av freden – den forløste naturen – og som uansett ikke kan fremstille den, siden den ennå ikke eksisterer. «When aesthetic synthesis in its sensitivity and openness to difference, admits the disparate and heterogeneous, it destroys the unity and harmony characterizing aesthetic semblance», skriver Hammer poengtert – som vi har sett går kunstverkene i oppløsning i protest mot sin egen skinnkarakter – «Thus, for Adorno, aesthetic truth is made possible by a form of negation of semblance brought about by the internal logic of the work itself. Since that negation can never arrive at a stable resolution involving an immediate, wholly non-intentional encounter with the sensuous particular, it can only *aspire* to truth.»¹⁵⁵ Og så er det, som alltid hos Adorno, filosofiens oppgave å sørge for at det ikke blir med dét.

Konstellasjon og interpretasjon

Aversjonen mot revolusjonære dyder og desillusjonen med *praxis* gjør nemlig at filosofien og kunsten for ham er de endelige, ja, faktisk de eneste mulige tilholdsstedene for motstand mot herskende fornuft, med unntak av enkelte kimer i det helt atomistisk individuelle, eller i tilfeller av mellommenneskelig kjærlighet. Hos Adorno heter det at den filosofiske fremgangsmåten omdanner og fullender kunsten til filosofisk utsigelse. Det er kun filosofiens tanke som kan frembringe verkets sannhetsgehalt. «Kunsten trenger og påkaller fortolkningen og fortolkeren», skriver Anders Strand om dette momentet, «fordi den selv er begrepslig underutviklet, og ikke kan utsi sannheten om seg selv i kraft av sin egen immanente organisasjon. Hadde kunsten kunnet det, ville den ikke ha vært kunst.»¹⁵⁶ Det ikke-begrepslige innholdet i kunsten er uforløst, og behøver interpretasjonen som et supplement for å ikke bli redusert til blott subjektiv kunstnerisk intensjon, og for å ikke forgå i glemselen. «Estetikken bestemmer seg som ubestemmelig, negativ. Derfor trenger kunsten filosofien, som interpreterer den for å få sagt det kunsten ikke kan si, mens det likevel kun kan sies av kunsten ved at den ikke sier det.»¹⁵⁷ Den filosofiske fortolkningen og kunstverket er altså sammenvevet i sin higen etter sannhetsverdi. På hvilke måter?

Grunnen til at jeg stanser opp ved formspråket i *Estetisk teori* – som jo ikke er primærteksten i denne avhandlingen – har med andre ord å gjøre med at selve kunstfilosofien til Adorno kommer til syne i måten han komponerte sine egne tekster på, at denne har en sterk

¹⁵⁵ Hammer, *Adorno's Modernism. Art, Experience and Catastrophe*, 120.

¹⁵⁶ Strand, «Adornos konstellative hermeneutikk», 191.

¹⁵⁷ Adorno, *Estetisk teori*, 234.

affinitet til kunsten selv: fremstillingsformen *er* innbegrepet av metoden, og metoden er filosofien – som jeg i min tur er dypt inspirert av i denne monografien.¹⁵⁸ Når filosofien skal nærme seg kunsten, må det med andre ord for enhver pris ikke foregå med en systematiserende og syntetiserende begrepsliggjøring av noe antatt saksforhold eller et lett avlesbart meningsinnhold i verket. Det ligger i selve sakens natur at de «autentiske» verkene nettopp ikke lar seg dekode og avlese. Ved å være irreduasibelt annerledes enn det som simpelthen er, unndrar de seg automatisert fortolkning. Det er hverken en skjult eller en tydelig «mening» som simpelthen kan innhentes her. Og dermed må også fortolkningen av verket gjøre ære på kunstens karakter av gåte. Den må senke seg ned i kunsten, herme dets språkløse og betydningsløse språk, men med språk og betydning. Derfor er *Estetisk teori*, som tittelen selv utsier, en teori som *er* estetisk – den motsetter seg instrumentaliseringsen i andre potens, så å si.¹⁵⁹

Den er uhyre tettskrevet, essayistisk, fragmentarisk, springende, rapsodisk, ikke-logisk-deduktiv, polemisk, poetisk, mild, rasende, surrealistisk, senmodernistisk, høystemt romantisk, sardonisk, iblant umulig å lese opp høyt og samtidig ofte ekstremt muntlig og direkte. Oversetter Arild Linneberg har en fin karakteristikk i forordet til sin revidering av *Estetisk teori* på norsk, der han skriver at boken er komponert i en «sammenheng av likheter og forskjeller som i musikken; som en musikalsk versjon av identitet og differens i filosofien».¹⁶⁰ Uttrykksmåter, motiver og grunnlagsproblemer former seg i konsentriske sirkler, skriver Linneberg – gjennom dette danner leseren seg en verksforståelse «ikke lineært, snarere sirkulært: å lese fra kapittel til kapittel blir å legge sirkel på sirkel – en stadig større spiral som slynger seg sentrifugalt. Men der de sentripetale kreftene også stadig trekker leseren mot sentrum av hver sirkel».¹⁶¹ Som en venn av meg en gang sa: Dette er *egentlig* et tretti sider langt verk strukket ut over fem hundre og tretti sider. (Bemerkningen er skjelsk, men den falt i aller beste mening.)

¹⁵⁸ At stilvalg, fremstillingsmåte og retorisk modalitet er en direkte refleksjon av den metodiske inngangen, er et grunnleggende aspekt i kritisk teori, og stammer i stor grad fra Benjamins «erkjennelseskritiske fortale» i avhandlingen om det tyske sørgespillet. Jf. Benjamin, *Det tyske sørgespillets opprinnelse*, 29.

¹⁵⁹ I utgivernes etterord gjengir Gretel Adorno og Rolf Tiedemann noen sentrale passasjer i to brev hvor han selv forklarer seg om bokens fremstillingsform: «Det er interessant for meg at det under arbeidet med *innholdet* i tankene tvinger seg fram bestemte konsekvenser for formen, noe som ikke er uventet, men som likevel nå overrasker meg. Det dreier seg ganske enkelt om at det ut fra mitt teorem, det at det filosofisk ikke finnes noen 'første', nå også følger at en ikke kan bygge opp en argumenterende sammenheng med vanlig trinnavis rekkefølge, men må montere helheten som en rekke av delkomplekser som på samme tid er likevektige og konsentriske ordnet, på samme trinn; konstallasjonene deres, ikke rekkefølgen, må gi ideen.» Adorno & Tiedemann sit. *Estetisk teori*, 709.

¹⁶⁰ Arild Linneberg, «Det gåtefullt estetiske: *Estetisk teori* og det estetisk gåtefulle» i Adorno, *Estetisk teori*, 78.

¹⁶¹ Ibid.

Den *konstellative* fremstillingsmåten i verket er for Adorno ansatsen til å negere en lineær og logisk resonnerende systemfilosofi som sverger til matematisert, kalkulert forstand og som gir den identifiserende, naturbeherskende fornuften primat. I konstallasjonen blir begrepene revet ut av sine vante områder og satt i spill med både tilstøtende og uventede begreper, og nye, uhierarkiske meningslag kan komme til syne. Enkeltdelene blir mer betydningsfulle enn helheten, og det mangetydige og heterogene får spillerom. Mangfoldigheten blir bevegelig og dynamisk snarere enn å tvinges inn under en falsk metafysisk eller transcendental horisont. Metoden gir avkall på en overordnet, ekstern ideologisk fortolkningspraksis som kun tilbakefører enkeltdelene til «større ideer» uten et blikk for kunstverket *qua* monade og apparisjon. I så måte er konstellativ skrivepraksis det filosofiske motstykket til eller snarere filosofiens ydmyke mimesis av det vi har sett at kunstverket er i stand til å utrette med den «omsnудde» volden mot sine ulikeartede elementer – som speiler verdens vold mot naturen. Dette har sin bakgrunn i «Erkjennelseskritisk fortale» i sørgespillboken, hvor Benjamin skriver at «ideene er evige konstallasjoner, og idet elementene blir oppfattet som punkter i slike konstallasjoner, blir fenomenene på samme tid oppdelt og reddet. Fremstillingen av en idé kan under ingen omstendigheter bli betraktet som vellykket, så lenge omkretsen av dens mulige ekstremer ikke er virtuelt skrittet opp».¹⁶² Altså må skriftpraksisen ta opp i seg omsorgen for det som støter mot det Adorno, inspirert av Kafka, anså som erkjennelsens grenser.

Som kompositorisk prinsipp og uttrykk for en opprørsk erkjennelsesform, utgår konstallasjonen på mange måter fra kunsten heller enn fra filosofien. Den er imidlertid også beslektet med det Adorno kaller for den informale eller kjetterske essayformen i tradisjonen etter Montaigne. «Essayet», som, heter det i Adornos essay-essay «Der Essay als Form» (1958), «tar omsyn til medvitnet om ikkje-identitet, berre utan å seie det: det er radikalt ikkje-radikalt fordi det ikkje vil redusere alt til eit prinsipp, og fordi det aksentuerer det partielle og stykkevise framfor det totale.»¹⁶³ En slik essayistikk nærmer seg en diskontinuerlig, ustadig fremstilling, og unngår såkalte urfenomener og absolutterende, avsluttede tenkemåter og skrivepraksiser. Den beror på subjektiv fantasi uten å forherlige subjektet. Den lades av innsikten i at begrepene ikke er uttømmende, og etablerer ikke et illusorisk samsvar mellom tanken og saksforholdet. Det informale essayet er en systemkritisk bastardform; det stiller opp allerede overleverte begreper i nye vever.

¹⁶² Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 35.

¹⁶³ Adorno, *Notar til litteraturen* (1992), 78.

Hos Adorno er konstellativ stil også beslektet med *parataksen*, den formen for setningskonstruksjon som ikke beror på konjunksjoner/bindeord, men sideordner og sentrerer alle setninger slik at ingen av dem ender opp som mindre viktige eller betydningsløse. I motsetning til hypotakse eller underordning er parataktisk stil ikke-systematisk og motsetter seg endegyldighet. Parataksen er midtpunktsløs og konstellativ for å kunne rive ned falske og etablerte helhetsbilder. Adornos forståelse av parataktisk stil springer ut av hans lesning av Hölderlins sene dikt, og den parataktiske fremstillingsformen er nært beslektet med versifikasjon og enjambement i lyrikken. Dette kommer jeg tilbake til i det metodologiske kapittelet.

Som vi har sett, drar Adorno ganske riktig nytte av en rekke begreper fra kunnskapsområder som psykoanalysen – tilbakekomsten av det fortrenge, regresjon, fetisj – så vel som fra et bredt spekter av senmarxistisk teori – bytteverdi, tingliggjøring, fremmedgjøring – og ikke sjelden er det ideer, innfall og formgrep fra Walter Benjamins skrifter som utgjør basis for de estetisk-filosofiske konstallasjonene. Alle disse kategoriene er, slik jeg har vist, essensielle redskaper i Adornos forståelse av naturbeherskelsen. Men filosofien – og dette er overførbart også til litteraturvitenskapelig metode – skal gjøre alt annet enn å ta i bruk dette vokabularet for å uttømme kunstverkets mangfoldighet og presse det inn i et fortolkende skjema. «Det å være fremmed for verden er et moment ved kunsten; den som har en annen fornemmelse av den enn at den er fremmed, har overhodet ingen fornemmelse av den.»¹⁶⁴ Uten å sverme for irrasjonalisme, opphavelighet og mytisk fordunkling – uten å simpelthen fastslå at «dette er mystisk og uforståelig» – må leseren derfor hegne om verkets enigmatisk annethet. Det handler om å ta kunstens selvmotsigelser og iboende motstand mot å bli kategorisert, utdefinert og dermed rensket for ikke-identitet, på alvor. Det er snakk om å ivareta det ikke-identiske, det Andre, og bevare et blikk for verkets antagonismer (som reflekterer spenningsforholdene i samfunnet) og den historiefilosofiske sannheten i verket – restene og avtrykkene av glemt, fortidig smerte i undertrykt natur – særlig på et formmessig nivå.

På sin side vil den positivistiske, ordnede og formale fortolkningen maltraktere kunstens gåtekarakter, eller det uutsigelige – verkets stumhet – som ikke får komme i tale: den tause lidelsen bringes enda en gang til taushet. Dette høres kryptisk ut, men for Adorno handler det om å gi stumheten et språk uten at annetheten og «den akkumulerte lidelsen» – som kunsten er et vitnesbyrd om – forstummer. Slik må også interpretasjonen – i selve dens utforming – tale på vegne av det fortrenge og undertrykte på en måte som ikke bringer den til taushet på ny

¹⁶⁴ Adorno, *Estetisk teori*, 412.

Kunsten sier det som ikke kan sies i ord, sier Adorno. Kunsten kan, ikke minst, gi sårene i naturen det språket som de har blitt berøvet. Dette vil jeg se langt nærmere på i delen om det naturskjønne.

For å forstå enda bedre hva det innebærer at Adorno likevel anser at kunsten kan utgjøre et mulighetsrom for genuin erfaring – på tross av at den deltar i skyldsammenhengen og ikke kan rømme fra naturbeherskelse og identitetstvang – må vi rette blikket mot hans forståelse av forholdet mellom *subjekt og objekt*. Denne grenen av Adornos tenkning supplerer nemlig tanken om kunsten som opplysningens dårlige samvittighet. Her handler det, vil jeg våge å påstå, om et håpefullt moment som er forbundet med den selvrefleksive gesten i kunstverkenes meditasjoner over seg selv som opplysning og vold mot det partikulære, men som også strekker seg ut over er den. Dette finner vi først og fremst i *Negativ dialektikk* fra 1966 – som er skrevet delvis samtidig med *Estetisk teori* – men også i det klassiske essayet «Om subjekt og objekt» fra 1969, som er noe av det aller siste Adorno skrev.

1.5. Subjekt, objekt og subjektet som objekt

Negativ dialektikk er Theodor Adornos mest utpreget fagfilosofiske verk, og det kanskje mest ugjennomtrengelige og minst «estetiske». Det betyr ikke at han gir avkall på sitt stilistiske særpreg og sin tidvis nådeløse og beske polemiske brodd mot åndsfiender, men at oppbyggingen er mer systematisk. *Negativ dialektikk*, som med *Estetisk teori*, er en samtale med og en kritisk videreføring av Kants og Hegels filosofi. Adorno diskuterer blant svært mye annet filosofiens legitimitet etter katastrofen, det filosofiske begrepet om antinomi, nominalisme, eksistensialismens fallgruver og ontologiens essensialisme, og forholdet mellom det individuelle og det allmenne kan forstås som den gjennomgående figuren i verket.

Her skal jeg først og fremst se nærmere på begrepet om objektets forrang. Dette er ikke noen «fluktrute» fra den naturbeherskende fornuften, men som utgjør et forhåpningsfullt moment og en kritisk motvekt til den sosiale lidelsen som har tatt form av en «total forblindelsessammenheng» [*totaler Verblendungszusammenhang*], hvor ideologien har gjort det umulig å forestille seg en radikalt annen anordning mellom subjekt og objekt. Først må vi imidlertid se kort på hva som faktisk ligger i den negative dialektikken.

Passasjene om *Opplysningens dialektikk* viste at Adorno og Horkheimer anser identitetstenkningen for å være fundamentet for opplysningens naturbeherskende og instrumentelle fornuft. Når Adorno snakker om det ikke-identiske skal ikke figuren forstås som en konkret «motstandsarena», og heller ikke som konkretiseringen av det uutsigelige eller av Gud – en forutsetning for å i det hele tatt snakke om det ikke-identiske er at det *ikke*

konkretiseres – men som negativitet i hegeliansk forstand imot Hegel, og med Benjamin: «en raddning av induktionen».¹⁶⁵ «Om den negativa dialektiken fordrar tankandets sjalvreflexion», skriver Adorno, slik vi har sett at kunsten gjør det, «så implicerar detta handgripligen att tankandet för att vara sant åtminstone i dag också måste tänka mot sig självt. Om det inte mäter sig mot det yttersta som undflyr begreppet så är det från början av samma slag som den ackompanjerande musik med vilken SS gärna överröstade sine offers skrik.»¹⁶⁶ Ikke-identisk eller negativ dialektisk tenkning forplikter seg på forglemte kroppslighet, og er solidarisk med lidelsen, som Adorno utroper til å være filosofiens grunnmateriale. Den er antisystemisk, fordrer en kritisk revidering og historisering av ens eget forhold til erkjennelsesobjektene slik de fremtrer som konseptualiserte ideer i språket, og skal gå det heterogene i møte. På dette viset stiller denne tankemodellen seg imot den naturbeherskende opplysningsideologien.

Den fransk-jødiske filosofen Sarah Kofman, som i *Paroles suffoquées* (1987) går i dialog med Adornos tenkning om ontologien og metafysikken etter Auschwitz, har et sted en vakker, Nietzsche-inspirert formulering: Mennesket er et dyr med ennå ikke fastsatte drag.¹⁶⁷ Ikke-identiteten tar vare på denne håpefulle innsikten. Og det «ufattbare» i naturen så vel som ulydige momenter i kunsten – to størrelser som i eskalerende grad blir gjort liksom-fattbare og lydige – er de to «kategoriene», som vi skal se i de følgende passasjene, hvor ikke-identiteten hever sin kvalte røst.

Adornos fordring om en filosofi som hegner om restene av alt som har falt utenfor identitetens herredømme er samtidig både en utdyping og en kritikk av Hegels modell for dialektikken. Nesten hele Adornos forståelse av dialektisk tenkning er tuftet på hegeliansk dialektikk, ikke minst at negasjonen ikke utslettes, men han imøtegår fordringen om at den dialektiske modellen til slutt skal ende i syntese og opphevelse [*Aufhebung*]. I forordet til aforisme- og *Denkbilder*-samlingen *Minima moralia* (1951) skriver Adorno at «den objektive tendensen i forhistorien», som han anser Hegels tenkning for å tilhøre, «har gått over hodet på menneskene, ja har satt seg igjennom ved å tilintetgjøre det individuelle. Den forsoningen mellom det allmenne og særskilte som er etablert i begrepet, har altså ennå ikke funnet sted i historien. Men dette blir forvrengt hos Hegel: med kaldt overlegg stemmer han enda en gang for å likvidere det særskilte. Ikke noe sted betviler han helhetens primat.»¹⁶⁸ Derfor lanserer Adorno en *negativ* dialektikk som tanke- og interpretasjonsmodell for å bevare ikke-identitet.

¹⁶⁵ Adorno, *Negativ dialektik*, 346.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Jf. Feyertag, «Efterord», i Kofman, *Kvävda ord*, 91–92.

¹⁶⁸ Adorno, *Minima moralia. Refleksjoner fra det beskadigede livet*, 35.

Det dreier seg om å bevare og fastholde negasjonens kraft, ikke bare betrakte den som en mellomstasjon på veien til syntese. Tenkemåten avtvinger opphevelsen av negativiteten, slik at den fortsatt kan opptre som motstandsarena og som en faktisk negasjon, og ikke som et festlig, formalistisk ledd i den rådende *pro et contra*-formalismen som Adorno mener preger filosofien, som utgjør en form for det han med fynd kaller *Ticket-Denken*. Den negative dialektikken som filosofisk metode i Adornos egne tekster – motsatte standpunkter som gnisser uopphørlig mot hverandre, forsøket på å aldri la tanken føres til opphør, besinnelse på det ikke-begrepslige, underminering av egne ståsteder, pendelmessighet, kiasme, «at to sannheter kan eksistere samtidig» – faller i noen grad utenfor mitt fokus; vi kan derimot se hvordan den spiller seg ut i samtlige av de tekstene av Adorno som har blitt diskutert her. I det følgende skal jeg i første rekke se nærmere på hvordan dreiningen mot objektets forrang danner et utgangspunkt for en tenkning – og en kunst – som besinner seg på det ikke-identiske.

Objektets forrang

Men hva menes egentlig med et «objekt» i denne sammenhengen? Er det simpelthen alt som ikke er det menneskelige subjektet i vid forstand – alt som ligger utenfor den antroposentriske fatteevnen? Filosofen Justin Neville Kaushall gjør et forsøk: «constructed broadly, as nature, the historical experience within subjectivity, artworks, non-human animal sensation and instinct, and the psychological unconscious». ¹⁶⁹ I den forstand kan vi tenke på Adornos kritiske bestemmelse av objektet som en betegnelse på alt som faller utenfor vår dominerende *res cogitans*. Adornos begrep om objektets forrang [*Vorrang des Objekts*] motsetter seg nemlig også subjekt dyrkelsen og enhetsprinsippet. Denne termen, som først dukker opp i *Negativ dialektikk* i 1966, har tidligere ikke vært blant de mest omtalte i resepsjonen, men det har i noen grad fått fornyet oppmerksomhet de siste årene i forbindelse med naturtenkningen til Adorno. I «Om subjekt og objekt» (1969) innleder han med å stadfeste at termene «har et gjensidig behov for hverandre», og at man «knapt [kan] gripe den ene uten samtidig å gripe den andre». ¹⁷⁰ Adorno innrømmer at det er umulig å ture frem med begrepet «subjekt» uten å ta vare på «individualitetens moment», men hevder også i kjent stil at enkeltmennesket uansett er gjort allment i dagens samfunnsordning. Det er nettopp idet «de enkelte menneskene virkelig degraderes til funksjoner i den samfunnsmessige totaliteten», «idet de er omdannet til det sosiale maskineriets vedheng» at filosofien griper etter identitetsbaserte, subjekt dyrkende

¹⁶⁹ Kaushall, «The Metamorphic Temporality of Natural Beauty: Adorno's Negation of Kantian Disinterested Beauty», 145.

¹⁷⁰ Adorno, «Om subjekt og objekt», 145.

halmstrå, for jo mer homogen og absolutterende totaliteten blir når den «omdannes til ett system», «desto mer blir mennesket rett og slett, mennesket som prinsipp, opphøyd på en trøstende måte av bevisstheten, tillagt det skapendes, det absolutte herredømmets, egenskaper».¹⁷¹

Idet subjektet er i ferd med å miste alt av individualitet, fetisjiseres subjektet som transcendent og tilkjennes allmakt over objektet, en utvikling som bare styrker beherskelsen av indre og ytre natur. Det er både dette ondet, som svarer til falsk bevissthet og som på ingen måte bevarer en faktisk menneskelighet i subjektet, og ortodoksiens likvidering av objektet, som ifølge Adorno skal motvirkes.

Fra det konstellative språkets befatning med kunstverkene gjenkjenner vi skepsisen mot å gi definisjoner – «å bestemme dem forutsetter refleksjon over nettopp det som, av hensyn til håndterlighet, skjæres bort gjennom definisjonsvirksomheten» – og oppgaven Adorno gir seg selv er å «overta ordene [i] den betydningen de er gitt oss av det etablerte filosofiske språket, men uten at vi dermed blir hengende igjen i konvensjonalisme; det kommer an på å komme videre i en kritisk analyse.»¹⁷² Derfor overtar også Adorno til å begynne med «den angivelig naive, men allerede selv formidlede, konsepsjonen av et subjekt, *noe erkjennende av en eller annen art*, som står overfor et objekt, også dette av en eller annen art, dvs. *erkjennelsens gjenstand* [min kurs.]»¹⁷³

Det er denne foreløpige definisjonen jeg skal legge til grunn og legge til den forutgående: *Objektet er «erkjennelsens gjenstand». Objektet er det som subjektet skuer, sanser, betrakter eller tenker over.* Men om noe skal bli annerledes må subjektet også *åpne seg for og hengi seg* til objektet, og derigjennom åpne seg for å kunne tenke seg *selv* som objekt. Altså: like deler hengivelse og selvrefleksiv kritikk. For også objektet kan være «noe erkjennende av en eller annen art.» Det er ikke på udialektisk vis en blott «residualbestemmelse, det som er igjen etter at man har trukket fra subjektet», som bare ville ha vært en proaktiv avskygning av subjektiviteten – «objektivitet kan ene og alene oppnås ved at man på ethvert historisk trinn og ethvert trinn i erkjennelsen reflekterer over det som framstilles som subjekt og objekt, så vel som selve formidlingene».¹⁷⁴ Ikke ulikt som i naturhistorie-modellen dreier det seg om å se hvordan bestemmelsene av hva som liksom er aktivt subjekt (hersker) og passivt objekt (underkastet) har blitt konstituert i historisk forstand. Det kantianske *i-seg* skiftes også

¹⁷¹ Ibid., 145–147.

¹⁷² Ibid., 146.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid., 154–155.

ut med et slags *med-og-i-oss*, og det kommer an på «å rive sønder det sløret [subjektet] vever om objektet».¹⁷⁵

Adorno er gjennomgående opptatt av at subjektet er påvirket, formidlet og konstituert av objektet, en innsikt som gjerne faller ut av erkjennelses- og bevissthetsfilosofien så vel som epistemologien. Dette er en grunnleggende sett *ikke-dualistisk* lære. «Subjektet oppsluker objektet, idet det fortrenger at det selv er objekt.»¹⁷⁶ Og: «Objektets forrang betyr snarere at subjektet, som er objekt i en kvalitativt annen, mer radikal forstand enn objektet selv, som ikke kan erkjennes gjennom bevisstheten, som objekt også er subjekt.»¹⁷⁷ Definisjonen utvides i *Negativ dialektikk*: «Objektets företräde vore att följa ända dit där tanken tror sig ha uppnått sin egen objektivitet genom att lösgöra sig från varje objektivitet som inte själv er tanke: i den formella logiken.»¹⁷⁸ Figuren slekter på samme verks formaning om å tenke hinsides begrepets ytterligheter, og at «tanken skal tenke mot seg selv». Adorno presiserer også strengt at det ikke er snakk om romantisk regress til «den gamle uatskiltheten», som jo er myte i streng forstand.¹⁷⁹ Ei heller til «[den] gamle *intentio recta*, den underdanige tiltroen til ytterverdenen slik den er, eller slik den framtrer på denne siden av kritikken, en antropologisk tilstand blottet for den selvbevissthet som kun utkrystalliserer seg der hvor erkjennelsen på nytt relateres til den erkjennende.»¹⁸⁰ Det vil uansett være plent umulig å fabulere seg ut av sin egen forforståelse, for «det angivelig rene objektet, fri fra enhver tilsetting av tenkning og anskuelse, [er] nettopp en gjenspeiling av en abstrakt subjektivitet» – ethvert forsøk på å se tingen, naturen, utsiden – det ikke-identiske – *an sich*, vil bare være tautologisk og høste blind, proaktiv applaus for subjektets tomhet selv om det selv er helt ute av stand til å se seg som tomt.¹⁸¹

Med andre ord betyr ikke det å gi objektet forrang å tro at man kan lande et sted hvor objektet ses som fullkomment singulært, ubesudlet og unikt – ja, som «auratisk». Filosof Alastair Morgan setter denne dimensjonen på begrep når han skriver at det hos Adorno, som vi også har sett av hans tilnærming til identitetstvangen, ikke finnes pretensjoner om å avskaffe konseptuell tenkning i en håndvending: «[there] is not some originary [sic] vital contact with the world that can be recovered or gestured towards. It is not as though there were an original relation to nature that has been lost in the process of capitalist modernization, but that certain ways of being in the world which privilege a dominating and non-spontaneous relation to the

¹⁷⁵ Ibid., 155.

¹⁷⁶ Ibid., 147.

¹⁷⁷ Ibid., 150.

¹⁷⁸ Adorno, *Negativ dialektikk*, 183.

¹⁷⁹ Adorno, «Om subjekt og objekt», 147; se også Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 65-66.

¹⁸⁰ «Om subject og objekt», 150.

¹⁸¹ Ibid., 151.

natural world and to the body have become dominant within modernity.»¹⁸² Det er derfor Adorno utvikler en begrepskritisk dialektikk som kan avsløre det herskende forholdet mellom subjekt og objekt – i nomenklaturet så vel som i verden – som *skinn*.

Det handler med andre ord, som med kunstverkets fredelige syntese eller i *Naturgeschichte*-modellen, om selvbesinnelse og selvrefleksjon – som den berømte aforismen i *Minima moralia* lyder: «Splinten i ditt eget øye er det beste forstørrelsesglasset.»¹⁸³ Vi kan tydelig se hvordan *Naturgeschichte*-begrepet fra 1932 og diskusjonen av Marx' «filosofisk usanne, men historisk korrekte» moment i *Negativ dialektikk* finner sitt uttrykk i dette anliggendet: «Atskillelsen av subjekt og objekt er på en og samme tid virkelighet og skinn. Den er sann, fordi den i erkjennelsen uttrykker den virkelige atskillelsen, den menneskelige tilstandens spaltethet, som hviler på tvang. Den er usann, fordi den oppståtte atskillelsen ikke må hypostaseres, ikke gjennom et trylleformular omdannes til noe evig.»¹⁸⁴ Idealismens falske idé om et transcendentalt subjekt er også sann eller «realistisk» i den grad den uttrykker en historisk sannhet: når subjektet er kvalt under bytteforholdet, hvor «hva de er for seg selv, hva de oppfatter seg som, er sekundært»; som identisk med *homo oeconomicus* er «dette individet [snarere] det transcendentale subjektet enn det er levende individ».¹⁸⁵ Altså: Dyrkingen av subjektet forteller oss noe om hvordan filosofien har bestemt subjektet i tråd med den rådende politiske økonomien – og denne subjektforståelsen har tatt bolig i, og tingliggjort, de faktiske subjektene.

Å gi objektet forrang over subjektet har med andre ord ingenting å gjøre med empirisme eller vitenskapelig positivisme, hvor man uansett fortsetter å fremelske subjektet i egenskap av at det gjør seg til herre over sitt studieobjekt. I dette foredraget anfører Adorno nemlig at «identitetstenkningen, den herskende dikotomiens dekkbilde, opptrer i den subjektive avmaktens tidsalder ikke lenger som subjektets absoluttering», og at det i stedet dannes en type *tilsynelatende* anti-subjektivistisk, vitenskapelig-objektiv identitetstenkning: reduksjonismen, som er «den karakteristiske formen for tingliggjort bevissthet».¹⁸⁶ Dreiningen mot objektet står på den måten i motsetning til positivismens og opplysningens hang til å underkaste seg og subsumere tingenes annerledeshet, som gjør alt utbyttbart og likt. Objektets forrang, sier Adorno, kan kanskje fremme «at de moderne naturvitenskapenes ratio kan se ut over den muren som den selv opphører, at den får tak i en flik av det som ikke stemmer overens med dens egne

¹⁸² Morgan, «A Preponderance of Objects», 22.

¹⁸³ *Minima moralia*, 72.

¹⁸⁴ Adorno, «Om subjekt og objekt», 146.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 149.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 154.

innprentede kategorier».¹⁸⁷ For som det heter i *Opplysningens dialektikk*: «Opplysningen forholder seg til tingene slik diktatoren forholder seg til menneskene: Han kjenner dem bare i den grad han kan manipulere dem. Vitenskapens mann kjenner tingene bare i den grad han kan lage dem.»¹⁸⁸ Objektene subsumeres inn under blind natur, det vil si tvang og enhet. Og «dermed blir deres I-seg til For-ham. I forvandlingen avslører tingenes vesen seg alltid som det samme, som substrat for herredømme.»¹⁸⁹ Slik metodologisk ideologi er inkompatibel med objektets forrang, som, for å tentativt oppsummere, nettopp krever at man ikke definerer og utdefinerer objektet, hvilket også betyr at erfaringen av eller en kime til forrangen er helt avhengig av kunsten og det naturskjønne, som jeg nå skal se nærmere på.

1.6. En natur som ennå ikke finnes – det naturskjønne

Adornos intensjon med å bringe inn naturskjønnheten igjen er som sagt å korrigere Hegels og idealismens eksklusjon av naturskjønnhet fra estetikken. Denne antroposentriske feiltagelsen står også Kant og Schiller for, ifølge Adorno: «Det som fikk det naturskjønne til å forsvinne fra estetikken, var det begrepet om frihet og menneskeverd som Kant tok initiativet til og som Schiller og Hegel konsekvent transplanterte inn, og der det eneste som fikk vekt i verden, var det som det autonome subjektet kunne takke seg selv for».¹⁹⁰ Slik degraderes og utraderes annetheten sammen med alt annet – i det store og hele naturen – som faller utenfor den menneskelige ånden. Grovt sagt er hele den estetiske filosofiens historie en historie om eksklusjonen av naturen fra kunsten – i alle fall den formen for erfaring av natur som Adorno løfter frem. Om det naturskjønne skriver han derimot selv at

Som ubestemt, antitetisk til bestemmelsene, er det naturskjønne ubestemmelig; i dette er det beslektet med musikken, der en slik ugenstandsmessig likhet med naturen har fått sine dypeste virkninger hos Schubert. Som i musikken viser det skjønne seg i naturen i et glimt, som straks forsvinner, før en får forsøkt å gjøre det håndfast. Kunsten etterlikner ikke naturen, heller ikke den enkelte naturskjønnhet, men det naturskjønne *an sich*. Det beskriver ikke bare det naturskjønnes apori, men aporien i estetikken som helhet. Estetikkenes gjenstand bestemmer seg som ubestemmelig, negativ.¹⁹¹

Selv om begrepet om naturskjønnhet slik denne passasjen antyder unndrar seg fastlagte definisjoner – det er sågar et poeng i seg selv at denne anskuelsen ikke kan innkapsles – vil jeg tentativt beskrive *das Naturschöne* hos Adorno som *en erfaring av ikke-identitet og som*

¹⁸⁷ Ibid., 152.

¹⁸⁸ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 43.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Adorno, *Estetisk teori*, 217.

¹⁹¹ Ibid., 234.

ihukommelse av lidelsen. I det følgende skal jeg, gjennom en serie ekskurser i det naturskjønne, vise hvordan erfaringen av det naturskjønne bærer i seg en kim til en slik radikal omveltning. Det gjør den nemlig ved å ta bolig i kunsten. Hensikten med å ta begrepet på alvor har ikke minst å gjøre med at naturen slik den fortoner seg i dag – fordreid, abstrahert, ufarliggjort – knapt kan kalles «natur» i tradisjonell forstand. Vi trenger en inngang til å diskutere forholdet mellom det menneskelige og det «naturlige», og hvordan disse størrelsene spiller seg ut i kunsten.

Slik Espen Hammer anfører, er Adornos grep på naturskjønnheten å erstatte et nøytraliserende, idyllisk *being-at-home* – hvor subjektet liksom skulle kunne stå i en gjensidig og nær forbindelse med naturen – med et transcendent og subjekt oppløsende *going-beyond-oneseelf*.¹⁹² Det gjelder altså å ikke forfølge impulsen til å tvinge den truende og skumle naturen inn under den menneskelige erkjennelsesevnen – vi husker fra *Opplysningens dialektikk* at opplysning er intet mindre enn sublimeringen av den skrekkinngytende ytre naturen, av myten – men å la den *være*, for slik å kunne komme den i møte ikke bare på våre egne premisser. For til tross for våre bestrebelse på å tvinge naturen til taushet, unndrar den ytre naturen seg definisjoner og kategoriell erkjennelse; den lar seg ikke forklare, og er stedet hvor ikke-identiteten har søkt tilflukt. «Det naturskjønne er sporet etter det ikke-identiske ved tingene i den universelle identitetens tryllekrets» lyder en eklatant og oppsummerende formulering; naturskjønnheten har flyktet inn i kunsten når det ikke finnes noe annet rom for den i en gjennomindustrialisert verden.¹⁹³

Det finnes et *mer* i naturen, påstår Adorno, som ikke lar seg eksplisere – en rest som ikke har blitt «hygienisert» og som faller utenfor den totalitære konseptualiseringen. Men dette er heller ikke noe som umiddelbart og uformidlet lar seg sanse eller fornemme – husk at man aldri, i Adornos blikk, kan vende tilbake til noen ur-natur med et trylleslag, heller ikke i den estetiske erfaringen. Naturskjønnheten nektes nettopp sitt «positive uttrykk», og viser seg derfor heller som i en flyktig, billedlig apparisjon «som straks forsvinner», og som det er *kunstverket* som verner om. Det er dette som utgjør selve kunstverkets gåtekarakter – flyktigheten i *menetekel*, skriften på veggen – som et fyrverkeri som blusser opp og forgår umiddelbart.

Denne figurasjonen slekter utvilsomt på Benjamins tanke om at underkjente og glemte impulser fra fortiden blusser opp i et plutselig, dialektisk frys-bilde. Her blir ikke minst forestillingen om den ytre naturens og særlig dyrerikets passivitet brutt ned; fra å være tomme, abstraherte beholdere for menneskelige projeksjoner, skjenkes naturen en egenverdi vi ikke kan

¹⁹² Hammer, *Adorno's Modernism. Art, Experience and Catastrophe*, 50.

¹⁹³ Adorno, *Estetisk teori*, 235.

«forklare» for å gjøre oss ferdig med den. Men denne erfaringen, som taler naturbeherskelsen imot er ikke en operasjon vi kan foreta oss intensjonelt, og den historiske utviklingen gjør situasjonen desto mer vrien:

Begrepet om det naturskjønne, som en gang var utmyntet imot eneveldets hårpryd og barlindalleer, har mistet sin kraft, fordi erfaringsverdenen siden den borgerlige emansipasjonen i de angivelig naturlige menneskerettighetenes tegn ikke er blitt mindre, men mere tingliggjort enn under *dix-huitième* [anm. 1700-tallet]. Uten sin kritiske brodd og subsumert under bytteforholdet – ordet turistindustri innestår for det – er den umiddelbare naturerfaring blitt uforbindtlig nøytral og apologetisk; natur til fredet naturpark og alibi. Som tilsnikelse av umiddelbarhet gjennom det formidlede er det naturskjønne ideologi. Selv en adekvat erfaring av det naturskjønne føyer seg etter den komplementære ideologi om det ubevisste.¹⁹⁴

Med andre ord er selve den ytre naturen slik den fremtrer for det moderne subjektet blitt så pasifisert og passivisert at det tradisjonelle begrepet om naturskjønnhet ikke lenger er gangbart – når den utemmede naturen inngår i bytteøkonomien har den ikke lenger evnen til å røre oss «umiddelbart». Her er det på tide å trekke inn Kants klassiske begrep om det sublime – Adorno anser nemlig den tradisjonelle, kantianske oppfatningen av sublimitet som et forskjønnende substitutt for naturbeherskende estetisering. Erfaringen av det sublime, av storhet, hvor subjektet rystes ned til grunnvollene i møte med naturens ubeherskede skjønnhet, er snarere en erfaring som bærer vitnesbyrd om subjektets forrang og selvforherligelse. Ikke minst er den hos Kant knyttet til *fornuften*, noe Adorno stiller seg kritisk til hva den enkeltes møte med naturen angår, siden fornuften som vi nå har sett er forbundet med identifisering og herredømme. Dessuten er «oppdagelsen» av det skjønne i naturen prov på at naturen ikke lenger er skremmende, noe som heller enn forsoning betyr at naturen har blitt pasifisert, nøytralisert, ferdig utforsket, satt på begrep, forklart og «opplyst» – eller mediert, turistifisert og forhekset til vareform. Bare slik kan den, helt ribbet for sprekker og sår, stilles ut som grandios i den antroposentriske speilsalen.

Også naturens abstrakte storhet, som Kant fortsatt beundret og sammenlignet med moralloven, blir gjennomskuet som en refleks av det borgerlige storhetsvanvidd – sansen for rekord, kvantifisering, den borgerlige heltedyrkelse. Dermed glipper det at dette moment ved naturen også vender noe helt forskjellig mot betrakteren, noe, der menneskelig herredømme har sin grense og som minner om det avmektige ved all menneskelig virksomhet.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Ibid., 227–228.

¹⁹⁵ Ibid., 230.

Denne innsikten i erkjennelsens grenser, som så avgjort er en kroppslig erfaring, har altså ifølge Adorno falt ut av filosofien og inn i glemselen, slik Odyssevs forglemte sin egen kropp idet han fornektet at også han er av natur. Erfaringen av det sublime i naturen ender opp som en antroposentrisk eufemisme for herredømme.¹⁹⁶

I en forfriskende artikkel om Adorno og naturen i *New German Critique* aktualiserer filosofen André Krebber (2020) kritikken av den «enkle» sublime erfaringen ved å lodde mulighetene for en analogi til antropocen-begrepet. Krebber mener at termen raskt står i fare for å løfte *anthropos* opp til altfor voldsomme geologiske høyder. Selv om meningen er å sette søkelys på menneskets grufulle avtrykk på planeten, og på at dette må opphøre, motsier denne figuren seg selv: «Anthropocene inescapably confirms the long-harbored image of the human as ubiquitous ruler over nature, physically underwritten by having stamped our presence deep into the planet's geological records.»¹⁹⁷ I den forstand blir den blotte *stadfestingen* av at vi lever en slik tidsalder – hvor menneskets innvirkning på naturen har større innvirkning på den enn naturens egne prosesser – påfallende likt Kants begrep om det sublime slik Adorno kritiserer det. Krebber fastholder likevel at antropocen-konseptet, i motsetning til det sublime hos Kant, også kan romme et blick for den menneskelige dominansens grenser. Slik kan maktesløsheten – forstått som erkjennelsen av at det menneskelige avtrykket har resultert i havari – tre inn i bildet.

Imot den klassiske forståelsen av det sublime – og imot tilvante forståelser av hva kunstens relasjon til naturen overhodet består i – stiller Adorno opp et revidert begrep om det naturskjønne som harmonerer med *Naturgeschichte*-modellens krav om historisering av naturen, og som både kan romme et blick for dominansens konsekvenser (den «voldsdåden» våre omgivelser lider under) og dens maktesløshet (det finnes fortsatt en ubehersket, ubeskrevet rest som ennå ikke er inndratt i det menneskelige). Som sagt fremtrer det naturskjønne som bilde og apparisjon – som *Schein*. Kunstverkene har en privilegert og unik mulighet til å hegne om naturskjønnhetens siste rest av ikke-identitet. Kunsten imiterer altså ikke simpelthen naturen, men lar sårene i naturen komme til uttrykk gjennom kunstverkets *komposisjon*: i ikke-meddelbart innhold, i gåten, i den ikke-voldelige syntesen, men også i volden som verket uunngåelig utøver mot det ikke-identiske i egenskap av å beherske.

¹⁹⁶ Her kan vi også se til det benjaminske skillet mellom *Erfahrung* og *Erlebnis*: Der erfaringen beror på episk og tradert historisk kontinuitet, er opplevelsen, *Erlebnis*, en flyktig og sjokkartet, urban erfaringsform som raskt låner seg til glemselen. (Så skal det ikke underslås at det også her finnes en dialektisk tvist: Det er nettopp sjokkerfaringen i det ufrivillige minnet som setter modernitetens mennesker i forbindelse med urhistorien.)

¹⁹⁷ Krebber, «Traces of the Other. Adorno on Natural Beauty», 175.

At kunstverket og erfaringen av det kunsts kjønne imiterer «det naturskjønne *an sich*» vil følgelig si at de har en helt unik affinitet til naturens form og uforløste mening; *kvaliteter* ved den som ennå ikke finnes i verden slik vi kjenner den i dag, fordi de er forglemte og fortrenge av instrumentell fornuft. Hegel fastslår at «den skjønnheten som skyldes kunsten, står høyere enn den skjønnhet vi finner i naturen» fordi kunstens skjønnhet «er nemlig skjønnheten født og gjenfødt ved ånden, og likesom ånden og dens frembringelser rager høyere enn naturen og dens frembringelser, står også den skjønnhet som skyldes kunsten, høyere enn den vi finner i naturen» – Adorno «parerer» med at det ikke ville finnes noen skjønnhet i ånden uten omsorgen for den beskadigede naturen, som ånden nødvendigvis er en del av, men som den nå har avskåret seg fra.¹⁹⁸ Naturskjønnheten slik idealismen fattet den, må følgelig «oppdateres» med et blikk for dagens ødelagte og stumme natur, som under opplysningens primat ikke lenger kan betraktes som storslått og uberørt, og som er henvist til dekor, ornament og borgerlige naturparker.

«Bevisstheten er bare naturerfaringen voksen», skriver Adorno, «når den i likhet med det impresjonistiske maleri også har tatt sårene i den opp i seg. Først dermed settes det fikserte begrep om det naturskjønne i bevegelse. Den utvider seg gjennom det som allerede har opphørt å være natur.»¹⁹⁹ Det vil si at kunstverk med betydelig sannhetsverdi lar den fortrenge og fortiede naturen komme til uttrykk nettopp i fortrenge og fortiet form. Først da kan den motta sitt «språkløse språk» – også idet kunsten er på sitt «mest kunstige». For nå å sitere igjen fra passasjen om skyldsammenheng: «Undertrykt natur pleier å bli mer hørbar i verk som utskjelles for å være artifisielle – og som skrider fram i tråd med de tekniske produktivkreftenes stilling, enn i de forsiktige verkene, som er på parti med naturen, men like samstemte med den reelle naturbeherskelsen som en skogens venn under jakten.» Resonnementet blir dermed at jo mindre eksplisitt fremstilt, uttrykt og tilgjengelig – falskt ikke-mediert – natur som kommer til syne, jo mer reflekterende bevisst er kunsten over naturbeherskelsen fordi den unnlater å late som om en ubunden natur finnes.

Dette er ikke ment som en apologi for at den ytre naturens mangfoldighet, dens ikke-identitet eller dens overskytende og uuttømmelige *Mehr*, ikke får tilkjent sitt uttrykk eller bilde. Poenget er snarere at den faktisk kommer til uttrykk, men i fortielsen, i de elliptiske fraværene som påkaller tapserfaringen, i verk som har et forkalket uttrykk, en sort grunnfarge, en asketisk negativitet, en ikke-meddelbar innholdsside, en lukning – som Adorno sier: å si det gjennom å ikke si det. Fortrengningen av at også mennesket er av natur, og tilbakekomsten av det

¹⁹⁸ Hegel, *Innledning til estetikken*, 15.

¹⁹⁹ Adorno, *Estetisk teori*, 227.

fortrengte, ihukommelsen av en forholdelsesmåte og en sansning av omverden som ikke er fullstendig forvaltet og produsert av annen natur, får en tilsynelatende paradoksal estetisk effekt. Den forsvinner inn i ny fortregning, men en der fortregningen er brakt ut av det ubevisste. Dette skal ikke forstås i klassisk freudiansk forstand som interpretetens avsløring av forsvar, angst eller drømmeinnhold, men som en fortregning som er erkjent og integrert i *kunstverkets* (og ikke den subjektive psykens) integrasjon av det mangeartede, i sin nye anordning av de heterogene bestanddelene. «Kunsten representerer naturen ved å avskaffe den in effigie», fordi en naturalistisk, realistisk eller figurativ skildring ville ha vitnet om en tro på at det fortsatt er mulig å representere naturen uten å innlemme og minnes – som et formprinsipp – den volden og de sårene som den har blitt påført.²⁰⁰ Derigjennom følger det at den kunstneriske eller poetiske iscenesettelsen av naturbeherskende fornuft i visse tilfeller vil vise seg i en form som behersker «desto mer», for slik å medgi skylden klarere.

Adorno tar i bruk en besnærende figur når han anfører at *stillheten* er det naturskjønnes forutsetning: «Å føle naturen, ikke minst dens stillhet, er blitt et sjeldent privilegium og dermed igjen noe kommersielt profitabelt [...] Motviljen mot å tale om det er sterkest der hvor kjærligheten til det har overlevd.»²⁰¹ Det vil overhodet ikke si at naturskjønnheten mangler en auditiv dimensjon – den kjente tolkningen av Schönbergs verker *qua* teknisk beherskelse vitner om dét – men at en diskursiv og ekspliserende omtale av den vil øve vold mot det ikke-diskursive og annetheten i naturen, som lover et vink om forløsning og forsoning mellom subjekt og objekt. Det er kunstens karakter av mimesis – minnet om den nærere forbindelsen til objektet – og av ikke-instrumentalitet, som fremfører denne «stumme» lovnaden: «The claim [is]», sammenfatter Hammer om emnet, «that the subject, which has emerged from nature, gained autonomy, and ultimately rejected its continuity with nature to the point of losing its spontaneity in a reified system of norms, can, via the work of art, meet itself qua participant and come back to life in an extended system of natural existence and life. It is as though the work of art permits the subject to sense itself (and again, remember, as *Schein*) in its own moment of self-relinquishment.»²⁰² Det vil si at erfaringen av naturskjønnhetens radikale gåtefullhet kan være med på å motvirke sansedeprivasjon og forflatningen av følelse og mottagelighet overfor kunsten og naturens annethet i modernitetens og senkapitalismens perseptuelle regime. I møtet med det kunstskjønnes ihukommelse av naturen ihukommer vi ikke minst oss selv som natur. Her kan vi heller ikke unngå å legge merke til en ganske intens

²⁰⁰ Ibid., 223.

²⁰¹ Ibid., 228.

²⁰² Hammer, *Adorno's Modernism. Art, Experience and Catastrophe*, 63–64.

affinitet mellom begrepet om det naturskjønne og begrepet om naturhistorie, og Anders Strand bruker sågar begrepene om hverandre i sin utlegning av sistnevnte.²⁰³ Hva skjer så når vi setter naturskjønnhet i spill med historie- og tidsperspektivene?

Skjønnhetens metamorfiske tid

Nevnte Kaushall har i en lovende artikkel fra 2020 sammenlignet begrepet om det naturskjønne med begrepet om interesseløs betraktning hos Kant, som går ut på å verdsette objektet eller gjenstanden for erkjennelse for objektets skyld – ikke for subjektets forgodtbefinnende – og hvor det ikke er noen tankemessig interesse eller hensikt investert i betraktningen.²⁰⁴ Sammenstillingen er interessant fordi man gjerne kunne tenke seg at den ikke-beherskende, avventende og åpne forholdelsesmåten, som ikke bemektiger seg objektets materialitet, har likheter med Kants begrep. Og likheter er det, men da må vi også huske på at en sanselig eller kognitiv erfaring av verden uansett ikke *kan* være «interesseløs» for Adorno, siden all erfaring uansett er radikalt formidlet og investert, men at erfaringen i moderniteten lider av utilstrekkelig selvbevissthet om denne medieringen. Ifølge Kaushall – og i tråd med Adorno – vil den kantianske interesseløsheten sørge for å likvidere objektets historiske materialitet. Den vil avskjære subjektets forbindelse til sedimenteringen av historie i den – den gir oss en tom nåtid uten mulighet for annet enn aksept av at alt er som det skal være, og at det skal forbli sånn: som i helvete (tenk tilbake på Benjamins bilde på uforanderlig, uavbrutt katastrofal tid). Den interesseløse estetiske erfaringen hos Kant innbefatter heller ikke naturobjektene skjønnhet eller uutsigelighet. I motsetning til hos Kant, som setter subjektivitetens «frie» spill mellom forestillingsevne og forståelse i fokus, påstår Kaushall, er den adornittiske naturskjønnheten en kritisk tilstand som krever av subjektet at det aktivt reflekterer over og situerer seg selv, bringer sin egen erfaringsverden inn i den allerede formidlede relasjonen. For, igjen: «det angivelig rene objektet, fri fra enhver tilsetting av tenkning og anskuelse, [er] nettopp en gjenspeiling av en abstrakt subjektivitet».²⁰⁵ Her kan vi også ta med i betraktning at Adorno allerede på 1930-tallet kritiserer Kants «antroposentrisme», og at han i *Estetisk teori* kaller den estetiske erfaringen slik Kant så den for «kastret hedonisme, lyst uten lyst».²⁰⁶

Naturskjønnhet i Adornos betydning er, skriver Kaushall, ikke minst bærer av en spesiell *temporalitet*, og han tar til orde for å videreutvikle og supplere begrepet med en

²⁰³ Strand, «Adornos konstellative hermeneutikk. Naturhistorisk interpretasjon og historiefilosofi i Adornos Hölderlin-lesning», 187.

²⁰⁴ Jf. Hammer, *Adorno's Modernism. Art, Experience and Catastrophe*, 51.

²⁰⁵ «Om subjekt og objekt», 151.

²⁰⁶ Adorno, *Estetisk teori*, 135.

forståelse av «estetisk tid», «because natural beauty is conceived of both as a recollection of material history (the suffering of the past) and a negative anticipation of utopia (or possibility which arises from concrete actuality).»²⁰⁷ Naturskjønnheten er således med på å bryte ned den tilvante estetiske omgangen med verden, som utgjør en statisk og ikke minst uforanderlig tid; en med Benjamin homogen og uavbrutt kausalkjede hvor muligheten for endring er avskåret. Den eksisterer i et dialektisk spenn mellom erkjennelse og ubevissthet, som både kan gi en situering av selvet som naturbeherskende og en kime til å gi slipp på selvets herskertrang. I naturskjønnheten kommer det til syne en helt annen estetisk sfære hinsides kapitalismens nytteverdi så vel som idealismens (Hegels og Kants respektive) krav på å rotfeste materialiteten i formidlede relasjoner til subjektiviteten for at den skal kunne bli «verdifull» på et epistemisk, moralsk eller estetisk nivå.²⁰⁸ Kaushall griper fatt i Adornos utsagn om at naturen ennå ikke finnes. I den forstand utgjør det naturskjønne en *metamorfisk* temporalitet: Åpenheten for den fortrenge naturen, nettopp det at det finnes noe der som er språkløst og gåtefullt, noe vi ikke skjønner, innebærer sjokkartet og rystende anamnese om førsivilisatorisk så vel som indre, fortrenget natur, og går imot passivitet og aksept av tingenes fastfrosede tilstand ved at den lover noe som ennå ikke er fullbyrdet: *noe som kan forandres i fremtiden*. Det vi nå har lært å kjenne som naturskjønnhetens forgjengelige, brå og plutselige, sjokkartede apparisjon i formidlet form ligner temporaliteten i Benjamins messianisme – «det naturskjønne er stanset historie, en tilbakeholdt tilblivelse».²⁰⁹ Det er den forglemte fortiden som taler gjennom masken, og så står det for det reflekterende subjektet å åpne seg opp for denne – og å se seg selv i de størkede trekkene – i den porøse, dynamiske nåtiden.

Rystelse og forflatning

All kritikken av Kant til tross: Adornos begrep om subjektets kroppslige rystelse [*Erschütterung/Schauer*] overfor kunsten eller naturen – som også er beslektet med begrepet om et kunstens såkalte gys – er i grunnen ikke altfor ulikt den kantianske forståelsen av det sublime han utsetter for så mye kritikk.²¹⁰ I denne somatiske erfaringen av det natur- eller kunstskjønne blir subjektets forrang dementert. Den åpner subjektet opp for det Andre; det

²⁰⁷ Kaushall, «The Metamorphic Temporality of Natural Beauty: Adorno's Negation of Kantian Disinterested Beauty», 153.

²⁰⁸ Ibid., 163.

²⁰⁹ Adorno, *Estetisk teori*, 232.

²¹⁰ Termen er ikke så lett å oversette; Arild Linneberg har valgt «rystelse» i den norske utgaven av *Estetisk teori*. Robert Hullot-Kentor bruker «shudder», som nok er mer tvetydig og litt mindre kraftfullt enn «rystelse», da det også kan konnotere «skuldertrekk», eller simpelthen også en «frysning», men bevarer det *somatiske* elementet godt. Jeg holder meg til «rystelse», også for å unngå forvirring med Walter Benjamins begrep om sjokkerfaringen [*Chock-Erlebnis*].

utstøtte, glemte og negative i en totalforvaltet verden – og for annethetens, objektets, nødvendige uforståelighet og ikke-identitet. «Når naturen persiperes som noe skjønt som viser seg, er det ikke som aksjonsobjekt. Opplevelsen av det som tjener selvoppholdelsen – i kunsten er det emfatisk – er også gjennomført i samme grad i den estetiske naturerfaring», og forskjellen på dette og kunsterfaringen er – og dette er helt avgjørende i denne sammenhengen – «slett ikke så betydelig».²¹¹ Med den kroppslige erfaringen i mente er det også interessant å se på eksempelet til Hegel når han avgrenser det naturskjønne fra det kunstskjønne og dermed fra estetikkens område *per se*:

Ja, hva formen angår, så rangerer selv et dårlig innfall, slik det av og til går gjennom menneskets hode, høyere enn noe naturprodukt: I et slikt innfall er det nemlig åndelighet og frihet. Hva innholdet angår, synes riktignok f. eks [sic] et naturfenomen som solen å være noe absolutt nødvendig, mens et dårlig innfall – tilfeldig og forbigående – er noe som forsvinner. Betraktet for seg er imidlertid slike naturfenomener som solen indifferente. De er ikke i seg selv frie og er seg ikke sin egen eksistens bevisst; og betraktes de i sammenheng med andre fenomener, så betraktes de ikke for seg selv, og følgelig heller ikke som skjønne.²¹²

Når Adorno søker mot å dementere dette dreier det seg med andre ord om en erfaring med tunge etiske implikasjoner, hvor det snarere er *menneskene* som «i seg selv ikke er frie» eller sin egen eksistens bevisst – og heller ikke bevisst på sin utbytting, sin avhengighet av naturen eller sin kroppslighet som animalsk. En kan ikke, i motsetning til hos Hegel, betrakte solen «for seg selv», og fraværet av bevissthet om egen eksistens vil Adorno oppfatte som en slett projeksjon. Arven fra Kant tilkjennegir han ellers i en uferdig passasje som har fått plass i *paralipomena*-delen av *Estetisk teori*. Her skriver han at rystelsen opphever distansen, spaltningen mellom tilskueren og kunsten, og rykker subjektet «tilbake til seg selv» – denne estetiske bestyrrelsen er for ham faktisk arnestedet for en genuin form for erfaring [*Erfahrung*], «der det forherdede i subjektet løses opp, der subjektet innser begrensningene i sin egen selvhevdelse».²¹³ Adorno erklærer: «Er det i rystelsen at kunstverket gir subjektet sann lykke, så går det imot subjektet; det er derfor rystelsens organ er gråten, som også uttrykker sorgen over egen skrøpelighet. I det sublimes estetikk sporet Kant noe av dette, som han tok ut av kunsten.»²¹⁴ Den adornittiske misjonen blir følgelig å tilbakeføre rystelserfaringen til kunsten, og til møtet med kunstverkene. Det perseptuelle sjokket som medfører en revne i den vanemessige sansingen, som Kant oppdaget i det sublime i naturen, gjeninnsettes og rekalibreres som modell for en

²¹¹ Adorno, *Estetisk teori*, 223.

²¹² Hegel, *Innledning til estetikken*, 14.

²¹³ Adorno, *Estetisk teori*, 550.

²¹⁴ *Ibid.*, 551.

mindre naturbeherskende og mer fordringsløs, ikke-instrumentell måte å imøtekomme kunstens *noli me tangere* på. Denne erfaringsmåten speiler videre den hittil ennå ikke forløste naturerfaringen, hvor kunsten åpner opp en horisont hvor betrakteren eller leseren kan ta opp i seg restene av det undertrykte naturskjønne, sin egen forglemte dyriske og kroppslige natur. Slik er kunst og natur dialektisk forbundet.

Det konservative begrepet om det sublime tar derimot form av en nærmest masochistisk underdanighet og autoritetstro, skriver Adorno – den har et dypt problematisk ideologisk fundament:

I verk som beskjeftiger seg med sublime forløp av et eller annet slag, er det sublime for det meste bare frukten av ideologi, av respekt for makt og storhet, og at de av den grunn skulle vinne i verdighet, er blitt demaskert siden Van Gogh malte en stol eller et par solblomster slik at bildene buldrer av stormen fra mengden av emosjoner fylt med den erfaringen, der individet for første gang i hans epoke registrerte den historiske katastrofen.²¹⁵

Rystelsen, påstår han videre, er derimot antitetisk ikke bare til erfaringen av det pasifiserte sublime, men også til kulturindustrien; rystelsen er det motsatte av opplevelsen [*Erlebnis*], den hurtigvirkende og forflatende erfaringen som ikke integreres i bevisstheten, og som er avskåret fra den fortrenge fortiden og fra muligheten til å forestille seg en annen fremtid. Den er ikke-metamorfisk. Der rystelsen er intet mindre enn «et memento for likvideringen av jeget» – jeket må her forstås synonymt med subjektets naturbeherskende fornuft – forfekter kulturindustriens produkter simpelthen «svekkelsen av jeget»: «Bevissthet uten rystelse, er den tingliggjorte. Men den bevisstheten, der subjektet beveger seg uten likevel å være, er bevisstheten om å være rørt av det Andre».²¹⁶ Det finnes med andre ord beslektede erfaringer, i tråd med grunntanken om at alt, både kunsten og herredømmet er av samme verden, men at noe i denne verden likevel foregriper en annen – disse nevnte erfaringene (herunder anestetisk *Erlebnis* fra masseprodusert kultur) er imidlertid flyktige sedativer. De er opplevelser styrt av kapitalmakten som besørger subjektets avsondrethet og lukning fra naturens og kunstens gåtekarakter. Så er det som sagt slik at også kunsten alltid øver vold mot naturen. Den kan ikke unngå å beherske sitt materiale og tvinge annerledesheten inn i en form, men den kan gjøre det på en mer «pasifistisk» måte.

Naturskjønnhet må med andre ord forstås som dialektisk forbundet med andre sanselige og estetiske «oppløsninger» av egoet, og en må altså ta i betraktning den historiske utviklingen

²¹⁵ Ibid., 358.

²¹⁶ Ibid., 654.

hvor disse utfordringene bare blir større og større. Vårt forhold til naturen i dag er radikalt formidlet, enda mer enn i Adornos tid. Med en relasjon til dyreriket som med få unntak innebærer vakuumpakket kjøtt, industrielle husdyr eller reproduerte piksler, og med et forhold til utemmet natur hvor den kun eksisterer i påvente av å bli inngjerdet, blir også mulighetene for å erfare det naturskjønne stadig mer innskrenket, samtidig som traderingen av *minnene* om naturens ubundethet blir svakere og svakere. **(overgang)**

1.7. Mimesis: utopi, myte og mulighet

Den mimetiske forholdelsesmåten er noe helt annet enn å tillegge naturen menneskelige kvaliteter, å omskape og avfortrylle den i menneskeslektens bilde, eller å legitimere sin egen industrielle ekspansjon med påstått nærhet til naturen. Jeg har allerede vært i berøring med og avklart hva som ligger i mimesis-begrepet i passasjen om *Opplysningens dialektikk*. Derfor skal jeg her først vende oppmerksomheten mot hva Benjamin, som var først ute med begrepet, la i det, for slik å forstå hva kunstens særegne rolle kan være i det Adorno betrakter som muligheten for den mimetiske erfaringsformens overvintring i en tidsalder preget av en totaliserende fornuft. Adornos forståelse av mimesis er også mer ambivalent enn hos Benjamin, noe jeg går i dybden på i det følgende.

I Benjamins teori om mimetisk evne [*Mimetische Vermögen*], som i noen grad skiller seg fra Adornos, handler det om å både bevare en distanse til tingverden og å gjenerobre en tapt fortrolighet med omverden – å kunne smelte sammen med sine omgivelser, oppnå en nærhet, men ikke om å utjevne og glemme tingenes annerledeshet og forskjellighet fra subjektet. Dette må begripes i sammenheng med begrepet om auratisk erfaring, nærmere bestemt bortfallet av aura, slik Benjamin-kjenner Dag T. Andersson har vist i en rekke originale lesninger.²¹⁷ En mimetisk praksis står i fare for å forsvinne idet auratapet innvarsles med reproduksjonsteknologiene, som sørger for å bringe alt nærmere, ja, altfor nært i vårt felles perseptuelle billedrom. Slik forsvinner også forbindelsen og fortroligheten; med Paul Valéry's ord er det ekstreme nærværet identisk med et lovet fravær: «Liksom vann, gass og elektrisk strøm ved et nesten umerkelig håndgrep ledes inn i våre leiligheter langt bortefra for å betjene oss, så kommer vi til å bli forsynt med bilder og toneserier som innfinder seg ved et grep, nesten bare et tegn, og som deretter blir borte for oss på samme måte».²¹⁸ Vetlesen foretar en klok aktualisering av aurabegrepet når han skriver at verden i dag gir seg til kjenne for oss som radikalt allestedsnærværende, uten et snev av historisitet og uten at vi har mulighet til å

²¹⁷ Se særlig Andersson, *Tingenes taushet, tingenes tale*.

²¹⁸ Valéry sit. i Benjamin, *Skrifter i utvalg [II]*, 363.

tilbakeføre noe som helst til noe som helst annet – flyktighet er den fremste erfaringsformen, og objektets aura er fullstendig utslettet i den totale reproduserbarheten og verdensvisualiseringen.²¹⁹ Med hensyn til mimetisk erfaring kunne vi legge til naturens uopphørlige nærvær og nærhet – men i form av en tilstedeværelse og et nærvær som er radikalt formidlet, visualisert, estetisert og produsert, enten det er i form av dyrehagens opplevelsesøkonomi eller den mediale eterens perfekt innpakkede landskap. Medieringen gjør indre og ytre natur mer og mer arbitrær for oss. På den ene siden er ikke avstanden stor nok til at vi kan sanse den med et blick for forskjellighet og annethet. På den andre siden er ikke intimiteten reell eller gjensidig nok til at vi kan fortape oss i naturen og gi slipp på den selvtilstrekkelige subjektiviteten.

Benjamin sammenligner påfallende nok den mimetiske forholdelsesmåten med beskyttelseslikhet i naturen – «naturen frambringer likheter» – og anfører at barn er i en særlig besittelse av evnen til å smelte sammen med sine omgivelser: «Først er barneleker overalt preget av mimetiske måter å opptre på, og disses utbredelse er på ingen måte begrenset til det som et menneske tydelig gjør et annet menneske etter. Barnet leker ikke bare kjøpmann eller lærer, men også vindmølle og tog.»²²⁰ Barnet ser ikke objektet som avgrenset fra sin egen kropp eller tankeverden; alt er av samme materie, og grenseløsheten i fantasien åpner opp for intens besjeling både av barnet selv og av tingene i leken. Imot subjektets bemektigelse og omdannelse av tingene, den dominerende sansemåten i moderniteten som gjør alt likeartet og eliminerer forskjell, blir evnen til å gjøre seg lik en protestfigur. Det dreier seg om kreativ og lekende destruksjon av en fortørnet rasjonalitet. Men «den en gang massive tvangen til å bli lik og til å opptre lignende» er satt under press, den har blitt «skrøpelig» – og har flyktet inn i språket, i form av «ikke-sanselige likheter», anfører Benjamin, og alluderer dermed til sin messianske språkfilosofi, med et nikk til Baudelaires korrespondanseteori.²²¹

²¹⁹ «The whole world – the sum total of what counts as ‘reality’ – comes to us humans. We are then no longer in-the-world but consumers of the world. However, since the world that in this mediated manner comes to us – wherever and whenever we are – does so as picture, it is a world – or a selection of the world – that is halfway present, halfway absent, that is to say, phantomlike. The broadcasting of any event at any time and to any audience (consumer) obliterates its origins as taking place at some particular place and time, its historicity, and turns it into some virtually omni-present, always-on-the-move commodity, reproducible and repeatable at demand and so totally negating everything marking its *principium individuationis*, its aura in Walter Benjamin’s sense, tied as it is (was) to the event’s inseparability from the spatio-temporal contextuality of its origin (Benjamin 1973). And inasmuch as the event becomes socially important in its quality as reproduced and utterly reproducible, the difference between being and appearance, between reality and picture is obliterated. And finally, when the event carries more social importance in its reproduced than in its original form, then the original must adjust to the reproduced and the event ends up as mere matrice of its ever-repeated reproduction.» Vetlesen, *The Denial of Nature*, 153.

²²⁰ Benjamin, *Skripter i utvalg [II]*, 485.

²²¹ Benjamin, *Skripter i utvalg [II]*, 491. Den mystiske språkfilosofiske komponenten er noe for seg selv – Baudelaire-lesningene faller i denne sammenhengen utenfor min undersøkelse – og er noe jeg skal la ligge i

Owen Hulatt har i en fremsynt artikkel om temaet kommet frem til at mimesis-terminen i Adornos forfatterskap, som har et utall betydningslag («at least a few are flatly incompatible»), kun blir brukt på 21 av i alt 985 sider som utgjør *Opplysningens dialektikk*, *Minima moralia* og *Negativ dialektikk* (dog langt hyppigere i *Estetisk teori*).²²² Men vi kan like fullt utvinne noen sentrale tanker om hva denne forholdelsesmåten betyr for Adorno. For ham, og her slekter han i utstrakt grad på Benjamin, besitter mimesis flere av de samme ikke-instrumentelle kvalitetene. Mimesis – som han også tidvis kaller «magi», andre ganger er det analogt til «myte» – er «ideelt sett» forbundet med porøsitet og mottagelighet, og med åpenheten for det Andre uten fullstendig sammensmeltning. Den er også, kunne vi nå si, *kroppsliggjøringen* av det naturskjønne. Mimetisk praksis er den urgamle resten fra førhistorisk tid som bryter ned den borgerlige subjektivitetens harde skall. Den lager revner i den andre natur, som har stivnet til natur. Og «kunsten», heter det deretter i *Estetisk teori*, «er tilfluktsstedet for den mimetiske atferd.»²²³

Også de mimetiske erfaringene i selve møtet med kunstverkene er med på å hegne om en kanskje aller siste rest av den identifikatoriske og fortrolige forholdelsesmåten. Overvintringen av en slik radikalt annen måte å sanse og være i verden på, både i og utenfor verket, og ikke minst i og med naturen, vitner om at en arkaisk og mindre bemektigende omgangsform fortsatt kan eksistere i marginene av en ellers kvelende totalitet. «Kunstens avkall på magisk praksis, på sine egne aner, innebærer deltakelse i rasjonaliteten. At den, som mimetisk, er mulig midt i rasjonaliteten og betjener seg av dens midler, er en reaksjon på at den forvaltede verdens rasjonalitet er en slett irrasjonalitet.»²²⁴ Kunsten, som vi har sett, stiller en annen, mer autentisk og mindre beherskende fornuft opp mot den instrumentelle fornuften. Ved å være et irrasjonelt moment i det rasjonelle, stiller den ut den herskende rasjonaliteten som det reelt irrasjonelle.

I *Estetisk teori* skriver Adorno at «den rent mimetiske impulsen – den lykken som ligger i verden om igjen [sic] – som besjeler kunsten, og som fra gammelt av har hatt et spent forhold til dens antimytologiske, opplysende komponent, er under den fullkomne formålsrasjonalitetens

denne forbindelsen. Videre er det slik at mimesis også er et *kompositorisk* prinsipp for Benjamin – når avisutklipp, løsrevne sitater, utrop, påstander, kunstfilosofisk drøfting, polemikker og alskens andre skriftstykker fra åndshistorien presenteres i montasjeform, både kommentert og ukommentert i *Passasjeverket*, er det snakk om en form for besjelende mimetisk metodologi hvor fortiden og dens objekter klinger med i et porøst, bevegelig nå. Fortolkeren (Benjamin) bemektiger seg ikke disse stemmene, men lar dem gnisse mot hverandre i en flerstemthet uten vertikale bestemmelser eller harde kjerner.

²²² Hulatt, «The Place of Mimesis in *The Dialectic of Enlightenment*», 351.

²²³ Adorno, *Estetisk teori*, 203.

²²⁴ Ibid.

system økt til det utålelige.»²²⁵ Med gjenfødselen av verden, «verden om igjen», er det snakk om en mimetisk praksis som antar messianske dimensjoner: Skapelsen og gjenfødselen i representasjonen vitner om at alt kunne ha vært annerledes – verden kommer på ny, med en liten, perseptuell og estetisk fordreining. Men så håpefullt er det ikke alltid – idet den nær sagt medfødte trangen til å kopiere og gjøre seg lik er satt under press, vil mimesis slå over i sin motsetning. Når mulighetsrommet er såpass radikalt og ubarmhjertig innskrenket, slutter den mimetiske erfaringsformen å opptre som en kime til negasjon, og blir, metaforisk sagt, overopphøyet. Impulsen har blitt «utålelig» i dobbel forstand: for den falske rasjonaliteten, som i realiteten er irrasjonell, men også i seg selv, idet den ikke har noe å feste seg til på hensiktsmessig vis. Og når naturen opptrer mindre som natur og mer som tvers gjennom kulturalisert, innskrenkes mulighetsrommet til å erfare naturskjønnheten på mimetisk vis i enda større grad.

Et annet eksempel på «utålelig» mimetisk praksis finner vi faktisk i en lite omtalt bemerkning i kulturindustrikapittelet, hvor Adorno anfører at regressiv forbrukerferd utgjør «konsumentenes tvangsmessige mimesis av de kulturvarene de samtidig gjennomskuer».²²⁶ I dette tilfellet handler det om at subjektet tilegner seg og smelter kunstig sammen med talemåter, gester og oppførsel det ser på lerretet – «menneskenes mest intime reaksjoner er så fullkomment tingliggjort overfor seg selv at ideen om ens eget særpreg kun fortsatt består på en ytterst abstrakt måte» – filmstjernens mimikk blir ubevisst og på et ytterst forflatet vis appropriert, etterlignet og reproduisert av hele det somatiske apparatet.²²⁷ Igjen: den genuine individualiteten (og ikke den harske beherskelsen) slukes av objektet, og begge står tilbake som objekter, hvor ingen har forrang og begge er skadelidende. Av alt dette kan vi utlede at mimesis ikke er fullkomment arkaisk i betydningen utdatert – det er en eldgammel erfaringsmåte som er i ferd med å bli anakronistisk, men den fortsetter å opptre og vende tilbake i både håpefull form (som kunst) og fortørnet form (som sosial patologi) i en samfunnsmessig orden som i seg selv har blitt mytisk.

Selve formen et verk som *Estetisk teori* antar, er også en form for mimetisk litterær praksis: Den etterligner kunstverkernes komprimerte gåtefullhet og avkall på budskapsorientert kommunikasjon. Dermed oppfordrer Adorno til å gå verkene i møte med åpenhet, å nærme seg

²²⁵ Ibid., 669. Den norske oversettelsen er her litt ullen og kanskje litt for direkte. Den (nyeste) engelske til Robert Hullot-Kentor klinger bedre, og meningsinnholdet er bedre bevart: «The pure mimetic impulse – the happiness of producing the world once over – which animates art and has stood in age-old tension with its antimythological, enlightening component, has become unbearable under the system of total functional rationality.» Adorno, *Aesthetic Theory*, 339.

²²⁶ *Opplysningens dialektikk*, 193.

²²⁷ Ibid.

uten å utslette eller hierarkisere. Samtidig hefter det som sagt noe mer tvetydig og litt mindre godartet over Adornos forståelse av mimetisk praksis enn i Benjamins lille traktat, hvor mimesis er en tydeligere motstandsfigur. I *Opplysningens dialektikk* utgjør begrepet som sagt et sentralt omdreiningspunkt for Adornos og Horkheimers antropologiske historie om tvang og naturbeherskelse. Mimetisk erfaring har, som vi har sett, utvetydig med *mythos* å gjøre – det hører forhistorien til – men overvintrer som en rest i kunsten og i kunsterfaringen.

Det ligger altså stadig et erkjennelsespotensial i å gjenoppdage mimetiske erfaringsformer. Dét kan gi støtet til en annen subjekt/objekt-relasjon, men denne somatiske impulsen har imidlertid ifølge Adorno og Horkheimer gjort seg gjeldende på et spesielt vis hos det de kaller den sykelige «forbrytertypen» i det nittende århundre, en type som har et parasittært eller symbiotisk forhold til sine omgivelser og menneskene som befolker dem: «Det som var blitt brutt ned i forbryteren, var kraften til å skille seg ut fra omverdenen som et individ, og samtidig tre i forbindelse med den og hevde seg i den via de tillatte formene for samkvem.»²²⁸ Den regressive kriminelle «representerte en tendens som er dypt iboende i det levende: å fortape seg til omgivelsene i stedet for aktivt å tvinge seg igjennom i dem, hangen til å slippe tøylene, til å synke tilbake i natur. Å overvinne denne tendensen er et kjennetegn på all utvikling. Freud har kalt denne tendensen for dødsdrift; Callois for *le mimétisme*.»²²⁹ Slik Owen Hulatt påpeker, er henvisningene til Freud og Callois dunkle, og det opprinnelige meningsinnholdet svarer ikke helt til begrepene Horkheimer og Adorno slenger om seg med. Moderne psykodynamisk teori ville i alle tilfeller ha kalt fraværet av selvavgrensning og et kjerneselv hos forbrytertypen for manglende evne til mentalisering – til å forstå seg selv utenfra og andre innenfra, fatte egen og andres atferd i lys av indre, mentale tilstander.²³⁰ Når dette er forfeilet, handler det om en regressiv primitivitet, og ikke akkurat en attråverdig primitiv væremåte som sådan – en form for forvridd mimesis; en selvutslettende atferd som til og med knyttes opp mot Freuds *Todestrieb*-begrep.

²²⁸ *Opplysningens dialektikk*, 270.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Mentaliseringsteori er utbredt i moderne terapeutisk praksis, og ble først utviklet i behandlingen av pasienter med emosjonelt ustabil (borderline) personlighetsforstyrrelse. Begrepet dukker først opp hos den britisk-ungarske psykiateren og psykoanalytikeren Peter Fonagy i følgende passasje: «Mentalization or reflective function is the developmental acquisition that permits children to respond not only to another person's behavior, but to the child's conception of others' attitudes, intentions or plans. Mentalization enables children to 'read' other people's minds. By attributing mental states to others, children make people's behavior meaningful and predictable. As children learn to understand other people's behavior, they can flexibly activate, from the multiple sets of self-object representations they have organized on the basis of prior experience, the one(s) best suited to respond adaptively to particular relationships.» Fonagy & Target, «Mentalization and the changing aims of child psychoanalysis», i *Psychoanalytical Dialogues*, 92.

Eksempelet er selvsagt problematisk i et historisk medikaliseringperspektiv, og lite gangbart i personlighetspsykologisk forstand. Men det får frem at mimesis hos Adorno ikke handler om å oppslukes i det eller den Andre, å «miste seg selv». Det er ikke ønskelig og dessuten umulig å vekke en opphavelig mimetisk væren til live igjen. «Ren myte» er synonymt med naturtvang; «pur» naturlig mimesis ville i den forstand være en kroppslig erfaringsmåte som forsvant inn i omgivelsene og resulterte i naturalisering av lidelsen – når den opptrer slik, fordreid, tar det form av patologi. Mimesis er derfor noe, anfører Hulatt i sin artikkel, som må medieres og modereres av fornuften, slik at de kan besinne hverandre. Eller ja, av kunsten: «Den bløtheten overfor tingene som kunsten avhenger av for å kunne eksistere, står ikke så langt unna forbryterens krampaktige vold.»²³¹

I mitt ærend anser jeg begrepet som en naturfilosofisk snublestein, og som tett forbundet med kunstens iscenesettelse av møtene mellom subjekt og objekt. Hvis mimetisk atferd og erkjennelse får lov til å utfolde seg i et fritt samspill med omgivelsene, og den recalibrerer og recalibreres av en fornuft som har besinnet seg på seg selv og sin egen voldelighet, er det i bred forstand snakk om en unik form for sansning av verden, en måte å være i den på, hvor en både forholder seg ydmykt og nært, men også distansert; parallellene til Benjamins aurabegrep er som tidligere nevnt tydelige. Tingenes og naturelementenes annerledeshet subsumeres og utraderes ikke under subjektets kartlegging av omverden. Det er snakk om en erfaringsform hvor subjektet besitter en åpenhet overfor den ytre virkeligheten hvor både likhet og forskjell kan komme til syne. Denne komponenten blir – i likhet med nøkkelbegrepene jeg har kartlagt og diskutert i dette kapitlet – avgjørende sparringspartnere i den videre undersøkelsen. På hvilke måter vender jeg blikket mot i det følgende.

²³¹ *Opplysningens dialektikk*, 270.

Kap. II. Kritisk teori som teori om poesi

Metodiske refleksjoner

Metoden i denne avhandlingen vil være nærlesning av poesi med filosofiske tekster som inspirasjonskilder og samtalepartnere. Dét byr på en interessant metodologisk utfordring som lenge har vært et *comme il faut* i litteraturstudier – teorien er ikke bare en del av metoden, den er gjerne det metodiske utgangspunktet – som også er av epistemologisk art. Denne utfordringen omhandler altså forholdet mellom filosofiske og litterære tekster, eller mellom sekundærlitteratur/teori og primærtekster/dikt i denne avhandlingen, og springer ut av det teoretiske materialet jeg har fremlagt i det foregående kapittelet.

Særlig Adornos forståelse, fortolkning og omtale av både kunst og natur har en iøynefallende *pasifistisk* retorikk og metaforikk. Dette medfører en normativ oppfordring: Fremfor å filosofere med hammeren (Nietzsche) må en filosofere med og over kunstverket på silkepoter, uten at det innebærer en ukritisk holdning til antagonismene og de kritiske chifferene verkene selv kan romme. Man skal gå verkene mimetisk-empatisk i møte. Som jeg har vist, advarer Adorno både implisitt og eksplisitt mot å øve vold mot kunstverkets intensjonsfiendtlige, formålsløse, ikke-kommunikative og gåtefulle kvaliteter. På samme måte som det sårer naturens mangfoldighet og overskytende *Mehr* å betegne den som harmløs og vakker, eller i det hele tatt å *bestemme* den i kategorier, vil klassifisering, budskapsorienterte lesninger og bruken av tradisjonelle tematiske båser redusere kunstverkernes mangetydighet og potensialitet. Dette momentet kan ikke minst betraktes som en allegori over naturbeherskelsen: En reduktiv og enhetliggjørende beherskelse av et kunstverk vil være en form for beherskelse av det Andre og fremmede, og hvis det utenomssubjektive gjøres kjent, kartlagt og forutsigelig, vil fortolkningshandlingen få fornektelse av indre natur til følge (som i Odyssevs' listekursen).

Kritikken av identitetstenkning gjør det klart at dette er et problem som rammer enhver produksjon av mening i språk og dermed også ethvert forskningsarbeid – særlig forskning på kunst. Slik diktene jeg tar for meg i denne avhandlingen uvegerlig vil måtte klassifisere og betegne naturen i egenskap av å være språklige produkter, er det helt umulig å verge seg mot å gjøre redundante kategoriseringer av lyriske virkemidler og tankegods som bidrar til Hødnebøs poetiske fremstillinger av indre og ytre natur. Å skrive en monografi som er minst mulig naturbeherskende i Adornos forstand, ville uansett raskt ha blitt en etterlignende, uselvstendig og cerebral øvelse. Det ville ha vært «enklere» å etterleve de adornittiske kravene til hvordan

man skal behandle kunsten («objektet») som subjekt i en essayistisk form, men nå er da heller ikke poenget å skrive en monografi som lever opp til Adornos etikk. Hvis det finnes et eksempel til metodisk eller stilistisk etterfølgelse i hans lærdommer og tanker om forholdet mellom betrakter/leser og verk, anser jeg at det i dette tilfellet handler om å nærme seg diktene som jeg skal analysere på deres premisser. Når Adorno skriver og nærmer seg kunsten som han gjør, utgår også fremstillingsformen fra helt spesifikke forelegg, som Beckett, Schönberg, Benjamin, kabbalisme og surrealisme. Tone Hødnebo har affiniteter til disse forfatterne og retningene (alle disse er det naturligvis ikke rom for å utforske dyptgående videre i denne avhandlingen), men et vesentlig annet temperament, et helt annet lyrisk vokabular og en rekke andre referanser for diktningen, og påkaller dermed andre modaliteter og tilnæringsmåter for undertegnede som fortolker.

Slike metodologiske dilemmaer har i Adornos tenkning, i enda større grad enn med Benjamin, også tungtveiende *etiske* implikasjoner idet kunsten forstås som stedfortrederen for avbrutt transcendens; som jeg utforsket i teorikapittelet er den radikale moderne kunsten ett av svært få arnesteder for mulig motstand mot herredømmefornuft og tyranni. Hva poesien spesifikt angår, kommer vi ikke utenom et av de mest gjengitte utsagnene, nemlig dictumet om at det er barbarisk å skrive poesi etter Auschwitz, som radikaliserer skyldsammenhengtankefiguren og ideen om opplysningens dialektikk og diskuterer det hegelianske grunnmotivet med kunstens død og legitimitet.²³² Forholdet mellom kunst og filosofi, som jeg berørte i passasjen om fremstillingsformen i *Estetisk teori*, går ut på at filosofien *fullbyrder* kunsten, men ikke fordi den er utilstrekkelig vis-a-vis filosofien – utilstrekkeligheten gjelder begge parter, og det handler om mimetisk gjensidighet og negativt dialektisk vekselvirking. Kunstverket er bærer av filosofisk innsikt på samme måte som filosofien rommer estetisk erfaring. Dette unike perspektivet handler om å bevare et blikk både for kunstens særegenhet og gåtefullhet, og for sansningen av kunstverket – og ikke minst, om å befatte seg med en optikk som vil stå sentralt i denne avhandlingen: hva verket *selv* sier om sansningens og erfaringens vilkår i naturbeherskelsen.

I dette metodologiske intermessoet før jeg går dypere inn i Hødnebos forfatterskap, ser jeg først på hvordan grunnbegrepene til Adorno kan tas med inn i lesningen av poesi, nærmere bestemt Hødnebos poesi. Deretter reflekterer jeg over hvilke lese måter og innfallsvinkler som skal stå sentralt i nærlesningene i monografien. Avslutningsvis ser jeg nærmere på Atle Kittangs

²³² Adorno, «Kulturkritik und Gesellschaft», 30.

poesiforskning, og på hvordan hans tilnærminger til lyrikken tjener til inspirasjon for avhandlingens begreper om fortolkning.

2.1 Lyrikkbegrep til besvær?

Grovt sagt kan man si at alle nøkkelbegrepene til Adorno som omhandler kunstens og naturens stilling i det moderne liv, ikke bare lar seg overføre til studier og nærlesninger av poesi – de er spesielt godt egnet til å bli brakt inn i analyser av modernistiske og modernismeinspirerte dikt. Brorparten av prosalitteraturen og lyrikken Adorno selv skriver om og sentrerer er eksemplarisk for eksperimentell mellomkrigs- og etterkrigsmodernisme. (Stefan George og Eduard Mörike er to eksempler på det motsatte, men Adorno lokaliserer bruddestetisk innhold også her.) Det som – heldigvis – kompliserer bildet for denne monografiens del er at Tone Hødnebø skriver en form for poesi som gjerne kan betegnes som typisk senmodernistisk på flere nivåer, men at hun gjør det førti, femti og seksti år etter at den opprinnelige og for lengst kanoniserte teoretiseringen (både av Adorno og av andre) over modernistisk kunst og poesi fant sted.

Desillusjonen med protestkarakteren i eksperimenterende kunst, kommodifisering av radikale kulturuttrykk og den potensielle umuligheten av å betrakte kunstverker som konkrete motstandsarenaer mot instrumentell fornuft er noe som loddet av Adorno selv, også før *Estetisk teori*, og har i den kritiske teorien siden bare blitt befestet og historisert tydeligere, især av Peter Bürger i *Om avantgarden* (1974).²³³ Selv om musealiseringen og nøytraliseringen av radikal kunst ikke diskuteres eksplisitt hos Hødnebø, er dette grunnantagelser som ligger forut for og latent i poetikken. Samtidig står hun fjernt fra defaitistiske, post-teoretiske perspektiver; en særlig *tro* på poesiens annerledeshet lar seg ofte, som jeg viser, lese ut av linjene og blant annet ut av Hødnebøs bruk av epigrafer i hver diktsamling.

Hødnebø har et frivolt, lekende og åpnende forhold til litteratur- og kunsthistorie og den kritiske teoriens tradisjon og dens mange forgreininger, noe jeg også var inne på i det første kapitlet. Ut av diktene kommer grunnlagsproblemer i kritisk litteraturfilosofi- og teori til syne, blant annet antroposentrisk subjektposisjon i lyrikken, forholdet mellom skrift og referent, feministisk og kjønnteoretisk kanonkritikk eller varegjøringen av kunsten. Noe som vil fremgå av nærlesningene jeg foretar meg, er at en rekke kunstfilosofiske antagelser og en stor teoretisk basis ligger implisitt i diktene reflekser over slike fenomener. Det finnes en felles

²³³ «Etter at den signerte flasketørkeren er akseptert som en gjenstand verdig til å stilles ut i et museum, blir provokasjonen tom, den vender seg til sin motsetning. Når en kunstner signerer et ovsnrør og stiller det ut i dag, fordømmer han på ingen måte kunstmarkedet lenger, men føyer seg inn i det, han destruerer ikke forestillingen om individuell skapelse, men bekrefter den. Grunnen til dette er å finne i at den avantgardistiske intensjonen om å oppheve kunsten, har mislykkes.» Bürger, *Om avantgarden*, 87.

referanseramme her, som hun turnerer med selvbevissthet og ironi. Ikke minst skriver Hødnebo dikt som behandler forholdet mellom natur og kultur med en tungt historisert optikk mer enn et halvt århundre etter Adornos og Benjamins refleksjoner over disse størrelsene. I sum betyr dette også at hun kan betraktes som en poet som viderefører og med både letthet og stort alvor deltar i en større ånds- og litteraturhistorisk samtale. Dét er en komponent jeg tar med meg inn i lesningene.

Hva de andre forståelsesformene jeg har presentert i kapittel I angår, de som ikke direkte handler om kunst eller lyrikk – f.eks. Benjamins kritikk av fremskrittbejaende historieskriving eller dialektikken mellom myte og opplysning – hviler anvendelsen av disse og andre (fra Susan Sontag, Giorgio Agamben, Louise Glück og Ludwig Wittgenstein, for å nevne noen) i kommende diktanalyser på *affiniteter* og *forbindelseslinjer*. Det kan dreie seg om at diktets innhold har et tankegods som sammenfaller med noe en teoretiker eller tenker har utforsket, at det teoretiske materialet utgjør en spesifisering eller innsirkling av et motiv diktet lodder, eller simpelthen at diktet befatter seg med et motiv som fordypes idet teorien eller sekundærlitteraturen gir en bredere horisont å gå i dialog med.

I alle tilfeller: Hva Adornos poesiforståelse angår finner vi en åpne bemerkning om dette hos Ian Macdonald, i en artikkel om Adornos litteratursyn –

A central difficulty of Theodor W. Adorno's views on literature, quite beyond the breadth and depth of his writing in this area, is that the literary work of art is a social object whose aesthetic content cannot be reduced to its possible adherence to any particular convention, tradition, or genre. This opens onto an ontological problem to the extent that art "itself" has, for Adorno, no fixed essence or potentiality that it should somehow come to actualize in certain works or even specific media. [...] No ontology of art is available to us and *a fortiori* no ontology of literature. Rather, what makes an artwork art – including works of a literary character – depends, in part, upon the possibility of relativizing or even dispensing with apparently ontological or essential identifying marks.²³⁴

Den samfunnsmessige og historiske gehalten får forrang over mediespesifikke konvensjoner; kunstverkene blir kunstverk først når de overskrider de oppmålte, konvensjonaliserte rammene for kunstformen. Mye taler dermed for at det ikke er mulig å utvinne et adornittisk (eller for den saks skyld benjaminsk) *lyrikkbegrep*, like mye som det ikke lar seg gjøre å utvinne et adornittisk *filmbegrep*, *romanbegrep* eller *musikkbegrep*. Det finnes riktignok særegne kvaliteter for hver av disse estetiske uttrykkene som Adorno fremhever. I poesien vil dette bl.a. være diktets mulighet til å stille opp fredelige synteser, turnere ordregisteret og de individuelle verselinjene i konstellasjoner som ikke behersker de partikulære momentene, og la

²³⁴ Macdonald, «Adorno and Literature», 365.

semantiske enheter slå sprekker med asyndetiske og anakolutte formgrep. Men hos ham kjennetegner konstellative estetiske matriser, bruddestetikk og synteser som ikke utarmer det singulære alle radikale kunstneriske og filosofiske frembringelser, ikke bare poesien. Den lyriske parataksen i Hölderlins senperiode løftes frem som eksemplarisk for en type historiefilosofisk poesi som kan uttrykke *Naturgeschichte*-modellens historisering av ytre natur. Samtidig er parataksen også noe av det som for Adorno gjør det informale essayet i tradisjonen etter Montaigne så uvurderlig. *Estetisk teori* er skrevet i et sideordnet og fortettet stilleie som forkaster kausalitet, fundamentalisme og første årsaker. Og paratakse kan, som jeg diskuterte i teorikapittelet, også leses synonymt med «naturhistorie» og «konstellasjon» – altså er det et begrep som utvinnes fra lesningen av Hölderlins lyrikk, men som forgreiner seg langt ut over studiet av poesi.

Motstanden mot sjangerspesifisitet handler i stor grad om motstanden mot sjangermessige demarkasjonskriterier, avgrensning, kategoritenkning og generelle begreper, for ikke å si om misnøye med *l'art pour l'art* og kunstbegreper som ikke tar kunstens heteronomi og samfunnsbundethet i betraktning. For Adorno blir det i seg selv et poeng å ikke anbringe en bestemt, endegyldig forklaring på hva poesi har vært, er eller kan være. Jeg ser samtidig på Adornos syn på kunstartene som særvelegnet til å studere en radikalt heterogen lyrikk som bevisst «infiserer» poesien med vendinger, ordspråk og talemåter fra hverdags-, makt- og mediaspråk, som er uinteressert i å frembringe idealiserte ideer om poesiens renhet og autonomi, og som helt bevisst leker med forestillinger om hva et dikt kan eller skal være. Her finnes det en interessant nærhet mellom begrepet om *Entkunstung* og Hødnebøs poesi, og mellom Adornos idé om at den kunsten som klarest uttrykker naturskjønhetens sprukne sår er den som er mest artfisiell, selvrefleksivt teknifisert og stilisert, og de mest kunstferdige, minst konvensjonelt prosodiske diktene til Hødnebø.

Ikke overraskende er Adorno typisk selvmotsigende også på disse punktene, for det er selvsagt umulig å ikke bruke store benevnelser, traderte sjangerkjennetegn og epokale inndelinger i omtalen av en kunstart – det gjør han selv konsekvent i *Estetisk teori* – men det avgjørende poenget er at fortolkeren skal vokte seg for å uttømme formens potensialitet i essens- og enhetliggjøring. I essayet «Valéry Proust Museum» har Adorno en melankolsk formulering som kaster lys over dette momentet: «Et fullgyldig *promesse du bonheur*, løfte om lykke, blir kunstverkene først når de har revet seg løs fra sitt opphav, på veien til sin egen undergang.»²³⁵ At kunstens løfte om lykke – en annerledes verden – først fremtrer når

²³⁵ Adorno, «Valéry Proust Museum», 239.

kunstverkene har løsrevet seg fra sitt opphav, kan leses i tråd med skepsisen mot platonske helhetsbilder, opphavelighetsmyter og ideer om opprinnelighet. Men det peker også på en viktig grunnbetingelse i Adornos estetikk, nemlig at kunstverkene er som mest radikale når de imploderer og negerer reglementerte forestillinger om hvilke formale båser verkene kan plasseres inn i, og når de «på veien til sin egen undergang» klarer å innreflektere *umuligheten* av et vakkert skinn (*Schein*) som en selvrefleksiv bevegelse innskrevet i selve verkets interne helhet. Det forklarer også hvorfor det er fragmentert og bruddorientert poetisk estetikk – Celan, Beckett, Hölderlin – som får størst tyngde; ikke minst er slike lyriske uttrykk vitnesbyrd om et uforsont og sprukket forhold mellom ytre og indre natur hvor naturbeherskelsen er nedfelt i en vrang og «beskadiget» form.

I artikkelen «Poetry After Poetry» (2019) skriver Thomas H. Ford sammenfattende om Adorno og poesien, og karakteristisk nok åpner han med å fastslå at poesiens filosofiske betydning for Adorno ligger i løftet om å yte restitusjon til naturens tause stumhet, og å forsone den menneskelige ånden med den materielle virkeligheten.²³⁶ Dette var grunnfiguren i forrige kapittel, og gjelder for all kunst og filosofi – all tenkning, sansing og alle livsformer overhodet – som setter seg et høyere mål enn å tjene identitetstenkningens reduksjon av verden til en serie forutsigbare, umiddelbart håndgripelige abstraksjoner. Og slik Ford ganske riktig bemerker er det påfallende hvor få av Adornos skrifter som helt eksplisitt dreier seg om poesi – der åtte av de tyve *Gesammelte Schriften*-bindene er viet til tekster om musikk, er bare ett av bindene fokusert på litteratur (*Noten zur Literatur*).²³⁷ Det finnes svært få tekster som kun tar for seg poesi fra et poesiteoretisk ståsted, men det er snakk om en rekke spredte bemerkninger i ulike verker, som med referansene til utsigelsesproblematikk og spørsmålet om kunstens legitimitet i forlengelsen av Paul Celan i *Estetisk teori*.²³⁸

²³⁶ Ford, «Poetry After Poetry» (2019), 113.

²³⁷ Ibid., 114.

²³⁸ Denne passasjen, som både hyller, teoretiserer over og plasserer Celan i et kontemporært og historisk poesilandskap, er i så måte karakteristisk: «Den betydeligste representanten for hermetisk diktning i samtidens tyske lyrikk er Paul Celan, og hos ham er erfaringsgehalten i det hermetiske blitt omsnudd. Lyrikken hans er gjennomtrengt av kunstens skam overfor den lidelsen som unndrar seg både erfaringen og sublimeringen. Det mest forferdelige vil Celans dikt tale om ved å tie. I denne lyrikken blir selve sannhetsgehalten noe negativt. Den etteraper et språk hos de hjelpeløse blant menneskene, ja hos alt som er organisk, de dødes språk av steiner og stjerner. De siste rudimentene av det organiske blir fjernet; det som kommer til seg selv, er det Benjamin betegnet ved å kalle Baudelaires lyrikk en lyrikk uten aura. Den uendelige diskresjonen i Celans radikale metode øker kraften i lyrikken hans. Det livløses språk blir til en siste trøst mot den fullstendig meningsløse døden. Overgangen til det organiske kan ikke bare forfølges i de stofflige motivene, men kan også rekonstrueres i de lukkede figurenes bevegelse fra forferdelse til forstumming. I en fjern analogi med hvordan Kafka behandlet det ekspresjonistiske maleriet, transponerer Celan deformeringsen av landskapets gjenstandsmessighet, som nærmer det til det anorganiske, over i språklige forløp.» Adorno, *Estetisk teori*, 639.

Men på samme tid som de ulike bestemmelsene om kunsten gjelder samtlige kunstarter han befatter seg med, teoretiserer Adorno mer spesifikt om lyrikk i to skrifter, nemlig essayet om Hölderlin og parataksen, og i «Tale om lyrikk og samfunn» (1951). Den førstnevnte teksten har jeg allerede vært inne på i teorikapittelet i forbindelse med den parataktiske fremstillingsmåten i *Estetisk teori*. I «Parataxis. Om Hölderlins sene poesi» (1964) er mye av premisset en imøtegåelse av Heideggers lesning av Hölderlin, og et utkast til en annen, historiefilosofisk forankret og kritisk posisjonering av den tyske dikteren. Her løfter Adornos egen tolkning av bl.a. «Der Winkel von Hahrtdt» («Sprekken i Hahrtdt», 1803) frem kvaliteter som foregriper figurer og retoriske grep som tradisjonelt sett, da Adorno skrev essayet, var forbundet med modernistisk lyrikk. (Dekonstruktive lesningers påvisning av proto-bruddestetiske aspekter og ironi i romantisk poesi er i dag for lengst doksisk.) Her skal det først og fremst bemerkes at parataksen som lyrisk virkemiddel og modalitet står for en anti-systematisk, opprørsk revne i den logisk-diskursive setningsstrukturen. Ved å vise til sideordning, cesurer og avbrytelser mellom de ulike delene internt i Hölderlins dikt, påpeker Adorno en tendens til en syntaktisk oppløsning som motsetter seg hierarkiske forbindelser. Det resulterer i en poetisk form som holder meningslagene åpne og ubundne, og som ikke beror på syntetisering og enhetliggjøring. Samtidig betyr ikke dette at Hölderlin, og dikningen som slekter på eller kan sies å speile det parataktiske temperamentet, kan løsrive seg én gang for alle fra et diskursivt og begrepsliggjort språk. Dét ville også ha vært en illusorisk handling. I Anders Strands oversettelse går en av nøkkelpassasjene i teksten hvor Adorno reflekterer over parataksens grenser som følger:

Det parataktiske opprør mot syntesen har sin grense ved den syntaktiske funksjonen til språket. Tilsiktet er syntese av en annen type, en syntesens språkkritiske selvrefleksjon, men språket selv fastholder syntesen. Å bryte dennes enhet ville være den samme voldshandling som enheten selv utøver; men enhetens gestalt blir så forandret at ikke bare det mangfoldige gjenskinner – noe som er mulig i det nedarvede syntetiske språket også – men slik at enheten selv fremviser at den vet seg å være uavsluttbar. Uten enhet ville det ikke være annet enn diffus natur i språket; absolutt enhet var refleksjonen av dette. Overfor dette avtegner seg hos Hölderlin det som kanskje er kultur: resipert natur.²³⁹

Opprøret mot syntesen, og den samtidige innsikten i at et slikt opprør aldri kan *fullbyrdes* internt i hvert enkelt dikt, er en grunntanke jeg også identifiserer i Hødnebøs poesi. Forfatterskapets dialektiske fremstilling av naturbeherskelsens problem konstitueres av på den ene siden å yte

²³⁹ Adorno sit. Strand, «Adornos konstellative hermeneutikk», 210.

motstand mot syntesen som begrepsliggjør og utdefinerer objektet, og på den andre siden å risse opp en demarkasjonslinje eller en grense for opprørske poetiske strategier.

Også i «Tale om lyrikk og samfunn» går det ut på å utkrystallisere kvaliteter i poesien som skiller den fra konvensjonalisert, kommunikativ språkbruk – kvaliteter som Adorno spesifiserer i større grad enn når han omtaler kunstens annethet og radikalitet mer generelt. Gjennom nedslag i dikt av Goethe, Baudelaire, Mörike, George og Borchhardt folder Adorno ut det etter hvert kjente poenget om at det allmenne, historiske og samfunnsmessige viser seg i det lyriske diktet nettopp når det er som mest «individuert» og subjektivt, uten at dette innebærer fremelsking av sentrallyrisk innhold eller et stabilt subjekt overhodet – som det mer enn ti år senere også heter i *Estetisk teori* vitner verkene om sin egen heterogenitet, sin plass i skyldsammenhengen og om samfunnsmessige antagonismer. I en negativt dialektisk bevegelse lar diktet ikke-identisk restmateriale komme til syne – diktet er allment nettopp der hvor det ikke bestreber seg på å være allment eller å tale på vegne av det som lider under samfunnets primat:

Det allmenne i diktet uttrykker ikke allmennviljen, kommuniserer ikke rett og slett det de andre ikke er i stand til å kommunisere. Tvert imot løfter diktet seg opp til det allmenne ved å senke seg ned i det individuerte og framvise det som ikke er fordreid, ikke fastlagt, noe ennå ikke subsumert. I ånden foregriper det dermed en tilstand, der ingen slett allmennhet – som faktisk er noe dypt partikulært – lenger skal holde det andre, menneskelige fanget. Det lyriske diktets håp er å finne det allmenne gjennom uforbeholden individuasjon. Men lyrikkens eiendommelige risiko består i, at dette individuasjonsprinsippet aldri kan garantere et forpliktende, autentisk resultat.²⁴⁰

Ved å senke seg ned i det individuerte vitner diktet om individualitetens negative speilbilde, dens vrengebilde, nemlig samfunnets og det sosiales primat – altså annen-natur. I det tvangssammenhengen viser seg i det som ennå ikke er underkastet det sosiale, fremviser diktet drømmen om en annerledes verden. Jeg deler denne grunnoppfatningen, og som det vil fremgå av et ikke ubetydelig antall nærlesninger, er det lyriske subjektet hos Hødnebø gjerne et porøst, omskiftelig, anti-sentrallyrisk subjekt hvor grensen mellom objektive eller sosiale tendenser og det genuint individuelle er uklar og åpen. Samtidig heter det hos Adorno at «[ofte] er det tvert imot diktere som mest mulig unngår å låne fra kollektivspråket, som i kraft av sin historiske erfaring har del i den kollektive understrømmen.»²⁴¹ Et slikt sentiment står nesten som antitetisk til mye av det samfunnskritiske materialet i Hødnebøs poesi, som alt annet enn vegrer seg for å låne fra kollektivspråket, og som lar den kollektive understrømmen komme til syne på andre

²⁴⁰ Adorno, «Tale om lyrikk og samfunn», 370.

²⁴¹ Ibid., s. 376.

måter. I Adornos bevegelse ligger samtidig fortolkerens fremferd latent, slik at det er i interpretasjonen at påvisningen av slike ubevisste tendenser og antagonismer foregår, ikke i diktet *an sich*. At det finnes et eksplisitt brudd mellom teoretiker og studieobjekt vanskeliggjør ikke bruken av teorien. Tvert imot: å «oppdatere» og å prøve ut det teoretiske grunnmaterialet i møte med en nyere poesi vil kunne tilføre interessante nyanser til poetisk heterogenitet og samfunnsbundethet, størrelser som Adorno teoretiserer så skarpt over på andre måter og med andre fortegn.

2.2 Innganger og lese måter

Mer enn det handler om å «applisere» de filosofiske begrepene på lyriske primærtekster har det altså vært avgjørende for min del å anse begrepene som uferdige koordinater for en grunnholdning eller en *innstilling* til poesien jeg tar med meg inn i analysen. Som jeg fremla i det innledende kapittelet fordrer Hødnebøs ofte ironiske og internt selvmotsigende og komplekse poesi oppmerksomhet for cesurer, tegnsetting, enjambement, brudd, revner, gliper, ambiguitet, diskontinuitet og disseminering – meningssammenhengene kommer til uttrykk stykkevis, på apokryfe måter og i gåteform. Adornos tenkning – ikke bare den som helt eksplisitt handler om kunstverkenes særegne former og kvaliteter, men også naturfilosofien hans – er tuftet på nettopp slike figurer, metaforer og vendinger: Naturskjønnheten viser seg i brå, plutselige glimt, og den estetiske erfaringen av det kunsts kjønne er dissosierende og sjokkartet.

Et nærliggende eksempel på en slik affinitet er det jeg i innledningen kalte «bifurkasjons-enjambementet» i Hødnebøs poesi – en forsiktig videreutvikling av adornittiske kunstbegreper som hverken slutter seg til det parataktiske segmentet eller fokuset på gåtefull åpenhet i Adornos estetiske filosofi, men som har berøringspunkter med begge disse momentene, og som gjør et forsøk på å forankre dem i et formalt aspekt ved poesien. Det jeg i analysen av *Pendel* kommer til å kalle en *kimærisk poetikk* har likheter med Adornos vektlegging av prosess og mangetydighet; i lesningen av *Larm* borer jeg ned i «detaljens sprengkraft», et særlig fokus på den kritiske gehalten i et kunstverks minste bestanddeler som ligner den adornittiske karakteristikken av hvilke singulære kompositoriske momenter vi har mistet under kulturindustrien. Slike konvergenser og sammenfall gjør det tydelig at Hødnebøs poesi og den kritiske teorien beveger seg i samme omland, men på ulikeartet vis.

Som lyrikkforskning betraktet har denne avhandlingen flere formål. Det første er som nevnt i innledningen å gi en grundig lesning av Tone Hødnebøs dikteriske forfatterskap med vekt på naturbeherskelsesmotivet. Her dreier det seg om en forfatterskapsstudie med tekstnær

nærlesning som litteraturvitenskapelig metode, hvor jeg skal frembringe en annen forståelse av hennes seks diktsamlinger enn de som hittil har dominert i den akademiske resepsjonen så vel som i mottagelsen i den litterære offentligheten. Det andre formålet handler om å utforske den tidlige kritiske teoriens (Frankfurterskolens og særlig Adornos) fortsatte relevans og aktualitet for det akademiske studiet av forholdet mellom poesi og natur i dag. I forlengelsen av de refleksjonene jeg gjorde meg i det første kapittelet – om hva en kritisk-teoretisk inngang kan bidra med til utforskningen av naturbeherskelse i min problemstilling – vil jeg legge til at oppmerksomhet for poesiens *form* blir en hjørnestein i fremgangsmåten. Jeg tar dermed også til orde for den fortsatte relevansen av kunstfilosofiske problemstillinger – estetisk filosofi – i nærlesningen av poetiske tekster.

At jeg velger å fokusere undersøkelsen av hvordan Hødnebøs poesi danner lyriske refleksjoner over beherskelsen av natur på sentrale, ofte adornittiske kategorier som gåtefullhet, heteronomi og form som sedimentert innhold, innebærer ikke at jeg polemiserer mot artikulasjoner av meningsinnhold som er tydeligere kodet og som har lettere tilgjengelige, mer «umiddelbare» allusjoner og konnotasjoner. Tvert imot: Kjønnsteoretiske, nymarxistiske og økologiske innganger til litteraturen danner ofte uomgjengelige markører i Hødnebøs poesi. I flere av diktene er slike impulser nærmest klart og tydelig satt på begrep gjennom synlige allusjoner og referanser, slik at en kan snakke om *teoretiske drøftinger* internt i diktene selv. I andre av diktene er referansene i større grad skjulte, slik at en kan snakke om en teoretisk drøfting som spiller seg ut først og fremst på formnivå.

Det er et tilbakevendende trekk i forfatterskapet at ulike poetologiske grunnsyn og ikke minst utprøvinger av ulike poetikker opptrer om hverandre med en selvmotsigende og kiastisk logikk – ikke bare fra bok til bok, men også internt i hver av samlingene. Eksempelvis: Der *Larm* anfører et ydmykt, spartansk poesibegrep hvor det gjelder å ikke overforbruke registeret av ord som er poeten gitt (både fra litterær tradisjon og fra dagligspråklig konvensjon), er ordrikdommen i de påfølgende samlingene *Mørkt kvadrat* og *Pendel* et pek på at det lyriske diktet tillater poeten en frigjørende omgang med den overleverte tradisjonen, hvor vandringen i den litterære og åndshistoriske arven tillater stor grad av frihet til re-mediering og underliggende konstallasjoner. I ett dikt kan det lyriske jeg-et tilkjennegi stor tro på poesiens muligheter til å hegne om et ikke-identisk restmateriale; i et annet, få sider unna, spør det seg om det overhodet er mulig å beskrive naturen uten å ty til «andres ord». Å holde forholdet mellom skrift og natur åpent fordrer at poesibegrepet også holdes omskiftelig og i prosess. Diktene til Tone Hødnebø skal altså betraktes som *utsigelser om poesien og om verden*, som

refleksjoner over sine egne mulighetsbetingelser og grenser i forsøket på å skrive frem en mindre naturbeherskende poesi.

I lesningen av *Estetisk teori* la jeg vekt på formens radikalitet og kunstverkenes formmessighet – i den grad man kan snakke om en mening som lar seg lese ut av estetiske frembringelser, et innhold, beror det på formens vitnesbyrd om historie og natur. Nedslagene i Hødnebøs poesi vil også ta form av høyst *formorienterte* lesninger, med et fokus på hvordan diktene skaper ulik form for lyrisk tenkning gjennom dikterisk form. Samtidig skal ikke dette tilsi at fokuset i størst grad vil ligge på lyriske figurer – en pendelbevegelse mellom meningssammenhenger og formale aspekter vil nettopp vise hvordan de i diktene er sammenfiltret på en selvreflekterende, kompleks og gjerne uforløst måte hvor antagonismene og spenningene sentreres.

I stedet for å innlede diktanalysene med et konkret utdrag eller begrep fra et av Adornos skrifter, for så å begripe diktet i lys av meningsinnholdet i sitatet eller begrepet, forsøker jeg å la analysene ta form av gradvis utfoldelse og avdekking av potensielle betydningslag. Strukturelt sett får flere av nærlesningene karakter av en vekselvirkende dialog mellom innsikter, overveielser og ideer som fremkommer i diktene selv, og tenkning om beslektede og nærliggende motiver som ligger i den kritiske teorien. Frankfurterskolens kunst- og naturbegreper danner ergo en *forståelsehorisont* for lesningene slik diktene selv også utgjør meningsskapende horisonter, og således leser jeg diktene «sympatisk» innstilt i betydningen interessert i hvilke utsigelser om verden de presenterer, en tilnærming jeg heller ikke betrakter som inkompatibel med en symptomal lesemåte hvor det dreier seg om å avdekke tilslørte, ubevisste og skjulte betydningslag hinsides det umiddelbart gitte i diktets overflate.²⁴² Den performative og iterative dimensjonen ved poesi vil ikke være uvedkommende i fortolkningen av Hødnebøs dikt, men ligger for det første utenfor min problemstilling (hvordan reflekterer Hødnebøs poesi over naturbeherskelse?), og for det andre forholder jeg meg primært til diktene som skrift og ikke tale.

En slik temporal interpretativ bevegelse reiser også flere spørsmål, ikke minst om diktintern kronologi, om hvordan man skal lese poesi: som en fortettet helhet i et utvidet lyrisk presens, eller som en fremadgående, fortellende bevegelse. Selv om tyngden i flere av de sentrale diktlesningene vil ligge på diskontinuerlige og anakrone bevegelser, rifter og brudd, er det ikke til å komme utenom at svært mange av Hødnebøs dikt fremstiller ulike former for intern *utvikling* eller interne *stadier*. Det vil ikke si at diktene skal tolkes teleologisk, som en

²⁴² Jf. Atle Kittang, «Tre forståingsformer i litteraturforskninga» i *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*, 15–56.

rettlinjet prosess fra den første verselinjen til den siste, slik at et spesifikt motiv eller et konkret lyrisk bilde utmeisles stegvis og progressivt fra første til siste verselinje før det fullendes. (Jeg har allerede uttrykt sympati for Benjamins kritikk av fremskrittsteleologien, og denne kan også overføres til interpretasjon av poesi.) Samtidig er det ofte slik at Hødnebøs dikt iscenesetter, stiller ut, leker med, kritiserer og dekonstruerer narrative forløp, stadieutviklinger og fremadskridende, suksessive bevegelser – og ikke minst bryter med slike forløp eller fortellende bevegelser. Da må disse bevegelsene også *følges*. Diktene skal altså leses med et særlig blikk for diktene som helhetlige og dialogiske komposisjoner. Den første avdelingen i et gitt dikt skal ikke nødvendigvis forstås som foregripelsen av eller temporalt sett *fortiden* til den andre eller tredje avdelingen. Men når så mange av diktene leker med og reflekterer over bevegelse, drift, tid, rom, forandring og foranderlighet vil det bli avgjørende å se på hvordan diktene også utvikler seg fra første til siste verselinje. Dette er også, som jeg kommer langt nærmere inn på i nærlesningene, intimt forbundet med ulike perspektiver på tid og utvikling i kultur og natur.²⁴³ Av den grunn vil det også bli nødvendig å isolere verselinjer enkeltvis, og lese flere av diktene som et stegvis *forløp* – for så å være oppmerksom på, i analysen, hvordan verselinjene kaster retroaktivt eller foregripende lys over hverandre, og virker inn på diktets helhetlige komposisjon.

2.3. Poesi som tenkemåte og tankeform

Som det fremgikk av den korte eksempellesningen av «det grønne i det grå»-diktet fra *Mørkt kvadrat* (1994), og som jeg ellers drøftet i innledningen, er jeg altså fascinert av at litterære og poetiske verker i seg selv kan være bærere av kunstfilosofisk innhold, og ikke bare som blotte *eksempler* på et gitt kunstsyn. I nærlesningene fastholder jeg altså *at poesi i seg selv er tenkning om estetikken*, og ikke bare i form av poetologisk selvrefleksjon. Et slikt perspektiv vil altså ikke begrense seg til å gjelde lyriske bilder hvor bruken av antropomorfisme eller prosopopeia

²⁴³ I Eva Zettelmanns artikkel om innlevelse i lyriske teksters fiksjonelle universer, et grunnsyn som ifølge henne har blitt neglisjert, medgir hun på den ene siden at slik estetisk innføring er langt mindre tilgjengelig enn i lesningen av en oppslukende roman, men følger opp med at «I have cited the attribution of non-narrativity as one of the main reasons why lyric theory has disregarded the closely related phenomenon of illusive world-building. The lyric does avail itself of narrative structures, however, and it does so at several of its constitutive levels. Indeed, it is hard to see how it could be otherwise: causality and teleology are basic cognitive schemes, and for an author to empty his or her text of any form of kinesis is a near-impossible feat.» Zettelmann, «*Discordia Concors*. Immersion and Artifice in the Lyric», 141.

Hødnebøs poesi leker nettopp med slike forestillinger om innlevelse i forløp og narrative strukturer, som den gjerne også desavuerer i form av bruddmomenter som motsetter seg naturalisering, noe jeg kommer nærmere inn på i flere av analysene.

tilkjennegir et visst syn på det lyriske subjektet, dikteren eller poesien.²⁴⁴ Det vil sågar være et avgjørende poeng i seg selv i forståelsen av flere av diktene at de negerer bruken av ikke-menneskelige objekter som surrogater for et lyrisk jeg. Overordnet sett kan man si at poesien jeg skal se nærmere på, fremfører innsikter og refleksjoner som kunne ha kommet til syne i andre tekstuttrykk, men aldri på akkurat den måten de trer frem på i akkurat disse diktene.

I det hele tatt har Atle Kittangs teoretiske refleksjoner over kunst som en særegen form for tenkning i *Ord, bilete, tenking* (2009) tjent til inspirasjon. Kittangs utgangspunkt står i arven etter Jena-romantikken og Schlegels syn på kunst som refleksjonsmedium hvor kritikk og fortolkningsaktivitet fullbyrder kunstens uttalte intensjon. Samtidig spøker Adornos kunstsinn både i og mellom linjene, særlig i betoningen av det gåtefulle og ubestemmelige. Kittang postulerer et syn på kunstverkets tankemessighet hvor det dreier seg om å gå hinsides refleksjonene eller intensjonen til verkets opphavsperson, og hvor den ofte metapoetiske tenkningen et verk selv står for i bilder, vendinger, uttrykk og form, kan oppløse antatte antinomier og romme interne motsetninger – kunstens tenkning er en tenkning som «ikkje respekterer kontradiksjonsprinsippet (dvs. prinsippet om at A ikkje samstundes kan være ikkje-A)».²⁴⁵ Etter å ha bekjent seg til en «lystig vitenskap» som motsetter seg begrepslig abstraksjon og logisk-rasjonell skjematiskering, og som i forlengelsen av kunsten kan evne å fastholde det kaotiske, dynamiske og kroppslig-sanselige ved tilværelsen, siterer Kittang Nietzsche i sin egen oversettelse: «Å lære å sjå, slik eg forstår det, er nærmast det som den ufilosofiske måten å tale på kallar den sterke viljen: det vesentlege ved den er nettopp å *ikkje* ville, *kunne* utsetje avgjerda.»²⁴⁶ Og

Å kunne utsetje avgjerder, utsetje å felle dommer, utsetje å formulere sanningar – den måten å tenkje på som ein lærer seg på basis av ein slik roleg og tolmodig måte å sjå på, er også ein slags *dans*: «å-kunne-danse med føtene, med omgrepa, med orda: må eg jamvel seie at ein også må kunne det med *pennen* – at ein må lære å *skrive*?»²⁴⁷

²⁴⁴ En utstrakt diskusjon av resepsjonen av Paul de Mans ofte tilbakeviste og iblant problematiske teoretisering over prosopopeia ligger utenfor denne avhandlingens problemområde. Til den berømte påstanden om at antropomorfisme og fiksering/projeksjon av menneskelige egenskaper over på ikke-menneskelige fenomener og ting er grunnsteinen i prosopopeia som trope, kan jeg imidlertid bemerke at dette er noe som aktivt reflekteres over i Hødnebøs dikt – de spør seg også om det overhodet er mulig, i poesien, å fravriste seg en slik essensgjøring og bemektigelse av det ikke-menneskelige. Dette er naturlig nok forbundet med identitetstenkningen og synet på all språkliggjøring som en potensiell voldshandling mot det ulikeartede og ikke-antroposentriske. Besjelningsmotiver vil dukke opp i enkelte nærlesninger, og jeg går nærmere inn på hvordan flere av diktene motsetter seg overføringen av menneskelig essens; i flere tilfeller avtvinges bruken av naturelementer eller dyr som beholdere for metapoetisk refleksjon over et lyrisk subjekt. Jf. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*.

²⁴⁵ Kittang, *Ord, bilete, tenking*, 52.

²⁴⁶ Ibid., 63.

²⁴⁷ Ibid.

Kittang følger opp med en avveining som både forsøker å kretse inn en slik kunstnerisk og poetisk tenkning og tenkningen om kunsten og poesien:

Denne «dansande» måten å tenkje på (som også er ein måte å skrive på), er kanskje Nietzsches viktigaste svar på spørsmålet om kva slags forhold det er (eller bør vere) mellom tanke og kunst. Dansande tenking er ein kunst fordi den er bejande til tilværets totale dynamikk, ved si eiga dynamiske form som «utset» alle faste dommar. Men den er like fullt tanke, eller tenking, fordi den ikkje er blind, irrasjonell, oppsugd i musikkens rus (som hos Schopenhauer, kanskje), men ein måte å sjå på. Og dermed ein måte å la ting kome til syne på, som ellers ville forbli i det løynde, bak alle våre omgrep, skjematiseringar, teoriar og mest mogleg eintydige fortolkingar – der A ikkje samstundes har lov til å vere ikkje-A.²⁴⁸

Denne utprøvende skildringen av hvordan en ikke-beherskende, «dansande» tenkning kunne se ut, overlapper på fascinerende vis med mimesis-modellen hos Benjamin og Adorno – det er snakk om en måte å tenke på som er «bejande til tilværets totale dynamikk» og «utsetter» harde dommer, ergo fordrer det empatisk åpenhet overfor objektet eller verket, men det innebærer altså ikke «blind» irrasjonalitet, det vil si oppslukthet og utvisking av grensene mellom en selv og det fremmede og Andre. Jeg vet ikke om Kittang ville ha sagt seg enig, men måten fornuft og følelser eller kognisjon og sansing forenes i og medieres av en særegent estetisk erfaringsform har også påfallende affiniteter til Schillers *Spieltrieb*-begrep, hvor lekedriften – den estetiske og skapende erfaringsformen – er det som balanserer mellom stoffdriften (den umiddelbare, intuitive sansingen) og formdriften (samfunnet, moralen, loven og fornuften).²⁴⁹ At en slik «måte å se på» der A har lov til å være ikke-A tolker jeg også som et vink til Adorno og det ikke-identiske, og som en oppfordring til fortolkningsmessige strategier hvor betydningslagene vakler og kan utsi flere antatt inkompatible fortolkninger på samme tid. I teorikapittelet loddet jeg muligheten for hvordan det ikke-identiske kan vise seg i kunstverkernes konkrete formuttrykk,²⁵⁰ og siterte Anders Strand på hans «forsøksvise eksplisitering» av hva «verkets momenter eller elementer» hos Adorno kan gå ut på – for ordens skyld gjentar jeg passasjen her:

Enkeltmomentene i et dikt er ordene; de retoriske figurene de står i; forholdet mellom betydning og klang (alle typer rim og interne ekkoer mellom ord og fonemer); underenheter som kola, vers og strofer; tematiske, formmessige, syntaktiske sammenhenger og brudd

²⁴⁸ Ibid., 63–64.

²⁴⁹ Jf. Schiller, *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*.

²⁵⁰ «Et mindre utsnitt i utkanten av et maleri av en gresslette, en tøvete og uanselig bifigur i en roman, en glipe i enjambementet i et dikt, en plutselig tilsynekomst av noe hverdagslig og uventet i en filmisk montasje, en glemt kroppslig gestus? Eller skal vi forstå det i bred forstand som det Andre, det som blusser opp som menetekel, og som kunstverket bevarer en rest av? Tentativt kan det heterogene være alt dette.» Se s. 70.

mellom ordene eller de andre enhetene; fiktive eller ikke-fiktive utsagnsinstanser og adressater; men også den lyriske formens historie og innholdets forbindelse til eksterne motiver etc. Alt dette utgjør diktet og bestemmer hvordan det fremtrer.²⁵¹

Og enkeltmomentene hos Hødnebø fremstår nettopp ofte som en slags revner eller gliper i diktenes overordnede komposisjon, hvor poesi som tenkning eller tankeform kommer til uttrykk i slike detaljer eller bruddstykker – nærmere bestemt i måten de er ordnet på i diktets kompositoriske hele. I tråd med den teoretiske utgangsposisjonen vil et tilbakevendende moment i en rekke av lesningene være forholdet mellom del og helhet, nærmere bestemt mellom diktets enkeltdeler og den lyriske totaliteten de er inndratt og innskrevet i.²⁵² I det hele tatt kan denne spenningen leses metonymisk for relasjonene mellom det rådende og diktets muligheter til å motsi konvensjonene, og for herredømmet over indre og ytre natur – det er slik naturbeherskelsen viser seg i, blir reflektert over og forsøkt motsagt i diktenes dialektiske pendelsvingning mellom tvang og frislipp.

²⁵¹ Strand, «Adornos konstellative hermeneutikk» 191.

²⁵² Til Strands forslag fulgte jeg opp i teorikapittelet med at «En kan så visst isolere enkeltelementene på denne måten, og destilleringen er nødvendig for å ta teorien i bruk i litterære nærlesninger. Men da må det føyes til at 'detaljene' i verket også er analoge til den mangfoldigheten som lider under å ha blitt subsumert i enhetstvungen under *all* identitetstenkning – og at de dermed, mer eller mindre kvalt av sammenhengen de er nedfelt i, må avleses som hieroglyfiske uttrykk for den fortrenge lidelsen. Og det kommer nettopp an på å ekstrahere slike elementer, løfte dem opp som frittstående, for slik å se hvordan de både er underlagt formens mer eller mindre harmoniske – eller mer eller mindre dissonante – helhet, og hvordan denne underkastelsen er falsk, eller i det minste historisk og samfunnsmessig frembrakt. Denne dialektiske bevegelsen vil ikke uventet stå sentralt i avhandlingens senere analyser.»

Kap. III. «Det røde kjøttet skal synges»: *Larm* (1989)

Tone Hødnebøs debutsamling *Larm* (1989)²⁵³ består av fem sykluser med titlene «Ansiktet rykkes, vil ut av ansiktet», «Det tomme øyet», «Stoler settes fram i mørket, stoler som skraper mot sement», «En stemme løsner» og «Grått teppe faller». Hver av disse inneholder henholdsvis tretten, ni, elleve, ni og fem enkeltdikt med et karakteristisk senmodernistisk, fortettet og elliptisk formspråk, og føyer seg inn i en norskspråklig modernisme hvor Tor Ulvens (1953–1995) asketiske og materialistisk orienterte formspråk, sammen med Paul Celans fragmentariske og språkkritiske, selvrefleksive sene dikt, står som klare forelegg. I hovedsak er både dikt og verselinjer korte. Linjene består gjerne av fem-seks ord. De preges av sprekker og utelatelser, ikke-systematiske oppsett, uventede inndelinger og en rekke grammatikalske «gliper» eller anakolutiske grep, hvor komposisjonen og enjambementene åpner opp for flere måter å lese ut syntaks og meningsinnhold på.²⁵⁴

Samlingens bevegelse er syklisk og bevisst uforløst, og vi konfronteres med en ikke-beherskende, «auditiv» vandring gjennom et truende, fremmedgjørende landskap, hvor det ordfattige og minimalistiske preget peker frem mot et sentralt motiv, nemlig at poesien motvirker en naturbeherskende fornuft ved å avstå fra overbenevnelse og uttømming av språket. Bevegelsen fra første til siste syklus følger ikke et lineært eller fortellende prinsipp – det er snarere snakk om en assosiativ spredning av oppmerksomheten hvor den nest siste syklusen, «En stemme løsner», lar det lyriske jeg-et bli mer ekspanderende og diktene noe mer ordrike. Subjektet i *Larm* er etter alt å dømme det samme fra første til siste dikt, et menneskelig jeg i omgivelsenes auditive og sanselige vold, men slik denne undersøkelsen viser, er dette jeg-et alt annet enn en stabil, forutsigbar utsigelsesinstans. *Larm* åpner med en paradoksal figur:

Helt ute I det tapte

²⁵³ Deler av dette kapittelet, særlig lesningene i underkapittel 1.1 til 1.3 og 1.7 til 1.12, ble omarbeidet og forkortet til en mindre forskningsartikkel i *Edda* våren 2023. Se Yazdan, «Om to okser og et rustent gjerde. Det animalske i Tone Hødnebøs *Larm* (1989)», 268–281.

²⁵⁴ En annen samtidslitterær pendant til formspråket, porøse subjekt/objekt-relasjoner så vel som til organisk og bløt språkliggjøring av forholdet mellom indre og ytre natur, finnes i Ann Jäderlunds samling *Som en gång varit äng* (1988) – «Ängen är fuktig och leker att ängen er fuktig / Bladet är blankt och leker att bladet er blankt / Munnen är vacker och leker att munnen är vacker // (Amorbåge)» – men der beror stilarten i enda større grad på repetisjon og sirkelbevegelser; den kritiske poetiseringen over kvinnelig seksualitet og begjær, eller det åndelige segmentet hos Jäderlund, er i så måte ikke noe som kan gjenfinnes hos Hødnebø. Jäderlund, *Som en gång varit äng*, 29.

går langsomme fugler
og kvekker I gresset,
det slimete gresset som gynger
som gynger (9)²⁵⁵

At samlingen og forfatterskapet starter helt ute i det tapte vekker oppmerksomhet: Hvordan kan noe bli sett, beskrevet og omskapt til poesi hvis det befinner seg *helt ute*, altså utenfor alt annet, og hvis noe er tapt, hvordan kan det da beskrives? Med beskrivelsen av fuglene som «langsomme» – de hverken går, flyr eller beveger seg tregt eller forsiktig, de *er* langsomme – og i den malende gjentagelsen av et slimete gress som gynger og gynger, angir diktet at vi befinner oss, både spatialt og temporalt, på et gjentakende og seigt sted uten fremadskridende bevegelser. Det visuelle oppsettet er fragmentert og spaltet, en oppspaltning som får motivisk gjenklang i den uventede sammenstillingen av fugler som kvekker når det er *frosker* som kvekker – den «feilaktige» lydligheten anskueliggjør at samlingens representasjon av ytre natur er språkliggjort, forvandlet og forpliktet på et assosiativt, fabulerende tankelandskap. Dessuten er diktet uten noen subjektinstans, og sentrerer det ikke-menneskelige, lydene og det taktile som introduksjon til topografien i *Larm*. Samtidig forutsetter «helt ute» at det finnes et innenfor – at denne naturscenen befinner seg utenfor *noe annet*. Janike Kampevold Larsen gjør en presis sammenfatning når hun sier til Hødnebø i intervjuet «Å drikke mer eller mindre te» (2003) at «dine dikt har alltid det menneskelige som akse eller markør. Det menneskelige, blikket, bevisstheten. Du ligger milevis fra et forsøk på å beskrive virkeligheten ‘som den er’ – fra bestrebelser på å gjøre nøytrale observasjoner av den?», og får til tvetydig svar at «det kan jo være at det poesien lengter etter er å avskrive seg det menneskelige, det er jo en umulighet. Men det er ikke så rart at man blir lei av å være menneske.»²⁵⁶ Diktene inneholder en rekke lyriske bilder som nettopp fremstiller og iscenesetter menneskets herskertrang og kontroll over den ytre naturen. Imidlertid rommer det poetiske arbeidet med forholdet mellom representasjon og virkelighet – skrift og natur også en rekke ansatser til forsoning.

I *Larm* trer den ytre naturen frem som et abstrakt landskap, og som en synlig språklig konstruksjon – et kulturprodukt, en kunstnerisk og historisk betinget tilvirkning – og settes nettopp derfor i et lys av forandring og åpning. Når diktene behandler naturen som et produkt av subjektiv erfaring – som deformert, truende, forkrøplet, taus eller uforståelig – fremheves også det historiske og medierte blikket på naturen, slik at den ikke trer frem som endegyldig,

²⁵⁵ Hødnebø, *Larm*. Heretter refererer jeg til sidetall i originalutgaven av *Larm* i parentes etter hvert siterte dikt. Dette gjelder også for de øvrige fem diktsamlingene i kap. 3 til 7. Der dikt fra andre samlinger enn den jeg fokuserer på i hvert kapittel er sitert, angis dette.

²⁵⁶ Larsen, «Å drikke mer eller mindre te», 78.

uforanderlig og ahistorisk. Naturen er vevet inn i det menneskelige domenet, som diktene anskueliggjør som i og av naturen: Både den indre og den ytre naturen har tatt skade av å ha blitt fortiet og fjernet fra det samfunnsmessige livsrommet – «Alt er godt / og ødelagt her» (32). En slik bevissthet er nettopp forutsetningen for den kritiske selvrefleksjonen over annen-natur, over beherskelsen av omverden, og for et naturbegrep som fortsatt er «underveis», åpent og i prosess.

Larm kan også leses som en utforsking av forholdet mellom et forstilt, fremmedgjort lyrisk subjekt og et navnløst, totaliserende kollektiv, hvis artstilhørighet eller eventuelle menneskelighet forblir dunkel: «De går gjennom deg / i flokker / og tier ikke / om noe». (21) Her finnes det også en rekke poetiske ekskurser i motiver som stemme, hørselsorgan og lytting. Slik Marit Borkenhagen bemerker, er *Larm* også noe av en anomali i forfatterskapet: Der Hødnebo ellers befatter seg mye med *blikket* – og således med synssansen som bilde på hvordan subjektiv erkjennelsesvilje og vitenskapelig utforskertrang har snudd om i naturbeherskelse og instrumentell fornuft – er diktene i debuten innstilt på å gi forrang til øret, og til lyttingen.²⁵⁷ Et slikt «lyttingens primat» beror i stor grad på å skape poetiske ansatser til andre forholdelsesmåter enn det beherskende, dominerende og kontrollerende *blikket* på og for naturen – i det vi kan kalle en tid hvor fremskrittene i den teknologiske utviklingen og den århundrelange opplysningsprosessen, med Adornos kjente vending, har ført oss fra sprettert til atombombe.

Også formspråket gjør *Larm* til en anomali internt i Tone Hødnebøs pågående forfatterskap. I motsetning til de fem senere samlingene er forgreningene til åndshistorien langt færre. I det hele tatt er den flerstemte, intertekstuelle samtalen med fortiden et segment som inntreffer først i *Mørkt kvadrat*. *Larm* er mer ordknapp og mindre ekspansiv – og dermed også mindre instruktiv og selvfortolkende – også i omgangen med omverdenen utenfor det lyriske jeg-et. Den bærer heller ikke preg av den ironiserende, satiriske og kritiske befatningen med protokollsetninger, allmenne talemåter og medie- og maktspråk som har særpreget forfatterskapet siden midten av 1990-tallet. Det samme gjelder for Hødnebøs typisk tveeggede fascinasjon for naturvitenskapelige tenkemåter, faghistorier og sentrale skikkelser og forfattere, hvor hun både foregriper og skiller seg ut fra en nyere samtidslitterær vending mot

²⁵⁷ «Kanskje kan man si at det avrevne øret symboliserer et vendepunkt i forfatterskapet. Mens debutsamlingen var konsentrert om øret og sansning via lyd, står det undersøkende blikket sentralt i Hødnebøs forfatterskap slik det har utviklet seg videre.» Borkenhagen, «Svakt en stemme som motsier en annen», 36. Borkenhagen diskuterer ikke inngående naturfremstillingen i *Larm*. I stedet betoner hun andre (relevante) motiver som tilbaketrekning, afasi, lyd, støy, hørselshemming, selvreferensialitet, utforskingen av språkets og utsigelsens mulighetsrom og en kontinuerlig streben mot individualitet. Jeg kommer tilbake til Borkenhagens lesning senere i analysen.

vitenskapelige forståelsesformer ved å innlemme en sterk ideologikritisk åre. I *Larm* er også det poetologiske elementet mindre artikulert. Hennes debutsamling er kanskje den aller mest formorienterte og minst diskursive i forfatterskapet. Den inneholder imidlertid et lite knippe referanser til kritisk teori, Vincent van Gogh, sirenene i *Odysseen* og Roland Barthes, som vil få betydning for forståelsen av *Larms* fremstilling av naturbeherskelse.

I lesningene i dette kapitlet vender jeg oppmerksomheten mot hvordan diktene i *Larm* utgjør refleksjoner over forholdet mellom skriften og naturen: den indre naturen så vel som den ytre. Hvordan kommer forfatterskapets sentrale naturbeherskelsesdialektikk – poesens dobbeltkarakter, bevegelsen mellom selvrefleksiv integrasjon av herredømmet og motstand mot beherskelsen – til syne?

For å kartlegge dette vil jeg først gi et riss av mottagelsen av *Larm*, både i form av anmeldelser fra utgivelsesåret og enkelte senere lesninger, og fremsetter en sentral påstand: Det er en påfallende mangel på naturperspektiver i resepsjonen av Hødnebøs første diktsamling. Deretter retter jeg blikket mot samlingens epigraf, som er et sitat hentet fra en nøkkelpassasje i *Opplysningens dialektikk*, og diskuterer hvordan Adorno og Horkheimers refleksjoner over det menneskelige herredømme over dyret er avgjørende for å forstå *Larms* naturbegrep(er). Det neste underkapitlet er fokusert om et betydningsfullt poetologisk segment i Hødnebøs diktning – en komponent som skal stå sentralt i brorparten av nærlesningene i denne avhandlingen – nemlig hennes kritiske, selvrefleksive gjenbruk av hverdags- og maktspråk og rådende tale-, skrive- og tenkemåter.

Så retter jeg oppmerksomheten mot den estetiske og sanselige dialektikken som danner navet i *Larms* refleksjon over naturbeherskelse, subjekt og objekt, og som er mest fremtredende i diktens fokus på sanselighet og sansing – forholdet mellom øyet og øret. Her viser jeg at Hødnebøs ikonoklastiske og kritiske modell for sansning av naturen slekter på den kritiske teoriens avbildningsforbud – den falske, positive fremstillingen av forsoningen – og at vendingen mot øret og lyttingen er hennes kritiske ansats til en mindre naturbeherskende subjektivitet. I de påfølgende fem lesningene, som er kapitlets mest omfattende diktanalyser, tar jeg for meg fem dikt hvor det animalske og det menneskelige står i sentrum. Her ser jeg på forholdet mellom menneskedyret og oxen i tre av diktene, og på forholdet mellom innside og utside, to spatiale figurer som danner navet i Hødnebøs poetiske fremstilling av det undertrykte dyreriket. Avslutningsvis tar jeg for meg et selvreflekterende og oppsummerende nøkkeldikt fra samlingens siste syklus, før jeg vender blikket mot resepsjonen igjen og viser at den innledende mottagelsen av *Larm* – som har vært med på å legge premissene for den senere forståelsen av Hødnebøs poesi – har begått en vesentlig unnlattelsessynd.

3.1. Resepsjon og naturdeficit

Larm ble godt mottatt av norske litteraturkritikere, men fikk ikke voldsomt mye oppmerksomhet.²⁵⁸ I dagspressen finnes kun to: amanuensis i nordisk litteraturvitenskap og kritiker Oddbjørn Johannessens avventende, men interesserte vurdering i *Fædrelandsvennen* – som berømmer ambisjonsnivået i en debutsamling hvor det «er nærmest håpløst å få [billedelementene] til å danne meningsfylte mønstre»²⁵⁹ – og litteraturprofessor og kritiker Erling Aadlands svært positive omtale i *Bergens Tidene*. I sistnevnte heter det at den unge debutanten skriver «klare, korte og mangetydige dikt uten store fakter».²⁶⁰ Han betoner innslaget av drømmer og erindringsfragmenter, leser *Larm* som en brokete frigjøringshistorie, og fremhever at diktene unndrar seg avklart mening og påkaller motstand i lesningen. Om det lyriske jeg-et skriver han at det er «et instinktivt rudimentært jeg som søker ut i den virkelige verden, men søkingen er tvetydig», og at «jegets holdning er ambivalent» til en støyete, uhyggelig omverden.²⁶¹ Om naturen står det ikke så mye mer enn at «den ytre verden, oftest manifestert av enkle grunnord for naturfenomener og dyr, er skremmende tom og uhyggelig».²⁶² Neglisjeringen av dette toposet er karakteristisk for resepsjonen, men bemerkningen om grunnord er, som vi skal se særlig i lesningen av oksediktene, derimot høyst presis.

Hans H. Skei hevder på sin side i en ørliten notis i artikkelsamlingen *Vegen til bøkene* (1993) at diktene «er fylt av undring overfor alle ting, ser dem på avstand, og forsøker i uro som avspeiles i språkrytme og typografi å finne ord og bilder som kan uttrykke et ungt sinns livsoppfatning i en gammel tid.»²⁶³ En urolig språkrytme og topografi er det så visst i samlingen, likeså en markant avstand, men undringen og letingen etter lyriske bilder og et vokabular for det unge sinnet i en gammel tid er det vanskeligere å gå med på annet enn som en klisjé om poesidebutanter. Hos en ung Stig Sæterbakken, i en uhyre kort bemerkning fra et katalogiserende essay om samtidspoesi, antydes det at det er noe uforløst over diktene

²⁵⁸ Selv om enkelte av vurderingene kan påkalle tanker om stereotyp resepsjon av kvinnelige diktere – Aadland gjør en litt uforpliktende kobling mellom etterdønningene og bearbeidelsen av en katastrofe eller en ulykke, og seksuelle overgrep (jeg kommer tilbake til betydningen av somatisk erfaring i diktene); Skeis omtale av «en usikker og tynn stemme» virker lettvtint og en anelse sjablonmessig – er det vanskelig å slå fast at mottagelsen av samlingen var eksplisitt kjønnnet. På samme måte anser jeg at et essay som det nevnte «Lydens kjønn» av Anne Carson, som nettopp reflekterer over taushet, stemme og lyd – både i symbolsk og faktisk, auditiv forstand – i et kjønnskritisk, filosofi- og realhistorisk perspektiv, ikke er relevant for *Larm*, da kjønnskomponenten ikke kommer til syne i samlingen.

²⁵⁹ Johannessen, «Respektabelt svennestykke», i *Fædrelandsvennen* 3.1.1990, 8.

²⁶⁰ Aadland, «Klart og mangetydig» i *Bergens Tidene*, 21.4.1990, 59.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Skei, *Vegen til bøkene*, 103–104.

behandling av motsetningene de stiller opp i «en lavmælt messe over kontraster og sammenfall mellom bløt og hard materie».²⁶⁴ Sæterbakken anfører at diktene «representerer (og tar klart parti for) en roens og forsiktighetens estetikk, der larmen reduseres til noe å holde roen opp mot, en sort bakgrunn å vise det hvite mot».²⁶⁵ At det kanskje er den ubeskjedne dikterkritikeren selv som leser disse horisontene som dikotomier – og at *Larm* nettopp er forpliktet på å oppheve de tenkte motsetningsparene bløt/hard, ro/larm og hvit/sort, som også alluderer til langt flere «underkategorier» – skal jeg gå dypere inn i og vise i nærlesningene.

I Eirik Vassendens *Den store overflaten* (2004) blir *Larm* stående som et eksempel på en behersket poesi som er «ekstremt lavmælt»,²⁶⁶ mens i *Nye forklaringer* fremheves et slektskap til Ulven og Eldrid Lunden, og en ulvensk «sterk opptatthet av sammenhengene mellom det menneskelige og ikke-menneskelige».²⁶⁷ Denne siste, riktignok knappe bemerkningen er antageligvis den mest presise av dem alle; Vassenden har rett i at det er snakk om «ekstremt lavmælt poesi»; diktene er korte, ordknappe og lite påståelige, og de gangene et dikter-jeg kommer til orde er det ikke i form av noen frigjøring fra en faretruende, totaliserende omverden. Lavmælte er diktene også i måten de fremfører sin poetikk på, selv om inndelingen også taler for en litt vel dikotomisk forståelse av lyrisk poesi. Hvorfor har naturperspektivet stort sett vært fraværende i lesningene av boken? Det viser i hvert fall en tendens og en lese måte som preger resepsjonen helt frem til 2016.

Noe av forklaringen kan ligge i at fokuset nok har ligget annetsteds i tråd med tidsånden(e). I flere av de nevnte tekstene kan det handle om en viss teoretisk automatisering med poststrukturalismeinspirerte troper. På mer enn ett vis treffer jo sjargongen blink; det er nærliggende å forstå *Larm* som eksemplarisk for en språkkritisk holdning og en utpreget modernistisk attityde til representasjon og skriftpraksis, og poetikken jeg skal undersøke i dette kapitlet harmonerer med det jeg i forrige kapittel kartla som Adornos forståelse av den radikale kunsten: form er sedimentert innhold. Optikken står like fullt, om den kun dreier rundt den språkkritiske aksene, i fare for å snevre inn verkets motiviske og historiske horisonter. Dette gjelder altså særlig diktene behandling av natur, hvor den ukonvensjonelle tilnærmingen kanskje har gjort at naturfremstillingen har unnsloppet oppmerksomheten. Egentlig har jeg i diskusjonen av diktene ingen kvaler med å slutte meg til karakteristikk som også er populariserte bruddestetiske honnørord – «mangetydig», «tvetydig» og «ambivalent»

²⁶⁴ Sæterbakken, «Hva begynner der kroppen slutter?», 15.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Vassenden, *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*, 206.

²⁶⁷ Vassenden, «Språklig finmotorikk, løs snipp og så krig», 24.

(Aadland) – og jeg er ikke ute etter å diskvalifisere resepsjonen av 1989 med anklager om antroposentrisme. Et dikt som dette er emblematiske: «Noe støter ut / vrenger en natt // eller en rytme / Det er en slags gråt // som holder igjen / og gir». (10) Ganske riktig innfanger karakteristikkene og de implisitte superlativene mange av de formale kvalitetene og den bestemmelsesløse grunntonen i Hødnebøs dikteriske tenkning. Mitt anliggende er imidlertid å vise hvordan dette knytter an til diktenes vitnesbyrd om naturtvang – ikke et utbredt, men heller ikke direkte utypisk motiv for norsk 1980- og 90-tallsmodernisme, men nær sagt usynlig i kritikkhistorien.

I retrospekt er det derimot påfallende at ingen av kritikerne sammenlignet Hødnebøs første samling da den utkom med Tor Ulvens dikteriske produksjon. På tidspunktet for utgivelsen var Ulven allerede et samtidslitterært omdreiningspunkt og noe av en lyrikkhistorisk bauta i emning. *Vagant*-miljøet viet forfatterskapet svært mye spalteplass og oppmerksomhet; det eneste intervjuet Ulven ga sto på trykk i tidsskriftet, og selv bidro han med essay, dikt og gjendiktninger i det som må kunne kalles en intens syvårsperiode (1988–1995) som innebar en sjelden kanonisering i sanntid og ung alder. Hødnebø satt som nevnt i introduksjonen selv i redaksjonen til *Vagant* i årene 1990–1996, og var en viktig del av dette unglitterære fellesskapet. I *Larm* har hun til felles med deler av Ulvens lyrikk (ikke nødvendigvis prosadiktene eller de litterære kortformene) en fortettet, minimalistisk stringens, et trykk på iterasjon og sykliske bevegelser, en varsomhet for kiasmer, paradokser og motsetninger og stor tradisjons- og historiebevissthet bevissthet.

Det konsentrerte uttrykket bærer ikke minst hos begge diktere mistillit til et pålitelig (antroposentrisk) lyrisk jeg og dettes stabile, oversiktlige utsigelsesposisjon. Begge dikteres utvidende og anti-lineære spill med ulike temporaliteter – fortidens konstante tilstedeværelse i et utflytende, porøst presens – gir en historiefilosofisk tyngde, og ikke minst har både Ulven og Hødnebø en gjennomgripende interesse for det mangetydige og gåtefulle ved tingverden, urørlig materie og objekters bevissthet, og for forfall og forvitring i naturen.²⁶⁸ I et tidlig intervju med Alf van der Hagen anfører Hødnebø at det «gjelder å undergrave sin egen virksomhet, så tvil om sitt eget språkmaskineri».²⁶⁹ Det er et utsagn som får gjenklang i det metapoetiske utsagnet «Svakt en stemme / som motsier / en annen» (38) i *Larm*, så vel som i Ulvens språkkritikk, f.eks. uttrykt som at «[l]itteraturen er både fanget av språket og presset av noe ikke-språklig», eller med en becketttsk henvisning til litteraturens «hjelpeløshet»: at den er

²⁶⁸ Tenningen, *Jordens ubevisste hukommelse. Tor Ulven som arkeolog*.

²⁶⁹ van der Hagen, *Dialoger II*, 80.

dømt til å på samme tid mislykkes og lykkes i å representere virkeligheten i språk.²⁷⁰ Et slikt sentiment er, som vi skal se, avgjørende for representasjonsproblematikken i *Larm*, særlig hva gjelder forholdet mellom skrift og dyrenes og naturelementenes livsverden.

Samtidig kan man ikke underslå at det finnes helt avgjørende forskjeller mellom de to poetene – og at skepsisen til identitet mellom tegn og referent er en konstant i nær sagt all senmodernisme, også den norske. Ulven gjør bruk av et desto mer spesialisert og mer arkaisk vokabular, og i en samling som *Det tålmodige* (1987), hvor det fortettede og knappe oppsettet kan minne om det til Hødnebø i *Larm*, er formkonsentrasjonen tyngre, fortidsformene og forskyvningene i temporalitet mer presserende, og tinglighet et mer påfallende trekk enn i *Larm*. Hødnebøs diktning er i større grad enn Ulvens forankret i en nåtidig samfunnsmessig livsverden hvor de kjønnshistoriske og kjønnspolitiske komponentene er av stor betydning. I hennes poesi er selve skriftens tilblivelse og skrivehandlingens prosessuelle karakter tematisert på et mer erklært og synlig vis enn hos Ulven. Fra og med andreboken *Mørkt kvadrat* (1994) er dessuten diktene mindre asketiske og desto mer egenartede. Det tok derimot ikke veldig lang stund før Ulven ble lest opp mot naturfilosofisk tankegods, noe som peker frem mot min sentrale problematikk: Hvorfor har naturperspektivet stort sett vært fraværende i lesningene av *Larm* – noen hederlige unntak finnes, representert ved Marit Borkenhagen og Janike Kampevold Larsen, men tolkningene deres er også tidvis overflatiske – og med få unntak i lesninger av Hødnebø for øvrig?

Et mulig svar er at økokritiske lesninger har vunnet terreng i litteraturforskning og litteraturkritikk først de siste tyve årene. Fokuset har rett og slett ligget annensteds, også i Hødnebø-resepsjonen – i tillegg til de nevnte strømningene sammenfaller den tidlige fasen av forfatterskapet (1989–1997) med akademisk interesse for kjønnspolitikk, *écriture féminine* (Cixous), kvinnelitteraturhistorie, glemte og kasserte erfaringer, kanonproblematikk og ikke minst språkfilosofi i forlengelsen av perspektiver fra dekonstruksjon og poststrukturalisme. Den senere fasen av forfatterskapet (2002 til i dag) sammenfaller på sin side med større opptatthet av politiserte lesninger og med kritikken av dekonstruksjonens og formorienteringens påståtte verdensfravendthet eller overdrevent språkorienterte optikk. Dessuten har Hødnebøs gjendiktningarbeid med Anne Carson, som ofte nevnes blant den moderne lyrikkens fremste stemmer, kommet like mye i forgrunnen som hennes egen poesi de siste årene (siden år 2000 har hun gitt ut tre egne samlinger og to gjendiktninger).

²⁷⁰ van der Hagen & Hoel, «Et språk som gløder, men later som det ligger under kaldt, ildfast glass.» *Vagant* 4 (4) (1993), 40

Det er også verdt å være lydhør overfor mulige fallgruver i retroaktiv påvisning av økologisk tematikk i «eldre» diktning og litteratur: Kolporteringen av begreper og forståelsesformer fra humanioras refleksjon over antropocen kan naturligvis medføre en viss teoretisk automatisering, hvor det stilles krav om «økologisk bevissthet» uten tilstrekkelig historisering. Imidlertid er ikke en økologisk bevissthet eller en undersøkelse av hvordan poesien behandler fortrent og undertrykt natur noe som kom inn i litteraturvitenskapen eller den kritiske offentligheten med 2000-tallets økokritikk – med all tydelighet behandlet den kritiske teorien dette problemkomplekset allerede fra 1930-tallet av.

Et annet og vel så plausibelt forslag, er at økokritikk av nyere dato muligens har tendert mot å prioritere poesi og fortellende prosa som meddeler et budskap om naturen, snarere enn vanskeliggjort poesi hvor naturen inngår som ett av flere motiver, og hvor den fremstilles mer mediert, lukket og kryptisk – som i *Larm*. Modernismeinspirert poesi har heller ikke vært gjenstand for altfor mange økologisk orienterte lesninger før i nyere tid. Behovet for aksjonisme har heller ikke blitt mindre de siste årene, noe som kanskje forsterker lengselen etter en engasjert poesi (Sartre) som henvender seg, og som tør å være eller påberoper seg å være utadrettet og direkte systemkritisk i en stadig mindre strukturorientert og avpolitisert og stadig mer atomistisk offentlig samtale. Det er likevel uunngåelig å tenke på fraværet av naturen i Hødnebø-resepsjonen som symptomatisk for en mer overgripende *naturdeficit* i humanistisk og filosofisk samtale – og i vestlig samfunnsliv og politikk for øvrig.²⁷¹ Når jeg imøtegår tidligere omtaler av *Larm* er ikke agendaen å fordømme lesninger av Hødnebø som ikke anser naturbeherskelsen som et ledemotiv, men å antyde en annen, mer presis og kritisk teori-inspirert lesning av diktene – en lesning som i første omgang fordrer en nærmere titt på epigrafen.

3.2. Dyret lyster sitt navn

Larms motto er nemlig hentet fra den avsluttende bolken med uferdige nedtegnelser og utkast i Adorno og Horkheimers *Opplysningens dialektikk* (1947), og fastslår at dyrets (påståtte) subjektløshet ikke skåner det for lidelse: «Dyret lyster sitt navn, men har ikke noe jeg, det er innestengt i seg selv og likevel utlevert, alltid er det en ny tvang og ingen tanke når ut over den. Mangelen på en slik trøst kompenseres ikke av mindre redsel, fraværet av lykkefølelse ikke av forskånelse fra smerte og sorg.»²⁷² (11) I passasjen i boken om det animalske med tittelen

²⁷¹ Begrepet «naturdeficit» kommer fra Arne Johan Vetlesens tidligere omtalte *The Denial of Nature* og viser til en filosofihistorisk svikt: Den vestlige tradisjonen har bidratt til å besørge herredømmet over ytre natur gjennom sin blindhet for naturen som sådan.

²⁷² Det er nærliggende å anta at forfatteren selv har oversatt denne passasjen fra originalen eller fra en annen (skandinavisk eller engelsk) oversettelse, da en norskspråklig utgave ikke forelå før i 2011. I Lars Petter Storm

«Menneske og dyr» som står helt til sist i bolken kalt «Nedtegnelser og utkast», anfører den kritiske teoriens nestorer at «ideen om mennesket [kommer] til uttrykk gjennom forskjellen mellom menneske og dyr. Dyrets ufornuft beviser menneskets verdighet».²⁷³ Det animalske riket utsondres, atskilles fra det menneskelige og får sitt stempel som ren, biologisk materie, kropper uten forstand. Skismaet gjør omsorgen for dyrenes lidelse overflødig: «De store giraffene og den hvite elefanten er *oddities* som knapt nok en skolegutt morer seg over lenger.»²⁷⁴ Dyrenes kneling for oss mennesker har blitt et så naturlig – naturalisert – fenomen at selv barn har sluttet å bry seg.

Dyrkingen av instrumentell fornuft avskaffer behovet for å i det hele tatt fremstille eller reflektere over en lemlestet natur. Denne i realiteten regressive og naturbeherskende tendensen – forkledd som et sivilisatorisk fremskritt for menneskeheten – kaster lys over den reaksjonære og falske nåden fascismen viser for naturen og dyrene: «Forutsetningen for dyre-, natur- og barnefromheten hos fascistene er en vilje til forfølgelse. Å nonchalant stryke barnehår og dyrepels betyr: Hånden her kan tilintetgjøre [...] Kjærtegnet illustrerer at alle er like overfor makten, at de ikke har noe eget vesen. Skapningen er bare et materiale for herredømmets blodige formål.»²⁷⁵ Dyrene fremstår like overfor makten og uten et partikulært vesen, det vil si inndratt i det identiske – og slik kan de jaktes på eller forberedes til herligheter på tallerkenen uten et eneste begrep om egenverdi. Identitetstenkningen anser dem alltid for å være arter, ikke enkeltindivider og levende vesener.

Påstandene om herreveldet over det animalske må betraktes i lys av den innflytelsesrike hovedtesen om den dialektiske forbindelsen mellom beherskelse av ytre og indre natur. I sitt essay om Hødnebøs forfatterskap fra 2007, «Svakt en stemme som motsier en annen», griper Marit Borkenhagen an denne dimensjonen hos Hødnebø når hun anfører at

Horkheimer og Adornos idé om dialektikk mellom opplysning og myte gjenfinnes som en flerstemhet i Hødnebøs tekster. I alle samlingene finnes én stemme som søker å frigjøre og slippe virkeligheten løs fra fastlagte forestillinger gjennom aktiv og fornyende språkbruk, mens motstemmen usjenert innrømmer sin fascinasjon for en vitenskapelig bestrebelse på å holde virkeligheten fast i begripelige modeller.²⁷⁶

Torjussens mer bokstavtro versjon står det at «Dyret lyster navnet, men har ikke noe selv, det er lukket inne i seg selv og allikevel utlevert til omgivelsene. Det kommer stadig en ny tvang som ingen idé kan rekke ut over. Men dyret får ikke en lindring av angsten som gjengjeld for at det er blitt fratatt trøst, og den manglende bevisstheten om lykke blir ikke byttet med et fravær av sorg og smerte.» Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 291.

²⁷³ Ibid., 289.

²⁷⁴ Ibid., 296.

²⁷⁵ Ibid., 298.

²⁷⁶ Borkenhagen, «Svakt en stemme som motsier en annen», 37.

Slik jeg leser Borkenhagens bidrag til resepsjonen – som tidligere nevnt det eneste bidraget som er arven fra kritisk teori bevisst – er hun imidlertid mest av alt innstilt på å fremheve produktiv ambivalens, antagonisme og polyfoni i møte med et opplysningsprosjekt som har snudd om til ufornuft og herredømme.²⁷⁷ Dette er helt klart et avgjørende moment i forfatterskapet, som nettopp er preget både av fascinasjon, undring og en kritisk grunnholdning til naturvitenskapelige tenkemåter og forsøk på å innordne og systematisere den ytre virkeligheten. I Borkenhagens lesning er inspirasjonen fra *Dialektik der Aufklärung* begrenset til å gjelde det dialektiske forholdet mellom opplysning og myte – identitetstenkning, kunstens rolle, mimesis og indre natur er begreper som faller ut, og hun går ikke engang inn på innholdet i epigrafen. Parallellen går nemlig langt dypere. Det som gjør Adorno og Horkheimers refleksjoner over dyret treffende i denne sammenhengen, er nemlig at disse passasjene i *Opplysningens dialektikk* er blant de mest spesifikke diskusjonene av hvordan identitetstvangen manifesterer seg i menneskets herredømme over ytre natur, som jo er ett av mine hovedanliggender i denne avhandlingen. I de påfølgende lesningene skal momentet med dyrets manglende selvbevissthet, innestengtheten og tvangen stå sentralt, særlig i diskusjonen av «okse-syklusen», og jeg vender tilbake til mottoet en rekke ganger. Men kan ikke også utsagnet – i Hødnebøs appropriering – vise til *menneskedyret*?

Det lyriske subjektet i *Larm* fremtrer nettopp som radikalt innestengt i seg selv og likevel utlevert til en gruppevekkende omverden. «Av og til går de / med nakne mager // og de ber meg / de ber meg // og jeg kan ikke» (13) vitner om et lyrisk subjekt som erfarer et omkringliggende kollektiv som uendelig truende. «De kommer og lener seg / inntil deg Uforstandige / åpne hals De river / i stykker, de er / en røst Rykkvis» (15) sentrerer denne trusselen mot det selvbestaltede subjektet i øre- og lyttemotivet som jeg går i dybden på i neste underkapittel. Og «Urolige sted, / hvorfor måne?» (32) er to verselinjer som rykker i apostrofen som poesiens grunnsituasjon, og spør, nesten naivt ontologisk, hvorfor månen som billedspråk har noen som helst plass i en urolig topografi.²⁷⁸

²⁷⁷ Oppsummeringen hun gir av hovedmomentet i verket jeg undersøkte i forrige kapittel, er litt slepphendt, men på ingen måte gal: «Tone Hødnebøs forfatterskap innledes av et sitat fra *Opplysningens dialektikk* av Horkheimer og Adorno. I frankfurternes verk framstår rasjonalitet og myte som opposisjoner som hele tiden filtrer seg inn i hverandre. 'Allerede myten er opplysning' og 'opplysning' slår tilbake i mytologi» er deres utgangsteser. Sivilisasjonens historie preges av menneskets søken etter herredømme over naturen via teknikk, vitenskap og erkjennelse, slik de ser det. Og siden mennesket søker frigjøring gjennom naturbeherskelse, så vil mennesket, som selv er natur, igjen bli ufritt. Tilbakeslaget lurer i framskrittet.» Ibid.

²⁷⁸ Jonathan Culler (1977) foreslår at spenningen mellom det fortellende og det apostrofiske – tiltalen – kan anses som et spenningsfelt i svært mye lyrikk, og anfører: «One might identify, for example, as instances of the triumph of the apostrophic, poems which, in a very common move, substitute a fictional, non-temporal opposition for a temporal one, substitute a temporality of discourse for a referential temporality. In lyrics of this kind a temporal problem is posed: something once present has been lost or attenuated; this loss can be narrated

Fraværet av selvbevissthet er imidlertid ikke karakteristisk for hverken menneske eller dyr hos Hødnebø, og i den forstand kan det tenkes at diktene i *Larm* både anerkjenner den kritiske impulsen i Adorno og Horkheimers karakteristik av dyret og peker ut over det tross alt antroposentriske utsagnet deres om at dyret ikke har en selvreflekterende tilgang på det som befinner seg utenfor dets kropp. Som jeg kommer nærmere inn på, er demonteringen av forestillinger om et stabilt selv helt avgjørende i en rekke av diktene, og flere av dem utfordrer tankegods og mekanismer som i hierarkisk ånd har tildelt ulike subjekts- og livsformer et selv og en subjektivitet. I den forstand kan det hevdes at diktens forhold til mottoet hverken dreier seg om å etterleve eller om å opponere mot et slikt syn på hva mennesket har gjort med dyrets natur, eller om å overføre innsikten til den menneskelige naturen, men om en identifikasjon mellom menneske og dyr – en solidaritet med lidelsen. Sitatet blir med videre inn i påfølgende analyser. Men bruken av epigrafen leder oss også over til neste tema, nemlig den utbredte *gjenbruken* av og det konstellative spillet med fraser, ord, vendinger, sitater, referanser og tale- og tenkemåter i Hødnebøs forfatterskap – et segment i poesien som ikke kan uttømmes med henvisninger til intertekstualitet, og som er helt avgjørende for hennes måte å tenke poetisk form og naturbeherskelse på.

3.3. Skrap, avfall og restmaterie

I *Vagant*-essayet om *Metropolis* (1927) har Hødnebø en formulering om ideologi med sterke implikasjoner for et bestemt syn på kunstverkets form: «[d]et ideologiske gjør seg usynlig i det selvfølgelige, det selvfølgelige er bl.a. handlingen som får oss til å tenke i bestemte mønstre».²⁷⁹ Imot et overdrevent fokus på en strukturert og håndterlig fortelling fremhever Hødnebø, som jeg beskrev innledningsvis, «detaljenes ubetydelighet»; å vende seg mot små sprekker,

but the temporal sequence is irreversible, like time itself. Apostrophes displace this irreversible structure by removing the opposition between presence and absence from empirical time and locating it in a discursive time. The temporal movement from A to B, internalized by apostrophe, becomes a reversible alternation between A' and B': a play of presence and absence governed not by time but by poetic power. [...] Apostrophe resists narrative, because its *now* is not a moment in a temporal sequence but a *now* of discourse, of writing. This temporality of writing is scarcely understood, difficult to think, but it seems to be that towards the lyric strives.» Culler, «Apostrophe», 67; 68.

Jeg har allerede vært inne på at diktene inneholder en rekke fortellende eller narrative bevegelser, bilder på stadieførløp, utvikling eller progresjon, og ikke minst en rekke brudd med de fortellende bevegelsene som sådan. Dette kommer i flere tilfeller til uttrykk i form av selvrefleksivitet, hvor diktet fremviser eller peker på sin egen konstruksjon hvor både temporale *bevegelser* og apostrofiske *bruddmomenter* inngår. I den forstand kan ikke Hødnebøs poesi tas direkte til inntekt for Cullers syn på på det lyriske diktet som en apostrofisk kunstform som motsetter seg temporal reglementering og narrativ funksjon, et syn han også har forfektet i senere tid. Antagonismen mellom en suksessiv, temporal bevegelse og en apostrofisk funksjon som prøver å fastholde et lyrisk nå, ligger derimot nedfelt i en rekke av Hødnebøs dikt, slik at tropene og de ulike poetiske modalitetene stilles åpne for undersøkelse. I flere av tilfellene er apostrofen et avbrudd med slike bevegelser; i andre tilfeller utgjør den hele diktet. Jeg kommer tilbake til bruken av tiltale eller apostrofe i flere av nærlesningene.

²⁷⁹ Hødnebø, «Metropolis», 17.

uoverensstemmelser og interne stridigheter i verket det gjelder, er med på «å oppøve evnen til følsomhet».²⁸⁰ Passasjen får gjenklang i en av Adornos mindre kjente påstander om kulturindustrien, nemlig dens fortrenkning av detaljens kraft. Før effektmakeriet og likhetsprinsippet satte inn, anfører Adorno, forholdt det seg annerledes: «Idet detaljen frigjorde seg fra verket, var den blitt trassig og hadde, fra romantikken til ekspresjonismen, utnevnt seg til et utemmet uttrykk, til en bærer av innvendinger mot verkets organisasjon».²⁸¹ Denne observasjonen berører selvsagt det store problemkomplekset som er det hierarkiske forholdet mellom identitet og ikke-identitet.

Analogt til dette finnes det ingen strukturerende handling eller en overordnet fortelling om naturen eller subjektet i *Larm*, men nettopp en opphopning av det Adorno kaller utemmede uttrykk – en serie fragmenter. Formen diktene antar, gjør det vanskelig å fastholde en budskapsorientert optikk, og påkaller en lesning som ser nærmere på trassige detaljer og innvendinger mot verkets – og verdens – organisasjon. Da er det helt vesentlig å være bevisst på at Hødnebøs detaljorientering ikke innebærer at diktene pretenderer å kunne vende tilbake til romantikkens og ekspresjonismens løsrevne, ikke-enhetssøkende detaljer; disse uttrykksformene, som alluderer til ikke-identiteten, er nettopp radikalt medierte og temmede i en kulturindustriell epoke, og det kommer nettopp an på å se hvordan detaljenes og enkeltmomentenes stilling internt i diktene vitner om fortrenkning og beherskelse – og på hvordan den nye «oppstillingen» eller konstellasjonen kan forplikte seg på mer fredelige synteser.

At den fragmenterte formen ikke umiddelbart meddeler et meningsinnhold betyr ikke at det ikke finnes anskuelsener her (vert imot), men at anskuelsene også må avleses og fortolkes ut fra sin sammenheng som

De løsrevne bitene,

deler fra vrak
gitarstrenger, løsnede skruer
Vokalsammenstøt og rustne
konsonanter

Hender som glir unna, øyne (55)

Dette poetologiske diktet er delt i tre avdelinger hvor «de løsrevne bitene» i seg selv først løsrives ytterligere fra resten av helheten ved å stå for seg selv – slik fremheves

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 159.

fragmentestetikken og atskillelsen av helheter, som diktet er komponert ut av og som det tematiserer allerede i første verselinje. Oppramsingen av ulike former for vrakgods frem til den tredje verselinjen går over i «vokalsammenstøt» og «rustne konsonanter», og slik knyttes det materielle avfallet sammen med språket, nærmere bestemt med auditive dimensjoner: vokaler som støter mot hverandre og konsonanter som ruster. Dermed viser konstallasjonen av fysiske og lydige fragmenter til diktene selv, noe også Borkenhagen påpeker i sin lesning av selvreferensialiteten i samlingens behandling av taushet og tale: «Med språket som verktøy står en overfor et valg: muligheten til pliktskyldig å gjenta og resirkulere det som tidligere har blitt sagt ligger åpen, det samme gjør det å vri på det konvensjonelle og dermed riste ut nye perspektiver, eller å skape virkeligheten på nytt gjennom å ordlegge seg på en radikalt nytenkende måte.»²⁸²

Larm tar opp i seg begge disse dimensjonene, som derimot ikke er to atskilte og separate dimensjoner i Hødnebøs poesi, noe man kan få inntrykk av ved å lese Borkenhagen, som også i all hovedsak knytter dette til «resirkulering og fordreining av tidligere tekster», og der «andre poeters verker, samt filosofiske og populærvitenskapelige tekster er viktige forutsetninger for det Hødnebø skriver».²⁸³ I Borkenhagens blikk er det snakk om en slags opposisjon mellom gjenbruk av «våre forgjengere» og «de nye tankene».²⁸⁴ Hun tar ikke feil, men overser at «de løsrevne bitene» er en språklig beholder for noe langt mer enn motstand mot fasttømrede arverekker. I tillegg er det mulig å anse at gitarstrengene representerer kunsten – som er ødelagt, og som bare opptrer som «deler» – og at skruene representerer teknikken og vitenskapen, den også torpedert og «løsnet» fra sin opprinnelige meningssammenheng, som kunne være den opprinnelige drømmen om hva teknikken kunne gjøre for både menneskeheten og den ytre naturen. Her ligger også kimen til pendlingen mellom disse to størrelsene hos Hødnebø – de opptrer også, bare atskilt av et komma, i samme verselinje. Som jeg skal komme tilbake til igjen og igjen, er komposisjonene i hele hennes forfatterskap sentrert rundt forholdet mellom et overlevert, slitent språk, og hva de individuelle diktene og samlingenes systemer gjør med de traderte ordene.

Diktet dreier rundt en apori som den selv snur om til et mulighetsrom: Den lyriske poesien er dømt til å ta i bruk det samme registeret av fraser og ord som det ideologidrevne språket eller maktspråket – dikterens materiale er ikke noe annet enn dette – men den har muligheten til å la frasene og ordene, de samme ideologidrevne og belastede frasene og ordene,

²⁸² *Ekstra-Vagant*, 56.

²⁸³ *Ibid.*, 55.

²⁸⁴ *Ibid.*

støte sammen på nyvunnet vis. Det tilfører språkarbeidet en arkeologisk dimensjon, hvor poeten, heller enn å skulle reise byggverket på ny, forsøker å grave nye og mindre bundne meningslag opp av ruinene og vrakgodset. Heller enn gjennom å «ordlegge seg på en radikalt nytenkende måte» oppstår den poetiske nytenkningen i den konstellative matrisen. For skruene er ikke nye, men har løsnet – de må ha løsnet *fra* noe – vokalene *støter* mot hverandre, de oppstår ikke fra ingensteds, og konsonantene er *rustne*, ergo velbrukte og ansett av hvermann som ubrukelige. I dette metapoetiske sjiktet finnes det en påfallende affinitet til Adornos grunntanke om at kunsten er henvist til å skape av det som allerede er skapt, og at det kommer an på å beherske materialet på en fredelig måte uten å tvinge enkeltmomentene ut av ikke-identiteten én gang for alle, og at gjenbruken og resirkulasjonen av det forterpede materialet må være klar over sin egen deltagelse i skyldsammenhengen: Det er i denne refleksjonen at diktet blir seg selv bevisst som en konstruksjon av annen-natur, og det er her beherskelsen av naturen i det sosiale trer frem som nettopp det den er: Et historisk fenomen, og ikke en mytisk, gudegitt, naturlig størrelse.

På den måten står diktet også som en pendant til Hødnebøs ekskurser i *Metropolis* tre år senere – det ligger skjult en annen, tredje mening (Barthes) i diktets kall om omorganisering og restrukturering av forterpet og overlevert språklig materiale, men da altså i diktets allegoriske behandling av sitt eget forhold til «deler fra vrak», og ikke som en mot-fortelling som motsier diktets tilsynelatende helhet. En slik helhet må bare leses inn i diktet, elliptisk fraværende, kun synlig som et forestilt preteritum fra før bitene ble nettopp dét – biter og ruiner. Samtidig finnes det et slektskap her nettopp til den ekspresjonistiske filmstilens bruddestetikk, det kubistiske maleriets fragmentering av helheter og den tidlige surrealistiske poesiens ikke-syntetiserte, oppsprukne drømmeinnhold – og ikke minst til det Adorno kaller det utemmede uttrykket som en bærer av innvendinger mot verkets organisasjon; i en slik lesning av dette diktet vil «verket» da stå metonymisk til den falske totaliteten som poesien plukker opp restene etter for å komponere dem på en mindre konvensjonell måte. Slik å forstå lager diktet et mikro-*Gesamtkunstwerk* som bare består av ulydige, antatt ubetydelige detaljer hvor avfallet og restene fra musikken, teknikken og mekanikken stilles opp i en åpnere syntese, som på samme tid blir en fortettet mimesis av et fragmentert forhold mellom språk og ytre virkelighet eller natur.

«Hender som glir unna, øyne» leses nærmest som en setning som har vært annerledes før oppdelingen: «Hender som glir unna øyne». Med kommaet skilles synssansen, *Larms* bilde på menneskelig herskertrang over naturen *par excellence*, fra hendene, så det er egentlig begge som glir unna og opptrer som enkeltdele, og i likhet med de strødde og spredte materialene i

de foregående verselinjene er nøkkelordet fragmentering. Heller ikke kroppen kan unndra seg en slik oppdeling, og lest i metapoetisk forstand antyder utsigelsen at diktene også vil forplikte seg på å undersøke hvordan somatiske og fysiologiske elementer er inndratt i den språklige totaliteten som er dannet av vrakgods og rester. Det gir en kompleks dobbelthet: Atskillelsen vitner om den kartesiske spaltningen av ånd og kropp, og om et fragmentert og beskadiget språk uten bevissthet om den indre naturens forbundethet til den ytre naturen, men også om at det fortsatt er mulig å komponere en ny helhet ut av det sprukne og spredte. Et senere dikt i samlingen reflekterer likeledes over en slik nærhet mellom poesi og språklig «restmateriale»:

Store, øde områder
I utkantene. Skrap,
biter av jern og skrog
En utslitt frase
Sølvblanke gjenstander, en sterk sol
brenner seg inn i avfallet. (33)

Det jeg-løse og fragmentariske diktet navigerer i et lignende uskjønt og fragmentarisk landskap av avfall og smårester, og i den fjerde verselinjen knyttes bildet også her opp mot *språklige* avfallsprodukter. Resirkuleringen av «en utslitt frase», slik at den kan gjenoppstå i form av «sølvblanke gjenstander», antyder muligheten for forvandling og skapelse. Den sterke solen som «brenner seg inn i avfallet» og gir avfallsstoffene en annen giv – en form for sedimentering eller silingsprosess av uttømt språk – kan tenkes å være den poetiske nerven selv, i en selvrefleksiv påminnelse om hva diktningen kan gjøre med et forsøplet og meningsfattig språk. At den sterke solen ikke bare skinner eller lyser på avfallsstoffene, men brenner seg inn i dem, innebærer en større og mer gjennomgripende transformasjon enn bare en perspektivering eller en kritisk analyse av det språklige avfallet. Og den brenner seg altså *inn* i de sølvblanke gjenstandene – som kanskje glinser fordi de er forlokkende, overflatiske og skinnende, slik det konvensjonaliserte språket gjerne er for den gjenge bruker – den brenner dem ikke *opp*; å kaste vrak på språket er uansett en umulig oppgave. Når det hele samtidig befinner seg i «store, øde områder i utkantene» fremheves poesiens dobbeltkarakter av *fait social* og higende mot autonomi slik vi nå kjenner den fra Adornos analyse av kunst og samfunn: Den poetiske språkformen befinner seg i marginene og utkanten av det etablerte, men den utgår også uvegerlig fra «en utslitt frase».

Linjeskiftet etter «skrap», og kommaet som i noen grad isolerer ordet fra jernet og skroget, gir en formanende effekt hvis vi hviler blikket – «skrap!» – og en kunne tenke seg at inndelingen gjør vendingen til et skjult imperativ, en oppfordring om å skrape ut bitene, skrape

for å lage skrammer i det forslitte registeret av ord i dagligtale, tilvent språk og dominerende stil. Det doble metapoetiske momentet er også påfallende: Ved å «skrape ned ‘skrap’», så å si, kan substantivet forandre seg til noe helt annet, en fordring. Slik er det både et nøkkelord som alluderer til alt som ikke ble med videre, men som poesien kan gjøre seg flid med i refleksjonen over sin egen bruk av det forslitte språkmaterialet, og en instruks som gjør motivet nærværende i erfaringen av diktet. Det «øde» området kan fylles opp igjen. Samtidig gjør det «sedimenterende» momentet at det er mulig å få øye på reminisenser og rester av de uønskede formene for språk selv etter forvandlingen. Den lyriske poesien kan uansett ikke unndra seg herredømmefornuften og det identitetsbundne språket, og i stedet for å flykte fra «biter av jern og skrog» for å finne noe helt nytt, eller for den saks skyld strebe mot første natur, kommer det an på at kunstverkene, diktet, gjør seg denne dimensjonen – deltagelsen i skyldsammenhengen – bevisst.

Et annet dikt mot slutten av *Larm* gir også uttrykk for en presserende vilje til fornyelse, men presiserer at denne kan oppstå først når man har dykket ned i det gjennomprøvde språket. Som i det forrige diktet minner tankespranget – nødvendigheten av å bryte ned for å bygge opp igjen – om det hegelianske begrepet *Aufhebung*, som jeg har nevnt ifm. syntesebygging i teorikapittelet. Det er vanskelig å oversette uten å forringe kompleksiteten – «oppheving» eller «opphevelse» er ofte brukt – men det dreier seg i alle tilfeller om en dialektisk bevegelse hvor negasjonen overkommes og slettes ut på samme tid som det gamle og begravde blir med videre i det nyvunne, i syntesen. Slik lyder diktet:

Hvem spør og hvem svarer? Det er ingen
som svarer, sier noen. Det er meg
Fysikalske institutt, markene blomstrer
Prøv ut terminologien først
Tiltalende, deretter avvisende (8)

De fire avdelingene er tilsynelatende frittstående, markert med versaler og komprimert inn i én meningstett strofe. Den første presenterer en skadeskutt og underliggjørende form for kommunikasjon, hvor denne «noen» som sier at det ikke er noen som svarer gjør samtalen svimlende, før «Det er meg» både kan vise til et tillegg i samme setning og til et annet lyrisk subjekts inntog. Den andre avdelingen består kun består av verselinjen «Fysikalske institutt, markene blomstrer» og er diktets eneste konkrete lyriske bilde og romlige figur, og den tredje tar form av et imperativ som ber den eller det diktet tiltaler om å prøve ut en terminologi som forblir uspesifisert. Femte og siste del i diktet kan tenkes å vise tilbake til denne abstrakte terminologien, men versalen markerer også et brudd. Det konstallative eller parataktiske

temperamentet i diktet holder altså delene atskilt, slik at det ikke oppstår kausal følgeriktighet mellom samtalesituasjonen, det spatiale bildet og den diskursive vendingen i sluttsatsen. Med andre ord står det for fortolkeren å tråkle seg frem til utvungne og ikke-lineære forbindelser og sammenhenger.²⁸⁵

Den tredje verselinjen er diktets kraftsentrum. Det fysikalske instituttet kan være en konkret referanse til et fysikalsk institutt et sted i verden, hvor markene blomstrer på utsiden av veggene, men «adjektiveringingen», fysikalske, taler imot dét. Det er mer nærliggende å anse stedet som et allegorisk bilde på et usynlig universitet – en synekdoke for rådende tenkemåter, ikke minst de som har med natur å gjøre. Benevnelsen inkluderer også «markene blomstrer» etter kommaet, og slik settes kanskje naturens sykliske gang opp mot et rammeverk som ikke evner, men som gjerne gir seg mine av å kunne fange opp og begripe noe sant om naturen – et rammeverk med en terminologi som til slutt skal avvises? Termene det er snakk om i fjerde linje spesifiseres ikke, men kan antas å tilhøre det fysikalske institutt i større forstand; som en gjennomrasjonalisert, institusjonalisert og forvaltet positivistisk fornuft. At «det er ingen som svarer, sier noen», peker mot et direktiv for tenkningen som i seg selv har blitt tautologisk, forstilt og fremmedgjørende i sine henvendelser til tenkningens «brukere». «Det er ingen» som spør og ingen som svarer; en totalforvaltet samtalepraksis er i sin essens ikke-dialogisk. Samtalen – *gjensidigheten* – har forstummet. Om det er selve terminologien som først fremstår tiltalende (den innhyller språkbrukeren i et fellesskap, skjenker et konvensjonalisert språk som gjør det mulig å gjøre seg forstått), og deretter avvisende (den mangler presisjon, ekskluderer mer enn den fanger opp, og gleden over kommunikasjonen blir bedøvende) – eller om det er formaningen om å ta termene i bruk først med fascinasjon og glede og så med en bestemt avvisning, det er usikkert. Det mest vesentlige er bindingen mellom avvisningen av terminologi, en ødelagt kommunikasjon og allusjonen til vitenskapelig positivisme.

Adorno polemiserer skarpt mot den dominante arbeidsdelingen mellom kunst og vitenskap i en passasje dette diktet står i berøring med i *Estetisk teori* når han hevder at «mens man avfinder seg med det uforståelige i de nyeste fysikalske teoremer – i tiltro til en rasjonalitet

²⁸⁵ I sin korte lesning av diktet anfører Staffan Söderblom: «Terminologier är distinkta språk, de är distinkta områden i språket. De avgränsar sig mot det vaga, mot läckage, översättningar, det personliga, och, naturligtvis: mot felläsningar. *Pröv ut terminologien först*, står det, men det har dikten redan hunnit göra: *fysikalske institutt, markene blomstrer* – det är strängt taget samma sak. Den blomstrande jorden är et fysikaliskt institutt, liksom vi själva, och mycket annat. 'Fysikaliska institut, ängarna blommar' – i de fyra orden står två terminologier mot varandra, kolliderar i samma utsaga. Den ena kallar vi teknisk, den andra kanske poetisk – möjligen är båda i sig utopiska.» Söderblom, «Några dikter av Tone Hødnebo», 9. Jeg istemmer i bemerkningene om at diktet nettopp er åsted for utprøving av terminologien som tas i bruk, deretter avvises, men anser det altså ikke slik at den blomstrende jorden *er* et fysikalsk institutt, og leser diktet med andre metapoetiske fortegn enn Söderblom, hvor den kommunikative dimensjonen i første ledd har andre betydningslag enn i hans lesning.

som i prinsippet skal kunne etterprøves av alle – blir det uforståelige i ny kunst brennemerket som schizoid vilkårlighet, selv om det estetisk uforståelige ikke kan fjernes fra erfaringen mer enn det vitenskapelig esoteriske».²⁸⁶ For lekmannen, hevder han, er jo kjernefysiske spekulasjoner like uforståelige som «kompleks ny musikk eller malerkunst», men forakten for og avvísningen av sistnevnte går den samfunnsmessige skepsisen til scientismens dogmer en høy gang. Kunstfiendtligheten går hånd i hånd med frykten for det fremmedartede og Andre, og viser seg særlig i de gemene reaksjonene på den moderne ikke-kommuniserende og eksperimentelle kunsten.²⁸⁷

Med et sprang over til Hødnebøs dikt om det fysikalske instituttet kunne en si at de mer hermetiske momentene («det estetisk uforståelige») i *Larm* faktisk tar opp i seg en slik instrumentalitet, en kommunikasjons bråstans, og vender den inn mot den antatte rasjonaliteten selv. Slik oppstår det en ny form for ikke-meddelbart språk som befinner seg utenfor protokollspråkets domene. «Hvem spør og hvem svarer? Det er ingen / som svarer, sier noen. Det er meg.» Jeg-et protesterer ved å ikke tilslutte seg den herskende talen, som det likevel ikke kan rømme fullstendig vekk fra; subjektet må fortsatt tumle med pronomener, men den innbyrdes semantiske relasjonen mellom «ingen», «noen» og «meg» står helt åpen. Det avgjørende er at Hødnebø lader abstraksjonene med en dobbelthet som gjør det mulig å dikte i et på forhånd servert og ofte innskrenkende språk – som hverken bekrefter språkets endegyldighet eller neglisjerer det faktum at dets rammebetingelser og grenser er uavvendelige. Det rommer en bevaring av negasjonen og protesten, og er en avvísning av en tenkt syntese mellom det lite bevingede språket og det inderlige dikteriske stilleiet; de opptrer gjerne begge to i ett og samme dikt med et parataktisk temperament, som et konsentrert, men ikke «fullendt» grensesnitt. I samtalen med Kampevold Larsen sier Hødnebø at hun mener

diktets uttrykksform ligger tettere på hvordan det faktisk *er* enn den uttrykksformen som ellers dominerer i samfunnet – ikke bare den mediale møllen, men den formen for rasjonalitet vi ofte fremsetter som modell for vår måte å forholde oss til virkeligheten på. En forfatter som Gunnar Björling, for eksempel, hans dikt regnes nok av mange som vanskelige blant annet fordi de utelater enkelte grammatikalske ledd, men jeg opplever dem som veldig umiddelbare.²⁸⁸

Videre sier hun om Björlings dikt – og dette kunne like gjerne gjelde hennes egne – at de både forholder seg til det sanselige og «til det som virker mer ubestemmelig, og det som faller utenfor

²⁸⁶ Adorno, *Estetisk teori*, 494–495.

²⁸⁷ *Ibid.*, 494.

²⁸⁸ Larsen, «Å drikke mer eller mindre te», 74.

rammene av vår forståelse, slik som døden. Samtidig er det konstruksjon.»²⁸⁹ Det poetiske språket, anfører Hødnebø, kan være «noe midt imellom brudd, kaos og sammenheng». Noen tanke om poesiens renhet og harmoni finnes i alle fall ikke her. Adornos bemerkning om at den radikale kunsten stemples som schizoid, det vil si som et uttrykk for degenerasjon og vanvidd, får gehør. Diktets «uttrykksform», slik Hødnebø forstår den, ligger tvert imot nærmere opp mot virkeligheten selv i egenskap av å ikke slutte seg til falsk rasjonalitet, og avslører på den måten den dominerende og instrumentelle rasjonaliteten som irrasjonell. Diktet trer selv frem som mer rasjonelt, fordi dens formspråk ligner mer på den reelle virkeligheten vi omgir oss med. Abstraksjon er et nødvendig onde, sier Hødnebø i samme intervju, hvor poetikken hun selv utleder fra sin egen diktning hele tiden dreier rundt en akse hvor det abstrakte og det fysiske og sansbare medierer hverandre. Formaningen om å først være tiltalende, deretter avvisende i bruken av rådende terminologi er nettopp en formaning om å dykke ned i det herskende språket – integrere det i formen som skinn i bevisstgjøringen om at også poesien er et historisk konstrukt, en tilvirkning – for så å avvise det herskende språket som falskt og historisk, i tildragelsene mot en mer autonom eller motstandsdyktig form. Denne dobbelte bevegelsen er helt sentral i *Larm* og kommer ikke minst til syne i det jeg skal undersøke i det følgende, nemlig forholdet mellom øye, øre og naturbeherskelse.

3.4. Ørets forrang

I intervjuet med Alf van der Hagen forteller Hødnebø at

Da jeg arbeidet med den første diktsamlingen min, *Larm*, kom jeg over en bok om hørselsskader, hvor det var et fotografi av en dresskledt mann som sitter i en stol oppe på det flate taket av en skyhøy bygning. Rundt omkring er det bare luft og skyer. Han har et apparat festet til ørene og rundt hodet. Ved siden av stolen, som ser ut som en tannlegestol, står en vitenskapsmann i hvit frakk og måler lydsvingningene i ørene hans fra den omkringliggende atmosfæren. Dette var visstnok det første utendørs lydeksperimentet som fant sted, en gang i 30-årene. Det fotografiet skulle jeg gjerne hatt som forside på boken.²⁹⁰

Her er det mulig å gjenkjenne flere aspekter som ikke nødvendigvis opptrer i den første diktsamlingen som eksplisitte henvisninger eller tinglige rekvisitter i det lyriske billedspråket, men som elementer til inspirasjon: Den eksperimentelle vitenskapens spede begynnelse, sansemessige avvik representert ved hørselsskader, isolasjonen av mennesket i monumentale omgivelser – både kulturelle og tilhørende naturen – og fascinasjonen for «det fåfengte»: «det

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ van der Hagen, *Dialoger II*, 90.

fåfengte, men optimistiske i dette og lignende prosjekter», følger hun opp med, «det at noen i det hele tatt gidder å gjøre slike forsøk, og samtidig har en slik klokkefast tro på det de holder på med. Få til det som nesten er helt umulig, dette som barn er så opptatt av.»²⁹¹ Ganske riktig knyttes det umulige prosjektet til arbeidet med poesien: «Denne oppsattheten på å konstruere en gjenstand som egentlig ikke kan brukes til noe som helst, kan jeg også kjenne når jeg lager et dikt.»²⁹² Siden intervjuet er gjort i 1995 og 1996 berører hun her i større grad en motivkrets som utvikles gjennom flere samlinger – poesiens affinitet til det fantasmagoriske, absurde, antatt irrasjonelle og uvirkelige, som likevel kan iscenesettes i diktekunsten – enn hun anfører en avlesbar poetikk for debutsamlingen. Imidlertid berører interessen for det beskadiget lydlike det jeg anser som et motivisk sentrum i *Larm*, nemlig forholdet mellom lytting og lyder, blikk, avbildning og naturbeherskelse. Jeg redegjør i det følgende først for diktenes varsomhet for lyd og stemme, som står for en dialektisk, men ikke antitetisk bevegelse imot skopofilisk kartlegging og beherskelse av omverden.

Slik lyder et nøkkeldikt i denne konstellasjonen:

Den kornete røsten
sier noe som er uforståelig

En langsom bevegelse inn
i de grå nervene. Snittet

i det avrevne øret og den
råtnende frukten på bordet (66)

Diktet tilkjennegir aldri hvorfor den kornete røsten (en ubestemmelig menneskestemme) sier noe som er uforståelig, og hvorfor eller hvordan talen er uforståelig – kvalitetene ved stemmen, både fonematisk og semantisk, utover det at den er «kornete», altså ru, hakkete, sprukken og ikke mildt henvendende, forblir uvisst. Åpningslinjen gjør at den auditive skurringen siprer videre som en melodisk assosiasjon og legger seg over de påfølgende tablåene, og jeg kommer snart tilbake til hvilke implikasjoner det har for diktets poetikk. For med «den kornete røsten» alluderer Hødnebøs dikt også til Roland Barthes' idé om *le grain de la voix*, stemmens kornethet.²⁹³ Her er det snakk om et både spesifikt musikkteoretisk og et i praksis mer

²⁹¹ Ibid.

²⁹² Ibid.

²⁹³ «The voice [anm. en russisk basstemme, Barthes' eksempel] is not personal: it expresses nothing of the cantor, of his soul; it is not original (all Russian cantors have roughly the same voice), and at the same time it is individual: it has us hear a body which has no civil identity, no 'personality', but which is nevertheless a separate body. Above all, this voice bears along *directly* the symbolic, over the intelligible, the expressive: here, thrown in front of us like a packet, is the Father, his phallic stature. The 'grain' is that: the materiality of the body

vidtfavnende erkjennelsesteoretisk begrep, som Barthes-oversetter Knut Stene-Johansen presist utlegger i sin ordliste til samlingen *I tegnets tid* (1994):

Barthes' affirmative» begrep om stemmens «kornethet», dens *grain*, dekker et fysisk og klangmessig aspekt ved den menneskelige stemmen, stemmens «fibre», dens «granulering, «ujevnhet» eller «klang», men også dens karakter av å være et begjærsobjekt og en spire til betydningsdannelser [...] Idet ordet *grain* dessuten tar ulike betydninger som «korn», «perle», «kornet masse», «ujevnhet», «finkornethet», «gram», «antydning», «smule, «lettere sur», foruten andre betydninger av bl.a. meteorologisk og håndverksmessig art, blir selve begrepet om stemmens kornethet illustrerende for hva det er ment å dekke. For som begrepene om «bruset», «den tredje mening» og «somatemaet», samt om det «skrivbare», er stemmens kornethet knyttet til et meningsnivå som unnslipper fortolkningen («nytelsens forsvinningspunkt»), for snarere å aksentuere det ureduserbare i signifikantens materialitet.²⁹⁴

Jeg plukker opp igjen på flere av disse figurene utover i denne nærlesningen, for de har alle å gjøre med Hødnebøs iscenesettelse av den kornete røsten som et bilde på en utvungen form for betydningsdannelse, men at «antydning» er en av de mulige betydningene til ordet *grain* peker åpnende på hvilken anti-essensialiserende strek som skjuler seg i Barthes' overskytende begrep, og på hvilken metapoetisk klangbunn Hødnebø innleder sitt dikt med. Arnfinn Bø-Rygg foreslår i artikkelen «Hearing, listening and the voice» (2015) at Barthes' tenkning om disse størrelsene, som danner en lyttingens og stemmens fenomenologi, sågar danner et alternativ til (en «mot-fortelling») og et brudd med synsmetaforikken som har dominert (også i fortolkningen og traderingen av) vestlig filosofi og tenkning siden platonsk tid, hvor det visuelle og synssansen har fått retorisk, begrepsmessig og i det hele tatt epistemisk primat over lyttingen og øret – det han kaller *synets paradigme*.²⁹⁵

Og idet dette diktet starter med den kornete røsten i Hødnebøs tapning – og når den ikke minst «sier noe som er uforståelig» – er det nettopp slike forestillinger som settes i spill. Når røsten og kornet, materialiteten og den auditive sansningen sentreres som premisset for utsigelsen og danner poesiens inngang, blir «det ubegripelige» metonymisk for det ukjente og Andre som skal følge. I stedet for et avklart bilde av verden – og av de påfølgende lyriske bildene – fokuseres diktet om den hørbare, lyttende oppmerksomheten for det som er radikalt annerledes (eller for den konstellasjonen av enkeltelementene som er annerledes enn et avklart verk, eller i Hødnebøs egne ord: en totalitær fortelling).

speaking its mother tongue; perhaps the letter, almost certainly signifiante. [...] The 'grain' of the voice is not – or it is not merely – its timbre; the *significance* it opens cannot better be defined, indeed, than by the very friction between the music and something else, which something else is the particular language (and nowise the message).» Barthes, «The Grain of the Voice», 182; 185.

²⁹⁴ Stene-Johansen, «Ordliste», i Barthes, *I tegnets tid*, 191.

²⁹⁵ Bø-Rygg, «Hearing, listening and the voice».

Den andre avdelingen har samtidig et billedspråk som sender tankene til medisinsk disseksjon, eller et operasjonstablå løsrevet fra operasjonsbordet og sykehuset hvor det kun er den somatiske hendelsen – isolert fra eventuelle kirurger – som fremtrer, også stemningsmessig ladet av skurringen og dissonansen som benevnes i første avdeling. Bildet med en langsom bevegelse inn i de grå nervene får en både mer abstrakt og en mer sanselig fremtoning; det mindre kontekstbundne, og det fysiologiske og materielle, settes i sentrum. Bruddmomentet i oppsettet, isolasjonen av «Snittet» med en versal i den fjerde verselinjen, er en formal speiling av snittingen, men stansen tilfører også hakk, pust og pause, en bråstans i langsomheten – et auditivt moment som bryter med den lyriske totaliteten og med avklarte meningssammenhenger overhodet. Når verselinjen fortsetter inn i den siste avdelingen og inn «i det avrevne øret» forvandles bildet til glimtet av en autonom og isolert kroppsdel som dissekeres for undersøkelse, men lades også med en gradvis tiltagende forfalls- og forråtnelsesfigur, som allerede ligger i at nervene skildres som «grå» med et bortfall av vitalitet, og som kulminerer i den råtnende frukten på bordet. Da er det som om diktet fra én avdeling til den neste og siste har beveget seg fra ubegripelig tale til inngrep til stilleben – de lyriske bildene blir gradvis mer abjekte, og gradvis mindre og mindre bevegelige, men frukten er stadig *råtnende* og ikke helt råttent (forvitret og brutt ned), så diktet stanser ikke med det totale fravær av liv.

En åpenbar konnotasjon til «det avrevne øret» er Vincent van Goghs eget avskårne øre, og forbindelsen forsterkes av koblingen til malekunsten i oppstillingen av frukten på et bord.²⁹⁶ Men i stedet for å mime hans utflytende fargespill eller impresjonismens representasjon av verden – det finnes tilløp til en utflytende, malende bevegelse i diktets repetitive, gradvise struktur, men det har en fremstillingsmåte som snarere sender tankene til ekspresjonismens partielle fragmentering – så opptrer referanserammen i diktet som en kulturhistorisk ruin, et råtnende fragment som ennå ikke har blitt helt glemt av vår samtid, men som er i ferd med å svinne. Det sentrale poenget er uansett at hva det avskårne øret helt eksplisitt har å gjøre med den kornete røsten som taler uforståelig, ikke blir noe diktet setter på begrep. At stemmen utsier noe som ikke lar seg begripe fordi øret er snittet i og revet av, er en for reduktiv tolkning. Snarere sammen- og sidestilles den kornete røsten, i parataktisk og konstellativ forstand, med de andre lyriske hendelsene og bildene diktet er komponert av. Røsten *kan* være analog til den langsomme bevegelsen som skjærer seg inn i hørselssansen, avskåret fra resten av den somatiske

²⁹⁶ Hødnebøs filmvitenskapelige interesse og studiebakgrunn tatt i betraktning, kan det lyriske bildet også tenkes å alludere til David Lynchs kulturfilm *Blue Velvet* (1986), som åpner med et avskåret eller avrevet øre på en nyklippet gressplen, som et urovekkende omen om glipene, sprekkene og fortielsen av en i praksis allestedsnærværende ondskap i den småborgerlige amerikanske forstadsidyllen.

apparatet, men diktet slår det aldri fast. Hovedlinjen er at sentreringen av lyd, lydlighet og øre har åpnet opp for andre meningssammenhenger enn de som beror på blikket, øyet og bildet – de lyriske bildene påvirkes av og underkastes lydligheten både som motivisk nøkkel og i diktets melodi (dissonant, skurrete, hakkete). Med Barthes lar diktet seg også forstå som en avvisning av okulær metaforikk og i vid forstand en negasjon av synssansens og øyets kunst- og filosofihistoriske forrang i produksjonen av innsikt og mening.

Spillet mellom meningsskaping, lydlighet og rådende fortolkningspraksiser kan også leses opp mot Barthes' essay «Når språket bruser» (1975), hvor han anfører at «[på] alle måter er det *for mye mening* til stede i språket til at det kan formidle en vellyst som ville være i harmoni med dets substans.»²⁹⁷ Da er det interessant å merke seg at Barthes skriver at begjæret etter tapet av dominerende og beherskende mening i en språkets brus [*le bruissement de la langue*; brus, rasling, svak støy]²⁹⁸ nødvendigvis vil måtte være en ønskedrøm, en utopi, og det finnes en avgjørende, uunngåelig dialektikk mellom akustikk, metrikk og vokalisasjon på den ene siden, og semantikk og meningsskaping på den andre:

I sin utopiske tilstand vil språket være utvidet, til og med *denaturalisert*, helt inntil det punkt hvor det danner et umåtelig lydlig vev der den semantiske apparatur forblir urealisert; den akustiske, metriske og vokale signifikant vil utfolde seg i all sin prakt uten at noe tegn engang river seg løs (begynner å *naturalisere* dette rene lag av vellyst), men også – og dette er det vanskelige – uten at meningen blir brutalt skåret bort, dogmatisk avvist, kort sagt kastrert.²⁹⁹

Barthes er altså ute etter et tredje punkt som kan ta hensyn til at illusjonen om at språket én gang for alle kan løsrive seg fra den meningsskapende funksjonen nettopp er en illusjon, og på samme tid hegne om «et umåtelig lydlig vev», et frislipp eller en utfoldelse av gleden over det fonematiske momentet i den estetiske erfaringen. Han fortsetter:

Brusende og overlatt til signifikanten i en bevegelse som er uhørt og ukjent for våre rasjonelle diskurser forlater ikke språket dermed meningens horisont: Den udelelige, ugjennomtrengelige og navnløse mening vil imidlertid nå lik en fatamorgana befinne seg i det fjerne, slik at den vokale utøvelse blir et dobbelt landskap utstyrt med en «bakgrunn»; men i stedet for at fonemenes musikk blir «bakgrunnen» for våre budskap (som i poesien vår), vil meningen nå være nytelsens forsvinningspunkt. På samme måte som brusert i forbindelse med maskinen ikke er annet enn støyen fra et fravær av støy, *representerer det i språklig sammenheng en mening som uttrykker en fritagelse fra mening*, eller (noe som går ut på det samme) *en ikke-*

²⁹⁷ Barthes, *I tegnets tid*, 124.

²⁹⁸ Stene-Johansen jamfører begrepet med begrepet om «den tredje mening» (jf. *Metropolis*-essayet), «et betydningsfelt som overskrider fortolkningsinformative (eller kommunikative) og symbolske meningsnivå. Dette tredje nivå for mening er nivået for betydningsdannelsen, en «åpen» mening (*sens obtus*, som Barthes kaller det i artikkelen «Le troisième sens» fra 1970)», der signifikanten gripes *i ferd med* å søke sitt signifikat». Stene-Johansen, «Ordlister», 170.

²⁹⁹ Barthes, *I tegnets tid*, 124-125.

mening som i det fjerne produserer en mening som heretter er frigjort fra all aggresjon som har Pandoras eske som sitt tegn – utformet gjennom «menneskenes sørgelige og ville historie»³⁰⁰ (min kurs.)

Den sentrale figuren eller romlige metaforen er inversjonen, nå av landskap og bakgrunn: Det tredje punktet oppstår der meningen ikke plasseres hierarkisk hverken i for- eller bakgrunn, men trer frem som selve «nyttelsens forsvinningspunkt». Her bygger Barthes på sitt eget tilbakevendende begrep om vellyst [*jouissance*], en form for nytelse med erotiske betoning som overskrider den konvensjonelle lysten [*plaisir*] og som opphever selve subjekt/objekt-relasjonen; vellysten beror ikke på bemektigelse av verket i den estetiske erfaringen, men på oppløsningen av det subjektive momentet, og kan også leses opp mot hans klassiske distinksjon mellom såkalt skrivbare og lesbare tekster.³⁰¹ Pandoras eske-allusjonen tilfører også en komponent som interesserer oss i denne forbindelsen: Barthes åpner opp for å forstå symbolisering og fortolkning som rotfestet i en antroposentrisk instrumentell fornuft hvor møtene med kunstobjektet har blitt til tilbedelse av avslørt mening, og hvor det har kommet an på å avdekke, smadre og utslette gåten. De faktiske eksemplene til Barthes på kunstverk som rommer «bruset» er blant annet post-serielle musikkproduksjoner, men toposet lar seg fint overføre til et bredere ønske om en meningsskapende kunstnerisk eller poetisk praksis som ikke er tuftet på kategorisering og enhetliggjøring. Idéen fortoner seg også, i mine øyne, som et kall om å holde tolkningene åpne i et overskytende og sprikende meningsmangfold som setter diktens betydninger i potensialitet og i bevegelse, hvor forholdet mellom poesien som lyd, rytme og klang og poesien som tegnsystem nettopp ikke er preget av avklarte forbindelser eller fastmonterte hierarkier.

Når den kornete røsten taler «uforståelig» i diktets første avdeling, overføres ikke bare lyd-skurret, men ubegripeligheten – elementet av gåtefullhet, annethet, en sanselig og auditiv hendelse som ikke lar seg dekode eller dechiffrere som begripelige semantiske tegn – over til den langsomme bevegelsen, snittet i ørene og den råtnende frukten. Slik utsier diktet i subtilt instruktiv poetologisk ånd at den treleddete konstellasjonen ikke skal bindes sammen i interpretasjonen for å åpne Pandoras eske. En tenkt syntetisering av de respektive «ubetydelige» eller ulydige detaljene – enkeltstrofene – i en enkelt avlesbar sammenheng, faller fra til fordel for en parataktisk fremstilling av lyriske bilder som konnoterer kategorier som lyd, kropp, lytting, kunst, men som ikke lenkes opp som identiske med (eller som partikulære substitutter

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Se Stene-Johansen, «Ordlister», 195–196.

for) disse kategoriene, og som helt avgjørende springer ut av «den kornete røsten», som igangsetter diktets utsigelsessituasjon.

Her skal det også bemerkes at Barthes også polemiserer mot «poesien vår», og mot den kommunikative ideologiens syn på fonemer og *melos* som en blott og bar bakgrunn for meddelelse av budskap. Overført til spørsmålet om forholdet mellom form og innhold i lyrikken kan man si at Barthes også er opptatt av å oppløse tenkte dikotomier så vel som instrumentaliserende skjemativering av litteraturens idémangfold og produksjon av betydninger, en grunntanke som resonnerer med anfektelsene og lesemåten i Hødnebøs eget *Metropolis*-essay. Her ligger det absolutt en kritikk av ortodoks marxistisk litteraturteori og engasjert litteratur (Sartre), men også en erkjennelse av at semantisk mening ikke er noe som lar seg avvise («kastre»). På samme måte som det ikke-identiske er noe som skal holdes åpent, og ikke bli fiksert eller definert, peker det tredje punktet til Barthes fascinerende nok på en nesten umulig eller utopisk form for interpretasjon og estetisk erfaringsmåte. I *Larm* er det ikke slik at Hødnebø på eksplisitt vis etterlever Barthes' kall om språkets brus. Jeg vil heller påstå at diktene altså danner refleksjoner over det samme problemkomplekset Barthes er inne på, nemlig sammenhengen mellom lydighet, produksjonen av mening og provokasjoner imot den symbolske orden – og at hun, som både fremkommer av referansen i *Metropolis*-teksten og i dette diktets åpningslinje, sympatiserer med et slikt grunnsyn, som heller ikke er ulikt Adornos kritikk av identitetstenkningens subsumering av det gåtefullt ikke-identiske.

Den oppmerksomme «lyttingen» til ikke-menneskelig natur og annen materie i *Larm* – hester, roser, harer, vinder, sjødyr og gress; brus, etasjer, knokler, vrakgods, forheng og mugg – står fjernt fra ethvert arkimedisk punkt. Famlingen i verden lar seg aldri gripe som et som den avklarte beskrivelsen av en samfunnsmessig totalitet – eller for den saks skyld som en kartlegging av den ytre naturen i avklarte skjemaer. Det lar seg ikke gjøre å utvinne en «verdianskuelse» eller et konkret begrep om naturen. Slike perspektiver synes umulig. Diktenes grunnstemning står i krisens, oppbruddets, melankoliens og det fragmentertes tegn. Det dreier seg heller ikke om en subjektivt sanselig umiddelbarhet i møte med ikke-menneskelig og animalsk natur, men om diskontinuitet, fremmedfølelse og en motstand mot direkte «avbildning». Her viser den dikteriske fremstillingen seg som en selvbesinnende konstruksjon og representasjon av naturlige omgivelser – eller som *glimtvise erkjennelser* av omgivelsene som sådan.

I en slik fremstilling fremtrer hørselen som mindre instrumentell enn synssansen eller det visuelle, som forbindes med herredømme og instinktiv identifisering av omgivelsene. I ett

av nøkkeldiktene for denne motivkretsen i *Larm*, fra litt tidligere i samlingen, sammenstilles den talende røsten nettopp med en rose:

En skurring
inn i det varme
øret; det som lukker
og åpner seg
som en røst, en rose
som taler (40)

Ved første gjennomlesning av dette tette, intuitivt billedskjønne diktet – som også har et mer erotisk taktilt register enn andre dikt i *Larm* – ser det ut til å dreie seg om en tilforlateglig og klassisk simile, som riktignok er uten et identifiserbart menneskelig subjekt, og hvor similen («som») er skjult etter kommaet og før «en rose». Rosens skjønnhet blir et egnet bilde på hvor befriende det kan være å finne sin egen stemme og individualitet – å omsider komme til tale etter tausheten. Similen rommer også et løft eller en stigning mot slutten, og diktets overordnede bevegelse, i én komprimert strofe – uten den fragmenterte og sprukne syntaksen fra vrakgods- og rustne konsonanter-diktene – går fra en disharmonisk auditiv erfaring (skurringen) som griper *innover* mot øret, denne gangen ikke et avrevet et, til en talende, vakker røst. Det går utvetydig fra lukning til åpning. Naturen tjener som visualisering og gir symbolverdi til en tenkt frigjøringshandling i lyrikken, som til slutt tar form av en utsprungen blomst – en poesidebutants frislipp.

Rosen som kulturprodukt, en historisert rose, så å si, trer tilbake til fordel for en tilsynelatende eviggyldig språklig konstruksjon, en grunnsituasjon. I et senere dikt av Hødnebo kunne en tenke seg å se – ja, nærmest forvente å finne – forbindelser mellom rosen som enkeltksemlar og det større og belastede abstraktet «rose», rosen som subsumert av matematisert fornuft, en refleksjon over blomsten som oppbrukt kjærlighetspråk og et lite drypp av den globale roseindustriens forsøplingsmekanismer, ikke minst i kollisjon med helt andre diskursive sfærer. Slike klangbunner er ganske riktig, som jeg påsto innledningsvis, noe som i større grad preger forfatterskapet fra og med 1994 – i de større referanseuniversene *Mørkt kvadrat* befinner seg i – men det er mer å hente her enn en uttømt simile som gir bilde og form til fruktene av den kompliserte skriveakten.

For det første spiller røsten på det samme betydningsuniverset som konstitueres i diktet med den kornete røsten. Det fremheves også av skurringen inn i det øret, som står til den langsomme bevegelsen inn i de grå nervene og snittet inn i det avrevne øret, men denne gangen er hørselsorganet *varmt*. Og er det ikke nettopp slik at similen faller bort idet den ytre naturen,

rosen, taler? I diktets forskyvning fra det skurrete og uklare til det klare – et antatt menneskelig subjekt som faller fra gradvis i løpet av verselinjene – inntreffer det også en bevegelse mot objektets forrang. Det melodiose, stigende og fallende toneleiet i diktet rommer også et ubestemt determinativ, et ytterligere pek på en ubestemmelig og ubestemt horisont, nemlig «*det* som lukker / og åpner seg». Kittangs lån av Nietzsches fabuleringer om en *dansende* tenkning klinger med i et dikt som reflekterer over sitt eget innhold og sine egne troper ved å stille dem ut og lage skrammer i sin egen bevegelse, som dermed ikke blir naturalisert. Hvis determinativet skulle vise tilbake til «en skurring» ville det ha vært «*den*». I «En politik for det vi ikke mærker» foretar Mette Moestrup en kort, essayistisk og henført, men ikke desto mindre åpnende lesning av samme dikt – hun anfører først similen som diktets mestertrope, men går over i en større refleksjon over Hødnebøs poesi:

Rosen figurerer ikke i diktet, som her i Rom, bogstaveligt, håndgribeligt i et rosenbed. Rosen indtræder metaforisk i diktet som en del af en toleddet sammenligning med en eksplicit simile «som en røst, en rose/ som taler», hvor først «røst», så «rose» (der lydligt rimer via r-allitteration) billedliggør de sanselige og pulserende første fire linjer. *Hvad* rosen siger, forbliver en hemmelighed. Usagt. Som en hvisken eller en ytring, der end ikke er sproglig. Jeg tænker, at diktet peger på noget synæstetisk i sansningen, men at det allermest gør gestus til det lydlige. Og det lyttende. Dette er en meget lyttende poesi. Voldsomt lydhør. En næsten larmende – ikke tavshed! – men lytten. En larmende lytten, altså, lidt som en hensynsløs hensynsfuldhed, hvis det giver mening. Alt, selv det mest stille, larmer, hvis man lytter vildt nok efter. Hvis man overgiver sig til det lyttende.³⁰²

En larmende lytting – en sterk, nesten *hensynsløs* insistering på en nådig, lyttende oppmerksomhet som gir rosen forrang som objekt, det er hva Moestrup klokt leser ut av diktet. Det er som nevnt et komma som skiller røsten og rosen, hvor den klare similen slår sprekker, slik at frasen «en rose / som taler» i noen grad blir stående for seg selv – og altså også som selve diktets utspring og endepunkt, i pakt med det tidligere nevnte bifurkasjons-enjambementet hvor det er uklart og holdes åpent hvor én semantisk meningsgivende sammensetning av ord slutter, og hvor den neste tar til. Det er som tidligere sagt ikke bare typisk bruk av enjambement, men karakteristisk for Hødnebøs stil overhodet, som ofte åpner opp for flerfoldige setningskonstruksjoner i én og samme vending, og som i dette diktet også er i samsvar med diktets italesetting av «det som lukker / og åpner seg». I alle tilfeller: Blomsten er egnet til sammenligning og visualisering, som så mange andre metaforer hentet fra ytre natur, men i stedet for å stanse i en slik antropomorfisering blir rosen selve fokuspunktet i diktet – objektet og objektets høyst uventede lydlighet sentreres. Den ytre naturen tjener ikke bare som en

³⁰² Moestrup, «En politik for det vi ikke mærker», 409.

prosjektiv beholder for en metapoetisk utsigelse forankret i et lyrisk subjekt. Da er det heller Gertrude Steins klassiske, anti-romantiske avvisning av metaforiseringen av rosens materialitet i «a rose is a rose is a rose» som klinger med, men i en helt annen tapning, i en dekonstruert bevegelse i, gjennom og imot similen.³⁰³

Det er foreløpig uklart hva Moestrup legger i «noget synæstetisk i sansningen» – det er f.eks. langt mellom Rimbaud og denne forsøksvise sammensmeltingen av auditive og billedlige komponenter – men at diktet «allermest gjør gestus til det lydlige» er en god observasjon. Moestrup skriver annetsteds i etterordet om Hødnebøs betoning av at «hvordan noget siges, er ligeledes viktigere, end *hvad*» i et langt senere dikt; det kunne saktens omformuleres til «sansning og antagelse i omgang med naturen, ikke essens», og gjelde hele forfatterskapet fra 1989 av.³⁰⁴ *Larm*, som tittelen indikerer, er breddfull av referanser til lyder: konkrete beskrivelser av lydenes opptreden og deres karakter, men også av fonetisk lek og rytmiske gjentakelser. Subjektets sansning, der det kommer til uttrykk – men også den sansningen som ikke settes i forbindelse med en konkret omverden – beror i stor grad på lyden og lyttingen. Samtidig blir den truende larmen som tittelen alluderer til, først og fra ganske tidlig av satt i spill med et navnløst kollektiv som innehar flere menneskeliggjorte egenskaper, og som undergraver forståelsen av at det er naturen som truer og igler seg innpå menneskene – og ikke omvendt. Tre dikt i den mest urovekkende og syklusen «Ansiktet rykkes, vil ut av ansiktet», som er sentrert rundt fysisk og fysiologisk uhygge, setter scenen:

I.

Det er noen som tvinger
som tvinger seg igjennom

i uforutsigelige hikst
og ler og larmer

II.

Som om de løper ut av seg selv
brått og altfor tidlig

den brunstige lukten
av drivende kropper

III.

Av og til går de
med nakne mager

og de ber meg

³⁰³ Stein, *Geography and Plays*, 187.

³⁰⁴ Moestrup, «En politik for det vi ikke mærker», 424.

de ber meg

og jeg kan ikke (20–21)

Jeg skal ikke nærlese dette «tritykonet» – det tilhører et segment som ligger litt utenfor mitt hovedanliggende, undersøkelsen av naturbeherskelse – men vi kan ta med oss at det finnes et navnløst og fryktinngytende kollektiv her, som vender tilbake i flere av de øvrige diktene, her presentert som «de», og at denne grupperingen opptrer som en truende ansamling av menneskelige subjekter («nakne mager» taler for at det er klær som har blitt tatt av) som fordrer, krever og vil ha noe av det lyriske subjektet. Ikke minst er «de» forbundet med en hastig og marerittlignende fysiologi, «som om de løper ut av seg selv / brått og altfor tidlig» med «drivende kropper» eller «nakne mager», og lydene deres har «uforutsigelige hikst» der de «ler og larmer»: de er støyete, bråkete og stiller seg imot subjektets varlighet for det stumme og forsiktige.

Det er med andre ord ikke slik at alle de auditive innslagene i *Larm* alluderer en mindre herskende omgang med omverden, men at både tale og blick har et gruffullt element og et totaliserende potensial i seg, der stumhet og lytting stadig bærer i seg muligheten til å holde blikket på naturen åpent og uferdig. Mer enn å fremelske øret som motsats til øyet – og det skal minnes om at *Larm* heller ikke går så langt som å være en *ikonofobisk* diktsamling – er det snakk om å avtvinge en skopofilisk impuls, og om å forplikte seg på en meningsproduksjon som også åpner opp for det lyttende segmentet. Dermed blir dette ordknappe diktet som følger de tre ovennevnte, hvor «de» fortsetter å true og bore seg inn, et metapoetisk nav – et kontrapunkt til et mer fredelig auditivt segment:

De går gjennom deg
i flokker
og tier ikke
om noe (21)

At «de» ikke tier om noe antyder at vi befinner oss i et auditivt landskap hvor det ikke er noe som kan forbli usagt. Der alt skal bli snakket om, finnes det heller ingen hemmeligheter, ingen hulrom, ingen utside. Alt slukes i en italesatt, navngitt og representert verden. Den logiske konsekvensen av å være i en lydlig verden hvor noen har navngitt og bestemt alt på forhånd er at det ikke vil kunne finnes noen autentisk eksistens, noe som kan betraktes som det ekstreme sanselige og erfaringsbaserte uttrykket for en totalforvaltet verden hvor identitetstenkningen råder, og hvor muligheten til en erfaring av det naturskjønne *qua* erfaringen av det ubegripelige,

uforståelige og helt vesentlig språkløse er brutt. Med en omskriving av Habermas' dictum: Støyen koloniserer livsverden. På sin side larmer ikke naturen med voldsomhet av seg selv i *Larm*. Den «gynger», er «langsom» eller «stirrer», og når utsigelsen låner øre til dens auditive kvaliteter «kvekker» fuglene eller «gisper» sjødyrene, en form for gjennomiktig projeksjon som underliggjør den ytre naturen og påkaller oppmerksomhet om hvilket vokabular vi normalt sett tilskriver dyrenes lyder. Men når tyranniet mot naturen settes på begrep, «skriker dyrene». Dette er i sum beskrivelser av lydlike elementer som påkaller sårbarhet og gåtefullhet snarere enn trussel og frykt. Beskrivelsene gjør det maktpåliggende å lure på hvilken stille eller taus musikk som egentlig ligger i naturen, som har blitt brakt til taushet – og på hvilke måter en slik pålagt stumhet også i symbolsk forstand har inntruffet; det retter jeg blikket mot i påfølgende nærlesninger. Men på hvilken måte fremtrer den oppmerksomme lyttingens motsats – det naturbeherskende øyet?

3.5. Du skal ikke

Vendingen mot det lydlike og mot den oppmerksomme lyttingen – øyeeplets rubrisering forkastes ikke, men må på dialektisk vis vike og bindes opp mot øregangens åpner, mer kaotiske måte å ta inn verden på – den er naturligvis ikke *Larm* alene om. Det berører et større, litteraturhistorisk belastet spørsmål om konstruksjonen av mening og ikke-mening i det lyriske diktet, som jeg har lest opp mot Barthes' begrepsmatrise rundt «den tredje mening», og som Atle Kittang skriver oppsummerende og ansporende om i *Ord, bilete, tenking*:

Til sjuande og sist deier både bilet dyrkinga og biletforbodet seg om det grunnleggande problemet både i religion og i filosofi: Korleis skal det radikalt Andre erkjennast – det ikkje finst ferdige rom for i vårt omgrepsmessige språk og i vårt forråd av sanslege sjablongar eller «persepsjonskodar»? Dette er ikkje berre eit teoretisk og filosofisk spørsmål. Det er også eit spørsmål som kunst og litteratur til alle tidar har vore opptatt av. Kan det ukjende avbildast, kan det uttrykkest eller suggererast i sanslege mønster, eller kan det berre «om-bildast» – retorisk og estetisk innsirklast ved hjelp av dette *indirekte språket* som så mange har meint er poesien og kunstens språk?³⁰⁵

Historien om striden mellom dyrkingen av bildet og skepsisen til avbildningen er mildt sagt omfattende, og er også et spørsmål om hva som skal få forrang av det kognitive og det sensible. Kittang dreier blant annet innom Freuds lesning av mosebøkene hvor mosaisk monoteisme medfører intellektualitetens seier over sensualiteten og driftene, så vel som til Jacques Lacans begrep om overgangen fra det imaginære («biletets orden») til sekundærprosessen, det

³⁰⁵ Kittang, *Ord, bilete, tenking*, 43.

symbolske, hvor sensuelle forestillinger og bilder gjør sin tilbakekomst som regresjon, og anfører at driften eller begjæret etter bildet alltid har truet med å undergrave billedforbudet, at driften mot nytelsen over avbildningen uvegerlig presser seg på.³⁰⁶ Dette er i det hele tatt et erkjennelsesområde som handler om kulturell tradisjoner for teori og praksis – fortolkning og skapelse – som har akseptert *dikotomien* mellom billeddyrking og avbildningsforbud, slik Kittangs fremstilling antyder, og i den grad denne dikotomien finnes hos Hødnebø er det snakk om et dialektisk premiss heller enn en antinomisk relasjon; det er heller ikke, som nevnt, slik at lyttingen *qua* motsats til øyet er utelukkende godt og skjønt, og at øyet kun er egnet til beherskelse. De to størrelsene opptrer også som språklige, poetiserte allegorier på former for sansning i naturbeherskelsen, slik at de blir med inn i utforskningen av problemkomplekset Kittang omtaler: Hvordan skal det radikalt Andre kunne erkjennes i det begrepsmessige og «persepsjonskodete» språket uten å bli «avbildet» med redundans?

På den ene siden går forsøkene på dette gjennom lyriske strategier jeg har kartlagt i metoderefleksjonen og i begynnelsen av dette kapittelet – altså blant annet i ubundne konstallasjoner, gjennom brudd med ferdigtenkte helheter, i birfurkasjons-enjambementene, og i de selvrefleksive bevegelsene. Pauser og cesurer som gjør det typografiske oppsettet til Hødnebø fragmentert påkaller også uventede, dissonante pauser og gjør leseren oppmerksom på stillheten mellom ordene; med utstrakt bruk av enjambement fordrer diktene gjerne refleksjon over hvordan mening konstrueres, fortettes, brytes opp eller fortsetter på både lydlig-rytmisk og semantisk vis. Som vi skal se er dette vesentlig for konstruksjonen av en åpnere måte å representere naturen i skrift på. Det er imidlertid ikke snakk om onomatopoetiske utstøt, utfordrende babling som en etterligning av tidlig språktilegnelse, en tenkt mimesis av lyder eller kvaliteter i naturelementer som rennende vann eller blåsende vind, eller som et normbrudd med logiske og meningsbærende ytringer – dette er alt annet enn en rent klanglig lydpoesi. Fonematisk «etterligning» av naturens lyder finner vi ikke her. I den forstand har Hødnebøs debutsamling også et helt annet prosjekt enn en annen, dog noe yngre samtidsdikter som Vemund Solheim Ådland (1974–) og hans underminering av konvensjonalisert semantisk mening i lydlige og rytmiske klanglandskap.

Tyngden i *Larm* ligger altså i større grad enn med slik poesi, som søker mot å «realisere» lydlighetens forrang i diktet, på en *motivisk* komponent. Men den nedfeller seg også, som jeg allerede har vært inne på i nærlesningene, i enkeltords, vendingers og formale strategiers signalement om en sanselighet hinsides det umiddelbart fattbare og identifiserbare i diktene,

³⁰⁶ Ibid., 24–25.

det som for det eller de lyriske subjektene så vel som for leseren (fortolkeren) *lar seg se* – og som får konsekvenser for diktenes elastiske naturbegrep. Med de foregående analysene i mente kan vi tenke på lyttingens primat som analog til de lyriske formeksperimentene – spontanitet, fragmentering, hakk og brudd, åpenhet og konstruktivt kaos – og derfor også som en poetikk, en verdensanskuelse og noe av en skisse til et annet program: *en mindre naturbeherskende måte å forholde seg til verden på*.

Med andre ord: vendingen mot øret *vil* i noen grad bety en vending vekk fra øyet og synet. Men hvordan er syn, blikk – i det hele tatt visuell representasjon og sansing med øynene – forbundet med *naturbeherskende* fornuft? Hvor går veien fra det avrevne øret, den kornete røsten og den talende rosen – og Barthes' anfektelser om en mindre semiotisk kodet og bundet mening – til selve synssansens bidrag i tvangssammenhengen? En beslektet tanke og en vei inn i problemkomplekset finner vi i essayet «Mind as Passion» (1980), hvor Susan Sontag skriver om den tysk-jødiske forfatteren Elias Canettis inntrengende befatning med hørselssansen. Øret er hos Canetti, påstår Sontag, «the moralist's organ». Hun siterer ham på at de mest øredøvende passasjene hos Kafka finner sted der hvor skylden setter inn i forbindelse med dyreverden.³⁰⁷ Å gi hørselen primat over blikket leder Canetti til en slags moralsk ikonoklasme:

The ear is the attentive sense, humbler, more passive, more immediate, less discriminating than the eye. Canetti's disavowal of the eye is an aspect of his remoteness from the aesthete's sensibility, which typically affirms the pleasures and the wisdom of the visual; that is, of surfaces. To give sovereignty to the ear is an obtrusive, consciously archaizing theme in Canetti's later work. Implicitly he is restating the archaic gap between Hebrew as opposed to Greek culture, ear culture as opposed to eye culture, and the moral versus the aesthetic.³⁰⁸

Der øyet trenger seg inn i det fremmede, bemektiger og kartlegger, er øret altså åpent, umiddelbart, oppmerksomt og mer ydmykt. Videre skriver Sontag at lydhørheten hos Canetti gjør det mulig å lytte til og å ta inn over seg forbigåtte og marginale eksistenser, en åpenhet for mangfoldet av stemmer i verden. Etter mitt syn deler imidlertid Canetti i Sontags versjon og diktene til Hødnebø noe av en adornittisk skepsis til det falske estetiske skinnet, hvor det ikke bare er snakk om lytting i overført eller metaforisk betydning («å lytte til de som har blitt oversett»), men hvor en lyttende modalitet problematiserer natur og omverden *qua* blikkfang, som noe som simpelthen skal (eller overhodet kan) tas inn med synet og inndras én gang for alle i et stramt og ferdig begrep. Adorno er ikke skeptisk til det billedlige eller til bilder per se – som jeg diskuterte i teorikapittelet, fremtrer det autentisk naturskjønne nettopp som et flyktig

³⁰⁷ Sontag, *Under the Sign of Saturn*, 195

³⁰⁸ *Ibid.*, 196.

bilde, en brå apparisjon uten språk, befridd for identitetstvingen i språklig klassifikasjon – så i hans tilfelle er det snakk om avbildning forstått som falsk representasjon, en metafor som går ut på mistro til illusorisk umiddelbarhet og forsoning.

Denne grunnideen, at en harmonisk og forsonet fremstilling av verden i kunsten ikke yter rettferdighet til lidelsen, reflekteres i Hødnebøs skepsis til øyet som ser, kartlegger og representerer verden – ikke øyet per se, og ikke synet, kartleggingen og representasjon i det store og hele, men hvordan de antar negative og beherskende kvaliteter. Det blir desto mer fremtredende i senere samlinger, men *Larm* bereder grunnen – med Luce Irigarays tenkning kan det sies at Hødnebø motsetter seg den skopofiliske kultens privilegering av det fallogosentriske, dominerende blikket, men uten Irigarays betoning av den taktile, kroppslige berøringen som motbilde, og især i *Larm* uten en tydelig artikulering av det kjønnskritiske og postfreudianske segmentet i hennes tenkning.

I Canettis tilfelle er denne skepsisen tuftet på en judeisk ikonoklastisk tradisjon, en negativ teologisk åre. Den opprinnelige formuleringen om billedforbudet står i Andre Mosebok, når Herren formaner for Moses på Sinai fjellet: «Du skal ikke lage deg gudebilder, ingen etterligning av noe som er oppe i himmelen eller i vannet under jorden. Du skal ikke tilbe dem og ikke la deg lokke til å dyrke dem!» (2 Mos. 20:4–5) Adorno deler en slik mistillit til avbildningen, hvor det dreier seg om at utopien, den samfunnsskapte ledens motsetning, kun kan formuleres og utsies negativt, men han *profanerer* denne grunntanken og overfører den til læren om det estetiske. Det vil si at man ikke kan avbilde det utopiske, representere det harmonisk og harmoniserende (eller politisert, som i den organiserte kommunismens vulgarisering av Marx) i kunsten, men må gå omveien om å antyde redningen gjennom fremvisningen av lidelsen. «Like lite som teorien greier kunsten å konkretisere utopien, ikke engang negativt. Som kryptogram er det nye et bilde på undergangen; bare gjennom den absolutte negativitet sier kunsten det som ikke kan sies, utopien.»³⁰⁹ Kunsten vitner om barbariet ved å unnlate å gi et forsonet, selvtilstrekkelig og selv godt vitnesbyrd. Dette har jeg sett nærmere på i teorigapittelet: Kunstverket skal ikke pretendere forsoning, og det må si det sanne gjennom å ikke si det, for

kunsten må og vil være utopisk, og det desto mer den virkelighetssammenhengen kunsten fungerer i, setter sperrer for utopiene; men samtidig får ikke kunsten være utopisk, for da ville den forråde utopien ved å gjøre den til skinn og trøst. Om kunstens utopi gikk i oppfyllelse, så ville dens siste time ha kommet ... Med et uforsonlig avkall på det å gi skinn av forsoning, fastholder kunsten forsoningen midt i det uforsonte, som en riktig bevissthet om en epoke, der

³⁰⁹ Adorno, *Estetisk teori*, 55.

utopiens reelle mulighet – at jorden, i tråd med produktivkreftenes nivå kunne være et paradisi her og nå – i sin mest tilspissede form forener seg med muligheten for den totale katastrofe.³¹⁰

Det lidelsesfulle uttrykket i kunstverket er den eneste rette og autentiske refleksjonen av en uforsont verden. Men på samme tid «må og vil» kunsten være utopisk: Den er nødt til å stå for det radikalt Andre og ikke-identiske i en tid som forneker annetheten sitt uttrykk. Som vi så i diskusjonen av det mimetiske, besørger den radikale kunsten dette simpelthen ved å eksistere som irrasjonalitet midt oppe i det falskt rasjonelle. Men denne utopiske streken kan aldri ta form av fattet og klargjort harmoni. En slik dialektikk – kunstens «uforsonlige avkall på det å gi skinn av forsoning» – er det som i kunstverkets form sympatiserer med den dennesidige smerten, og som fordrer at alt kunne ha vært annerledes. Skepsisen til «estetens følsomhet» og den skjønne, harmoniske kunstens lindring, og hva en slik sensibilitet fører med seg av falsk omsorg for naturens annerledeshet, har betydelig overføringsverdi til måten diktene i *Larm* unndrar seg forskjønnende estetisering og brutal metaforisering av naturelementene på. Naturen og det ikke-identiske kan som vi har sett aldri konkretiseres som arnested for det utopiske – eller langt mindre bli umiddelbart, instinktivt *sett*. Det er faktisk ingen *synsmetaforikk* overhodet i noen av de 47 diktene, ingen visjoner eller innsikter i naturen som oppstår når et lyrisk subjekt beskuer den gjennom øynene, men et vell av refleksjoner over hva det vil *si* å se på naturen – og, gjennom lyttingen: blek musikalitet, sprukne toner og hakkete lek. De brokete visjonene om naturen og subjektet man kan lese ut av samlingen, kommer også til uttrykk i lydene. Når subjektet er fysisk nærværende er erfaringsmåten distansert, skremt eller uklar, noe som antyder en avstandstagen til blikkets totaliserende fornuft.

Denne ikonoklasmen er ikke bare implisitt hos Hødnebo. I dette diktet går den første verselinjen aktivt inn for å sette en slik motivkrets på begrep:

Spreng synet. Jeg sier alt,
det er umulig

å tenke seg ingen steder,
ikke et sted (48)

I den første delen påtreffer vi en treleddet konstellasjon bestående av én konstatering – «spreng synet» – og to påstander: «Jeg sier alt» og «det er umulig», hvor den siste både påvirker den forutgående (det er umulig å si alt) og siver inn i den andre avdelingen, og diktets klareste midtpunkt blir dermed utsagnet om at det er umulig å tenke seg ingen steder. Jeg leser dette

³¹⁰ Ibid.

som en bemerkning om hvordan bevisstheten er naglet fast i oversiktsbilder – det synes helt umulig å tenke seg forbi til det språkløse, men også å forestille seg det billedløse, men så kommer den siste verselinjen inn: «ikke et sted», som en forsiktig negasjon. Noe som ikke er et sted er umulig å forestille seg, men at noe ennå ikke har blitt forestilt betyr at det stadig finnes noe å strekke seg etter; en rest, en kommende hvile, *noe ennå ikke sett og tenkt*, som dermed holdes radikalt åpent. Da er det vesentlig at samlingen ikke fremtrer som en søken etter det konkrete eller billedlig metaforiske «ikke-stedet», men at diktene forplikter seg på å holde mulighetsrommene og stiene dit i bevegelse.

De poetiske fremstillingene av det beskadigede subjektet i *Larm*, slik det lider under larmen, kan også leses som meditasjoner over beherskelsen av indre natur; en slik grunntanke ligger forut de kommende nærlesningene. Det finnes en pålagt og skummel taushet her – som resepsjonen har kretset rundt i overveldende stor grad – og det er absolutt plausibelt å se dette som en fortelling om utsatt og beskadiget individualitet. Men det er like plausibelt, og mer oppmerksomt med hensyn til diktens form, å betrakte fortielsen som en holdning, en særegen form for *rettethet*, en dikterisk modalitet – den vitner om fortrenning og trussel fra utsiden, men også om et valg om å prøve å true og fortrenge mindre, handlinger som krever et mer beherskende og stabilt subjekt. Moestrups lesning er skarp: Der hvor et «hvad» (et spørsmål om essens, innhold, meddelt mening) viker for et lydenes «hvordan» (på hvilke måter tingen eller omverden blir sanset), får vi mulighet til å rette oppmerksomheten mot hvordan sansningen dannes, på hvilke måter den har konsekvenser for hvordan vi skaper naturen i vårt bilde, og hvordan vi kan ta sansene i bruk for å se, men først og fremst høre den annerledes. Så vil spørsmålet bli hvordan denne perseptuelle utglidningen arter seg der hvor diktene setter den menneskelige bevisstheten på spill i møte med andre former for liv – særlig de animalske – og hvordan den står i motsats til en «øyets identifiserende fornuft».

Min påstand er altså at vendingen mot øret, driften «fra avbildning til lyd» i *Larm*, har store implikasjoner for relasjonene mellom den menneskeskapte skriften, det lyriske subjektet og omverdenen: synet blir et prisme for kartlegging av verden og et redskap for beherskelse. Som jeg også skal vise, finnes det samtidig mindre beherskende måter synet og øyet opptrer på i diktene.

Her er det verdt å merke seg at også Giorgio Agamben betrakter det han kaller den antropologiske maskinen som en *optisk* maskin fokusert om synssansen og identifiseringen av umiddelbare og gripbare kjennetegn, «constructed as a series of mirrors in which man, looking at himself, sees his own image always already deformed in the features of an ape. *Homo* is a constitutively ‘anthropomorphous’ animal [...] that is, ‘resembling man’ [...] who must

recognize himself in a non-man in order to be human.»³¹¹ Som sitatet indikerer går Agambens begrep ut på at den antropologiske maskinen konstituerer og produserer et begrep om menneskelighet i egenskap av å separere dyret fra mennesket: «*Homo sapiens* [...] is neither a clearly defined species nor a substance; it is, rather, a machine or device for producing the recognition of the human.»³¹² Det er påfallende nok gjennom synssansen at mennesket oppdager at det ikke er en ape, «ikke et dyr» – og, med henblikk på naturbeherskelsen i denne undersøkelsen: oppdager sin egen selvbevissthet uten selvbesinnelse, selvrefleksjonen som er kunstens oppgave som opplysningens dårlige samvittighet. I Agambens tenkning er det nettopp atskillelsen som gjør det mulig for mennesket å stille seg over dyret slik at dyret kan inndras i den antropologiske biopolitiske makten, hvor kropp «produseres», delegeres og rådes over. Da er det interessant å merke seg at det lyriske subjektet eller utsagnsposisjonen nettopp ikke tar «verden inn» gjennom blikket i *Larm*, for slik å konstituere sin subjektivitet – det finnes ingen fortrolig, mimetisk åpenhet for og nærhet til naturomgivelsene her – men snarere registrerer og komponerer den med et blikk for tilfeldighet, kaos og uanselige detaljer og lyder, og ikke minst med bevisstheten om sin egen avstand og avsondrethet til den ytre naturen, og med en gravende skepsis til blikket og synet som redskap for erkjennelse. En slik refleksjon er nettopp det som iscenesettes i diktet jeg nå skal rette oppmerksomheten mot.

3.6. Oksenes lys

Det første okseinnslaget i *Larm* er det andre diktet i den andre syklusen i samlingen, «Det tomme øyet», hvor de øvrige diktene også beror på utflytende frysbilder av uro, fravær og distanse, og lyder slik:

Jeg tør ikke gå til oksene
om natten går jeg forbi
og lyser på dem
med en lommelykt
Mørket er mørkt, gresset
er mørkt. Oksene
stirrer (26)

Diktet består av én sammensatt strofe, atskilt i to like fullt sammentrukne avdelinger med versalen i «Mørket» i den femte verselinjen. Pust, pause og cesur er avgjørende for billedspråket, og tar form av markante stanser som linjedeling eller inndeling i flere avdelinger.

³¹¹ Agamben, *The Open. Man and Animal*, 26–27.

³¹² *Ibid.*, s. 26.

Således blir spenningen mellom sammentrekning og frislipp diktets sentrale formmessige antagonisme. Overordnet sett – og dette er kjernen i lesningen – går bevegelsen fra et lyrisk subjekt til det lyriske subjektets forstumming. Det lyriske bildet i den første avdelingen er orientert om bevegelse («jeg går», «lyser på dem»), og snur om til stillstand. Navet er relasjonen mellom jeg-et og oksene: mellom subjekt og objekt, og mellom skrift og omverden; mellom representasjon og natur. Om diktets objekter – oksene – lever i fangenskap bak høye strømgjerder eller holdes på et harmonisk beite, eller om dette faktisk er dyr som stamper rundt ute i det fri, står innledningsvis åpent. Det kan både være snakk om en nattlig vandring forbi et slaktehus og om en spasertur forbi en større innhegning med deilig underlag av nyslått gress. Imidlertid finnes ikke ville okser i sitt «naturlige» habitat i det nordlige Europa, og av de senere diktene jeg skal nærlese i denne delen av kapittelet forbindes det animalske – oksene inkludert – med stengsel, drap og inngjerding.

Hvorfor vier Hødnebo oppmerksomhet til akkurat disse tunge, uutgrunnelige kreaturene i to omganger (og etter alt å dømme også tre, som jeg skal vise)? Oksene jeg-et frykter, og som simpelthen bare «stirrer», vekker umiddelbart trang til refleksjon i større grad enn «de loslitte hestene i støvet» (36), selv om også dét er et urovekkende bilde hvor et ellers vitalt dyr blir innskrevet i et størknet frys-bilde av en snart utilgjengelig, forfallen fortid. De andre dyrene i *Larm* tar på samme måte del i et urolig dikterisk univers – de «langsomme» fuglene går og kvekker «i det tapte», fuglene «eter morgenen», harene jages til utkanten av en vind, og i utkanten av sistnevnte dikt står «jegerens spor» innskrevet, som en påminnelse om at det egentlig er mennesket som truer den øvrige naturens overvintring og lykke, og ikke omvendt. (29) Ordlikhetene mellom «jeg lager en mørkstemme», «en vind / jager harene til utkanten» og «sorgmunn. Jegerens spor» (Ibid.) sørger for å innlemme det lyriske subjektet i tilintetgjørelsen av dyrene. Men det første oksediktet er det eneste i samlingen som faktisk skildrer et treff mellom et presumptivt menneskelig dikterisk jeg og ett eller flere dyr. Derfor skal jeg i det følgende gi et lite riss av en *oksens kulturhistorie*, for å spore mulige inspirasjonskilder og kontraster som lader diktet med en større historisk og kunstnerisk klangbunn.

Oksen kan imidlertid knapt sies å være et like gjenkjennelig dyremotiv som svarttrosten, katten eller hesten i norsk lyrikkhistorie. Det finnes ingen okse-kanon slik det finnes en betydelig tre- eller heste-poetisk kanon i norsk poesi, noe Beatrice M. G. Reed har pekt på i sin artikkel om trærne i et utvalg eldre og nyere dikt, «Besjelingens åpnende begrensninger» (2018).³¹³ Det har nok sine grunner: Hvis vi legger den idylliserte kjøttindustrien til side, kan

³¹³ Reed, «Besjelingens åpnende begrensninger. Økøkritiske refleksjoner over dikt om antropomorfe trær.»

vel ikke norsk fauna og nasjonal ikonografi skilte med så mye mer enn den beslektede moskusoksen, og hanndyrene brukes først og fremst til avl. I dette diktet er det ingen forsøk på tiltale, besjeling, antropomorfering eller innlevelse – og ingen hellig ku. Metamorfosene, forvandlingene og besjelingsgrepene som dukker opp i Hødnebøs senere diktsamlinger – porøse, ustabile forskyvninger mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige – er fraværende i *Larm*, og de to diktene antyder stasis og erkjennelse i jeg-et, fremfor forsoning, innsikt eller budskap. Hødnebø forneker altså et tradisjonelt gjetermotiv, begir seg ikke ut på bukolisk diktning, og oksene avgir ikke særlig til inspirasjon for poets verdensvisjoner. Hva bryter hun med?

Her kan vi se til Georges Batailles bemerkninger i *Erotismen* (1957) om de velkjente hulemaleriene i Lascaux sørvest i Frankrike, hvor oksenes kulturhistoriske betydning spores helt tilbake til det som er de tidligst kjente kunstneriske representasjonene av dyr. Avbildningene i Lascaux er datert til omkring år 17 000 f.Kr. Avbildningene av oksene befinner seg i det langt på vei mest berømte og storslagne hulerommet. Kalkspattveggene var ikke egnet til inngraving, så i stedet for å være risset inn er oksene og de andre dyrene malt rett på veggen. Selve maleriene skildrer en serie med scener av jakt på okser, og Bataille anser den i sin tid fremtredende teorien om slike såkalte magiske bilder i førhistorisk tid – at «dyrene, objekter for jegernes begjær, skal ha vært malt i håp om at bildet av begjæret realiserer begjæret i virkeligheten» – som utilstrekkelig.³¹⁴ I stedet viser han til påbudet om å ikke drepe, som faktisk også gjaldt for likvidering av dyr i jakten, og foreslår at hulemaleriene portretterer selve den religiøse overskridelsen som ligger nedfelt i det ritualiserte drapet:

Denne hypotesen støtter seg til det faktum at utsoningen etter dyredrapet er en vanlig skikk hos folkeslag som lever noenlunde på samme måte som hulemalerienes mennesker. Det har den fordelen at det kan gi oss muligheten til en sammenhengende tolkning av bildene i Lascaux-hulene, der en døende bisonokse står overfor mannen som kanskje har drept den, og som maleren har fremstilt som død. Temaet for dette berømte maleriet, som har vært opphav til mange motstridende tolkninger og uholdbare forklaringer, kunne derfor være *drap* og *utsoning*.³¹⁵ (kurs orig.)

Dette er ikke minst det eneste hulemaleriet i Lascaux som avbilder en menneskelignende skikkelse, slik oksediktene er de eneste hvor et menneske faktisk påtreffer og ikke bare, som i ett annet dikt, jakter etter dyrene i *Larm*. Men hos Hødnebø er det ingen jeger og ingen

³¹⁴ Bataille, *Erotismen*, 80.

³¹⁵ Ibid.

likvidering eller offermytologi å spore. Drapet og utsoningen er skrevet ut av diktets bevegelse – den oldtidshistoriske arven er skåret av.

Som kulturhistorisk dyr betraktet er oxen hverken et bedagelig kjæledyr eller en frihetssøkende fugl, og i den skandinaviske litteraturhistorien er det ikke mye bevinget romantisering å snakke om. Oksenes opptredener i *Larm* slutter seg heller ikke til et klassisk tyrefekter-motiv, hvor oxen gjerne figurerer som inkarnert dødsdrift og symboliserer blindt raseri eller det totale fravær av selvbevissthet. En slik scene er lettere tilgjengelig for antroposentrisk romantisering av menneskets heroiske beherskelse av naturen i og utenfor seg selv – den villfarne oxen, kun drevet av dødsdrift, reduseres til ren materie, et faretruende og dødelig objekt som må temmes foran publikummet, som kan kjenne på skrekken på trygg avstand uten å ta del i den som annet enn betalende i et kulturindustrielt opptrinn. Oxen som møter sitt endelikt foran den elegante iberiske lanser og under et tusentall skuelystne par øyne, låner seg til idéen om det perfekte estetiske herredømme over en ytre fare. Gunvor Hofmos «Tyrekamp ...» fra samlingen *November* (1972) er ett av få dikt fra norsk lyrikk-kanon som faktisk befatter seg med oxen, og fortjener derfor et sideblikk. Her forflyttes imidlertid fokuset fra tyrefekter til hest. Tvekampen står mellom det edle og uskyldsrene hestedyret og den formørkede, mytologiserte oxen:

Mektigere enn den lyse himmel
er kraften som dirrer
gjennom tyrens lender
den som har drukket det
uutgrunneliges vann
den som speiler seg i
ruvende heisekraner
som heiser blokker av sten
opp med åpen kjeft
og siden spytter dem ut ...
Den mørke flod
strømmer ut av den
og skyller over hestens
edle hode

Brutt ned av det dampende avsinn
med tyrens horn i siden
velter den rundt
med klovene opp mot
den stumme himmel³¹⁶

³¹⁶ Hofmo, *November*, 18

Sammenlignet med Hødnebøs muntlige og ordknappe stil, hvor hun nøyer seg med ett adjektiv (som i tillegg gjentar substantivet «mørket») mot Hofmos åtte-ni adverb og adjektiver, står denne ekfrasen over Picassos malerier av den skjønne blodsutgytelsen støtt i en forestilling tuftet på beherskelse over villskapen. Det finnes historisk-allegoriske betydningslag hos Hofmo, som skriver etter katastrofen og andre verdenskrig, men i diktets billedspråk er den ytre naturens tidløshet nøkkelordet. Samtidig med referansen til heisekranene, som signaliserer et bakteppe av teknikk og modernitet hvor tyren «heiser blokker av sten», søker Hofmo seg mot et urbilde av to skapninger som kjemper om herredømme. Hennes register er, typisk for poeten, høystemt og alvorsfylt. I tillegg er oxen som symbol på en klassisk og voldsom maskulinitet skrevet ut av *Larm*. Hødnebø søker seg på sin side mot det sceniske, fortattede, historiske og ironisk-allegoriske – og mot en okse som hverken omkalfatrer himmelen eller inkarnerer demoniske krefter.

En kunne tegne opp en annen historisk linje hvor oxen har gått fra å symbolisere fruktbarhet, liv og storhet – og hvor oksene kunne opptre som majestetiske offerdyr i mer eller mindre animistiske ritualer, eller som monstrøse halvguder og endetidssymboler – til å bli industrielt storfe, en anonym og kuert komponent i en verdensomspennende, kjøttindustriell distribusjonskjede. Det er mildt sagt en lang vei fra den utsoningen Bataille oppfatter i oxen som troner over den døde mannen, til den totale distansen i møtet mellom menneske og vakuumpakket entrecôte. Vi forbinder ikke lenger oxen med den sagnomsuste hestemorderen, men med bearbeidede kropper og menneskelig føde; pasifiseringen og domestiseringen av oksedyret råder, og det er en slik mentalitets-, real- og naturhistorisk overgang som besørger fremstillingen i *Larm*. Hødnebø går ikke eksplisitt i dialog med en litterær eller mentalitetshistorisk oksetradisjon, og anfører ingen tydelig kritikk av mat- og dyreindustrien, men det finnes likevel en svært ladet bakgrunn og en voldsom litterær presedens. Jeg skal se nærmere på hvordan diktet innbyr til verkintern fortolkning med vekt på de formmessige spenningene og antagonismene mellom diktets subjekt og objekt, samtidig som det knytter an til en samtidsmessig/historiserende lesning, med lommelykten og stålgjerdene som motiviske nøkler. Hvilke chiffrer er det snakk om?

3.7. Lommelykt og generalia

Okse-allegorien åpenbarer seg i selvmotsigelsen i de fire første verselinjene: «Jeg tør ikke gå til oksene / om natten går jeg forbi / og lyser på dem / med en lommelykt». Stilarten er likefrem og direkte i en fortellende bevegelse, men rommer også et ironisk sakralt moment: «å gå til oksene» mimer nærmest «å gå til alters», til det animalske som kirke og til noe større enn det

menneskelige jeg-et – en sakralisering diktet selv undergraver i de påfølgende linjene. Lommelykten utgjør nemlig det første selvrefleksive momentet i Hødnebøs oksedikt. Her påtreffer vi en fremstilling av lyset som er tvers gjennom mediert av den *lille* teknologien. Der et virkelig metaforisk lys kunne tenkes å få oksemotivet til å skinne og bli til harmonisk poesi, tilhører lommelykten modernitetens og masseproduksjonens sfære. Det lyriske jeg-et «lyser på dem / med en lommelykt» i en forholdsvis verdiløs handling: Den ørlille bryteren utretter ikke stort, den er et tåpelig redskap for å beherske den ytre naturen sammenlignet med lanssen (eller slaktehuset – eller Odyssevs' mast), og ingenting endres i løpet av strofen, som snarere antyder stillstand enn erkjennelsesvilje og endring i subjektet. Slik kan vi anse at diktet tilkjenner en besk ironisering over poetisk sannhetssøken.

Å ta frem lommelykten for å lyse på dyrene er en utilstrekkelig og litt barnslig gest, særlig når det ikke dreier seg om bondens arbeid med oksene eller et zoologisk, biologisk eller øvrig naturvitenskapelig feltarbeid. Agambens begrep om den antropologiske maskinen er en slående pendant til diktet, og da må vi merke oss at det er en svært liten maskin som er i sving her, men som fortsatt konstituerer menneskelighet i egenskap av å atskille dyret.³¹⁷ Lommelykten i Hødnebøs linjer opplyser og behersker – den gjør det enkelt og greit mulig for jeg-et å se oksene i mørket – men den er ubehjelpelig i møte med den ytre naturens mangfold, som forblir uartikulert, usett og fortsatt så skremmende at jeg-et ikke tør å gå dit. Den håndholdte lykten tilhører naturligvis et maskinelt domene, den er en masseprodusert tilvirkning, samtidig som den ligner mer på noe en speidergutt tar i hånden enn et ærerikt resultat av teknologisk utvikling og sivilisatorisk storhet. I den forstand klarer ikke jeg-et å leve opp til en av de aller eldste formaningene vi har i den vestlige kulturkretsen, som også er en av de aller første skriftlige representasjonene av oksedyr: «Et alter av jord skal du lage for meg. På det skal du ofre dine brennoffer og fredsoffer, ditt småfe og storfe.» (2 Mos 2: 24)

Diktet iscenesetter et jeg som heller er styrt av teknologisk mediert distanse enn av poetisk undren i møte med naturen, hvor maktprinsippet siver inn i de minste og tilsynelatende mest ubetydelige bestanddelene, eller inn i hva vi med en annen term fra Agamben (som henter det fra Foucault) kunne kalle et *dispositiv*; et maktpolitisk og epistemologisk redskap for å disiplinere, kartlegge og beherske den biologiske kroppen.³¹⁸ Dette er ikke minst et dikt hvor begge parter disiplineres: oksene, som inngjerdede vesener, og jeg-et, som inkonsistent, uklart og uten noen klar agens eller stabilitet. Lest opp mot Adorno og Horkheimers kongstanke i

³¹⁷ «*Homo sapiens* ... is neither a clearly defined species nor a substance; it is, rather, a machine or device for producing the recognition of the human.» Agamben, *The Open. Man and Animal*, 26.

³¹⁸ Jf. Agamben, *What is an Apparatus? And Other Essays*.

Opplysningens dialektikk – beherskelsen av den faretruende og ville ytre naturen må betales med fortrenghingen av indre natur, som bare resulterer i en ny og radikaliseret form for naturtvang – er diktet en iscenesettelse av tvangens konsekvenser for den allmenne livsverdenen. Lest som en opplysningsallegori kan vi antyde at diktet stiller opplysningens naturbeherskende falitt og tragedie til skue under flombelysning.

Det tyske begrepet for opplysning, *Aufklärung*, har sitt opphav i det middelhøytyske *klæren* – «å gjøre klar», «forklare» eller «forkynne». Etymologien språkliggjør en idéhistorisk bevegelse med aktualitet for lesningen av et dikt hvor lommelykten og opplysningen av det mørke, av myten – dyrene – står i sentrum: I opplysningsprosjektet fjerner man tidligere tiders dunkelheter og skitt, og sørger for å forvise verden om at det som blir ansett som mørkt forblir i skyggene.³¹⁹ Slik henvises alt som ikke passer inn i den offisielle historiens gang, til glemsel, analogt til naturbeherskelsen som fortrenger ethvert moment som ikke kan opptas i et stabilt begrep om «natur». Ordets opprinnelse i forkynnelsen anskueliggjør den religiøse karakteren i opplysningens dogmatiske måte å subsumere omverden på, idet opprøret mot myten selv har blitt mytisk. Diktet utfører en *forminskning* av denne fåfengte opplysningsakten som ikke makter å klargjøre og være genuint opplysende eller faktisk rasjonell fordi den er blind for sin egen utbytting av naturen – en utarmingsprosess som opplysningsmyten selv henter næring fra, og lider under, men som den postulerer som rasjonell og som den eneste mulige måten å forklare verden på. I dette diktet dreier det seg om et lite, elektrisk lys uten erkjennelsesmessig virkning. Her antydes det kanskje at lommelykten er mer representativ for vår «opplyste verden» enn den fremskrittshunderte myten om stadig større autonomi og frihet skulle tilsi. Jeg-et er i den forstand like «ufornuftig» som oksene, og alt annet enn et subjekt med oversikt over eller et genuint blick for omgivelsene.

Noen *faktisk* opplysning finner ikke sted i Hødnebøs dikt. Dyrene er fortsatt «oksene», de får ikke noen særegne kjennetegn, og de beskrives ikke i større detalj enn at de «stirrer». Tittelen på syklusen, «Det tomme øyet», klinger med som et pek på diktets opplysningsallegori – dyrets øye i natten er tomt for menneskets blick, og lommelykten tjener som et tomt øye uten blickfang og som en forlenget arm av jeg-et som ser uten å kunne omforme eller ta inn omverden. Blikkets beherskelse leder ikke til en erkjennelse som klarer å romme mangfoldet. Klassiske særtrekk som spisse, buede horn og bulende buker er fraværende. Slik representerer

³¹⁹ Pfeifer, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Denne etymologiske ekskursen er en lett omarbeidet passasje fra min egen masteroppgave. Yazdan, «*Als das Kind Kind war, wußte es nicht, daß es Kind war...*». Barndom og estetisk erfaring i Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* og Virginia Woolfs *To the Lighthouse* og 'Solid Objects', 84.

Hødnebøs okser hele arten, som «taksonomiske» dyr i ubestemt form «artstall», og vi påtreffer en språklig konstruksjon ribbet for særegenhet. Oksene står for alle okser, og er og blir *generalia*. Der Hofmo gikk omveien om Picassos flerfoldige malerier av drapskunsten og myten – i en ekfratisk mediering av den barbariske ur-scenen – forholder jeg-et i *Larm* seg til sitt objekt som slakteren til slaktet: uten nåde, empati eller innlevelse. Jeg-et evner ikke å besvare *oksenes* stirrende blikk, og åpningen mot en gjensidig, fortrolig relasjon uten herredømme er lukket. Den nakne «scenografien» speiler dette – en omverden befridd for mangfold, ladet med den positivistiske ideologiens nivellering av genuin forskjell mellom de ulike kreaturene.

Det er i det hele tatt en ganske *kvantifisert* verden vi påtreffer i flertallsform i de øvrige diktene i *Larm*: «fugler», «kropper», «armer og bein», «sjødyr», «dyrene», «fuglene», «harene» og «hestene». Adornos begrep om identitetstenkning kaster lys over Hødnebøs første oksedikt: Abstraksjonsimpulsen og hangen til instinktiv kategorisering berøver subjektet muligheten for et gjensidig møte med oksenes blikk eller deres eiendommelighet. Helt vesentlig er det da at subjektets befatning med den ytre naturens representanter beror på en visuell og synsbasert sansemåte heller enn den ydmyke lyttingen, den spesielle oppmerksomheten for kornete røst og naturens usynlige og hemmelighetsfulle sider. «Det tomme øyet» indikerer et slikt visuelt landskap, hvor muligheten for et genuint, sidestilt møte mellom subjekt og objekt er avskåret, men kanskje også en verden hvor tomheten skal kunne fylles av menneskedyrets projeksjoner og lengsler. Det ville i så fall ha vært det motsatte av den erfaringen av det naturskjønne jeg la frem i teorikapittelet, som fordrer selvoppløsning og avkall på den identifiserende fornuften. Imidlertid finnes det en ansats til en helt annen sansemåte og en helt annen befatning med oksene i diktet – i de tre siste verselinjene, hvor mennesket må vike. I sitt essay om forfatterskapet – hvor naturmotiver faktisk er diskutert – er Janike Kampevold Larsen inne på dette når hun ser en «faretruende egenbevegelse» i både gresset og i mørket i den femte og sjette verselinjen, og identifiserer dette som et besjelende grep i en diktsamling full av

tendenser til besjeling og personifisering av verden utenfor subjektet: Vi finner roser som taler, stemmer og dører som slamrer – i og for seg bare talemåter og ikke besjeling, men vendinger som dette ledsages alltid av en følelse av at verden opererer uavhengig av det subjektive – ofte som en slags trussel der dyrene inkarnerer en slags instinktiv fortrolighet med verdens likegyldighet.³²⁰

³²⁰ Larsen, «Drømmen om det virkelige», 116–117.

Bemerkningen er treffende, men motivet blir aldri gjenstand for en inngående utforsking av forholdet mellom subjekt og objekt – at verden opererer uavhengig av det menneskelige subjektet stemmer, men at det leder til en radikal desavuering av subjektets naturherredømme, og hva det innebærer av ny tvang over den indre naturen, faller vekk i Kampevold Larsens lesning. For når jeg-et (subjektet) forsvinner, gir det rom til objektets forrang: «Mørket er mørkt, gresset / er mørkt.» For meg antyder også dette at diktet skjenker naturen en rest av egenverdi: den får eksistere uavhengig av menneskets blikk og menneskelige forståelsesformer, og er uansett noe vi ikke kan og kanskje ikke heller *bør* forstå til fulle. Oksene behøver da heller ikke et kunstig lys for å kunne se i mørket. Slik ivaretar diktet naturens annet-het, og den tautologiske iterasjonen skaper et gåtefullt og underlig bilde som kan ta opp i seg erfaringen av det naturskjønne som erfaringen av en natur som ennå ikke finnes; hvordan naturen skal se ut etter at lommelykten er avslått, fastslås ikke i diktets tre siste linjer.

Materien eksisterer i og for seg selv, den er ikke en formbar, påvirkelig masse som konstituerer mening bare i egenskap av å ha blitt sett eller rørt ved av et jeg – på samme måte som med «lansomme fugler», «det slimete gresset som gynger / som gynger» (15) og «sjødyr som gisper / i luften» (22) i øvrige dikt. Gresset, mørket og oksene fortsetter å leve, være, selv etter at jeg-et har passert. Her slutter jeg meg til Larsens påstand om at de siste linjene anerkjenner en «uforståelig» verdensvilje til side for den subjektive erkjenneshorisonen, og jeg supplerer med at denne anerkjennelsen også rommer en forpliktelse på epistemologisk ydmykhet som antyder det naturskjønne *qua* opphevelse av det enerådende naturbeherskende subjektet.

I den forbindelse er det verdt å merke seg bortfallet av punktum i diktet: Den eneste «stansen» finnes i femte verselinje. I de tre siste linjene befinner gresset, mørket og oksene seg i en poetisk malstrøm mer enn de står for seg selv. Med vekselvirkningen mellom kataleks (fortsettelse) og cesur (stopp, brudd) siprer materien og det animalske inn i hverandre uten å viskes ut, og den instinktive fortroligheten med verdens likegyldighet som Larsen leser inn i diktet, kan tas et steg videre: til en fortrolighet også dyrene og naturelementene imellom, hvor skottene slett ikke er tette, og hvor relasjonene er ikke-diskriminerende og mer horisontale. I motsetning til den hierarkiske og vertikale anordningen mellom menneskedyr og oksedyr finnes det ikke en tilsvarende rangorden mellom oksene og den omkringliggende naturen. Her kan et hemmelighetsfullt økosystem skimtes – hvor gresset ikke signaliserer det driftsdrevne beitet som reduserer oksene til en mekanisk skapning i menneskenes tjeneste, en *automaton* med et stirrende blikk som venter på å bli ført inn i slaktehuset – i motsats til jeg-ets forhold til oksene, som er alt annet enn gjensidig. Med andre ord kan skiftet i diktets andre del både leses som et

uttrykk for erkjennelsen av en vilje utenfor subjektet, og som et tegn på poetisk avmakt fra jeg-ets hold – en kime til en mindre naturbeherskende konstellasjon med det animalske.

Interessant nok trer avmakten frem som selve forutsetningen for skiftet i dikterisk modus, med en «mer poetisk» avslutning hvor den fortellende tonen fra de tre første linjene viker. Til slutt påtreffer vi en fremstilling av dyr og naturmaterie som blir gradvis mindre diktert av subjektets lengsler, projeksjoner og antagelser i løpet av diktets gang, og som muligens tillegges større iboende verdi. Det er tross alt oksenes blikk som resulterer i subjektets frafall, og i den forstand blir oxen mer enn et objekt – dyrene blir aktive deltagere i diktets gang. At det er jeg-et som skjenker materien og dyrene denne verdien ved å tre vekk – og i første instans dikteren, naturligvis, ved å innføre tomrom og linjeskift – er uansett uunngåelig: Poesi er som regel, om vi ser vekk fra kodepoesi og digitale praksiser, en menneskespråklig praksis. Jeg skal senere vende tilbake til hvilken betydning det har at diktet ikke pretenderer å kunne leve seg inn i dyret.

Verbvalgene som markerer handling er generelle og i infinitivform: «gå», «lyse», «være», «stirre». Den dikteriske bevisstheten er en låst nedtegnelse av det korte hendelsesforløpet – jeg-et går til oksene, lyser på dem, går forbi og ut av scenen, oksene stirrer, billedspråket kapitulerer og diktet er over – og er ute av stand til å gi oksene noen form for verdighet eller oppreisning. Forskjønnelse kommer ikke på tale. Også jeg-et er tilsynelatende uforandret og avmechtig. For selv om subjektet faller fra, synes den dikteriske handlingen å være dømt til en form preget av gjentagelse og skurring. Gjentakelsestvangen etteraper den historiske virkeligheten: en akkumulasjon av gjentatte forsøk på å tvinge den ytre naturens gåtefullhet ut av menneskelig erkjennelse. «Oksene / stirrer» – ingen besvarer.

Men akkurat slik kan den første verselinjen («Jeg tør ikke gå til oksene») forstås på et annet vis. Den er tilsynelatende løgnaktig og motsetningsfull, for i neste linje går jo jeg-et nettopp til oksene, forbi dem for å lyse opp. Det som opphever paradokset er at jeg-et nettopp ikke tør å lodde dypet i dyrets annerledeshet, og at det følgelig bare bekrefter skillet mellom subjekt og objekt i naturen. Dyrene er de som skal lyses på, de passive beholderne klare til å fylles med hva enn den menneskelige bevisstheten har i tankene eller i blikket. Jeg-et har ikke mulighet til noe annet enn å se oksene for bare kveg. «Jeg tør ikke gå til oksene» er slik å forstå en tilsynelatende logisk usann påstand, i diktets interne helhet, og (i Adornos forståelse av *Naturgeschichte*) en i naturhistorisk forstand grusomt sann sentens. Anstrøket av resignasjon impliserer dermed et kritisk moment. At oksene ikke tildeles verdighet, peker mot subjektets fallitt: mot en mindre menneskestyrt verden.

Et manglende brudd med en antroposentrisk utsigelsesinstans kan også betraktes som problematisk – den stadige forankringen i et menneske-lignende jeg, uansett hvor lite jeg-et lar seg fikser, rokker ikke ved subjekt/objekt-polene, og vil stå i fare for å bekrefte den falske motsetningen. Fremfor å gi stemme til det ikke-menneskelige, lar diktet dyret stå tilbake som begrepsløst og stumt. Her er ingen lytting, intet øre, og oksens livsverden er desavuert før lyset fra lommelykten har truffet gjerdene. Men er det ikke her den kritiske kjernen egentlig ligger? Som sagt: Når diktet er omme, har ikke jeg-et gått til oksene – ikke egentlig. Den kunstneriske bearbeidelsen av dyremøtet mimer i den forstand en forfeilet opplysningsprosess. Den prosessen har ikke ført menneskene nærmere dyrene annet enn som uutgrunnelige, midlertidige beholdere for fremtidig mat på tallerkenen, som stum materie. Her kan vi huske tilbake til hva Lukács anser at dominansen av annen-natur gjør med første natur: tingverden og den animalske verden ender opp som meningstappet og livløs materialitet, og alt som tilhører det samfunnsmessige får enehrerredømme og primat over objektet.

Slik utgjør diktets doble bevegelse og formtvang en ironisk refleksjon over naturbeherskelsen – og fremtrer som noe langt mer enn en apori. Til den ovennevnte, tentative innvendingen kan det sies at en slik kritikk vil romme en viss blindhet for at jeg-et også tar del i og er *av* naturen. Det lar seg jo beviselig gjøre å studere spørsmål om menneskesentrert ødeleggelse av naturen med mennesket som utgangspunkt, all den tid Hødnebøs dikt fremviser en intim forbindelse mellom undertrykkelsen av indre natur og herredømmet over ytre natur. I tråd med det nevnte «avbildningsforbudet» – ikonoklasmen, begjæret etter å «sprengte synet» – kveder ikke diktet om noen forsont tilstand hvor oksenes blikk kan besvares, men hvisker om en ødelagt omstendighet som *kan* forsones. Avbrytelsen, hvor oksene «overtar» etter jeg-et, er ladet med en forpliktelse på en åpen og tilblivende betydningsproduksjon, og på objektets forrang – den utgjør et slikt om en foreløpig ubestemt fremtid hvor språkets brus ikke har stivnet til hierarkisering. Inverteringen i Batailles eksempel – den døde oxen troner over den døde mannen som har drept den – får gjenklang i en abstrahert fraværfigur.

Dette utgjør en interessant vri på Adornos idé om at (den negativt dialektiske) tanken som nekter å stanse (å tenke mot seg selv) er den eneste gyldige tanken – den eneste som kan romme en autentisk innrømmelse av sin deltagelse i skyldsammenhengen, fremfor et affirmativt bilde av en utopisk forsoning mellom det antroposentriske subjektet og det dyriske objektet. Her vender tanken over i en bevegelse i diktet som ikke lar den forstumme, men som dementerer subjektet som det eneste mulige fokuspunktet i et menneskespråklig konstrukt. «Salige er dere som sår ved alle vann, og som lar okse og esel gå fritt omkring.» (Jes 32: 20), er formaningen profeten Jesaja gir folket i den hebraiske bibelen. Salig er også subjektets frafall i Hødnebøs

dikt, men med en vesentlig vri: Det er ikke jeg-et, den lyriske instansen som går forbi oksene og lyser på dem med en lommelykt, som *lar* oxsen gå fritt omkring. Det er diktet, som en kompleks og selvmotsigende helhet – med sin ikke-voldelige syntese – som *tillater* oksene å være frie i diktets sluttpunkt. Slik gir det også avkall på nåden – den falske nåden, den selvforherligende barmhjertigheten som egentlig bare er naturbeherskelse forkledd som paternalisme overfor det sårbare dyret – og på ideen om at det å behandle dyrene godt er en skjebne gitt mennesket i skaperverket, som det selv uansett hersker over, og hvor herredømmet betyr at man ikke evner å besvare oksens blikk.

3.8. Inngjerding og blodsmak

Idet oksene dukker opp igjen fem dikt senere, i vårt dikt nummer to, er de «lutende». Innsnevringen av oksenes livsverden befestes når stålgjerdene «beveger seg innover». Det som måtte være igjen av frihet, av bevegelsen *ut*, er visket ut av diktet:

Stålgjerdene beveger seg innover
mørket og de lutende
oksene. Smaken av
metall og snøen
faller på det gule gresset
Et brev ankommer
det er tilintetgjort (31)

Der Hødnebøs forrige innslag av oksepoesi brøt opp totaliteten med pauser og pust, er formen denne gangen preget av fortetning. Selve det typografiske oppsettet gir en slik fortettende effekt og reflekterer gjerdenes borende innover-bevegelse: Verselinjene fra 1 til 4 blir kortere og kortere. Den «krympende» visualiteten på boksiden speiler den menneskeskapte barrierens angrep på «mørket og de lutende / oksene», og står i motsetning til nettopp mørket og oksene i det forrige diktet, som fikk lov til å stå for seg selv, åpne og til syvende og sist ikke presset inn i kulturen. Nå er imidlertid den industrielle domestiseringen av et utpreget maskulint kreatur fullbyrdet; Hofmos «dampende avsinn» har snudd fullstendig om i stumhet hos et dyr som forblir like taust som i det første diktet, men som nå også har sluttet å stirre. Oksen har mistet sitt uttrykk. Der dyrene i det første diktet sto i sentrum – og til og med tok over for det menneskelige i et gåtefullt samband med gresstråene – føyes de nå inn i et abstrahert tablå med langt flere rekvisitter: smaken av metall, snø på gult gress og et brev som er «tilintetgjort» idet det ankommer. Oksene finner i det hele tatt sin plass i en skrekkinngytende og

ugjestmild tingverden. Mørket de står i, er ikke lenger «mørkt» – det er åstedet for stålgjerdene som trenger seg inn i både natten og dyrene.

Dette er på samme tid mer en slags affektive og stemningsmessige korrespondanser enn ledd i noen lyrisk fortelling, som forbindes gjennom å konnotere uvirkelighet, uro og tapt tid. Hvis vi tenker i forlengelsen av Adornos konstellasjons-begrep, handler det ikke om å føye sammen, syntetisere og etterstrebe enhet og renhet, men om å la impulsene og bildene spilles opp mot hverandre. Her er det, som i konstellasjonen, en måte å stille opp begrepene på hvor de både skjenkes autonomi og kan «gnisse» mot hverandre – begrepene underordnes eller hierarkiseres ikke, men kaster lys over gjensidige, ofte skjulte forbindelser og ulikheter, for slik å la det samfunnsmessig fortrenge komme til syne. Hødnebøs utfordrende bruk av «vokalsammenstøt og rustne / konsonanter», uvanlige sammensetninger og alogiske setningskonstruksjoner, danner en slags språklig *bricolage*; slik filosofien heller ikke bare kan finne opp et helt nytt språk og avskaffe begrepenes suverenitet og herredømme over den fortrenge naturen, har poesien også et gitt materiale å leke med. I det andre oksediktet ser vi altså hvordan tanken om nye måter å leke med et forsteinet grunnmateriale på, forplanter seg som et formmessig prinsipp som ikke minst lar komponentene sive inn i hverandre på uventede måter – «smaken av metall ... faller på det gule gresset».

Det maltrakterte brevet kan på sin side betraktes som en mer håpefull vri på et «meddelelsens problem» hvor kommunikasjonen har stanset opp, som i diktet med det fysikalske institutt og det larmende spørsmålet om hvem som ringer. I destruksjonen, eller i papirbitene, remsene av ord, så å si – i et uleselig brev, i en henvendelse som ikke lar seg avlese og derfor heller ikke umiddelbart besvare – finnes også oppstandelsen og de nye begynnelsene. Gress gulner om høsten i tråd med årstiden, men sender også tankene til påført forråtnelse og brent jord, og gir et islett både av naturens gang og av forpurringen av denne som sådan – slik at noe nytt kan oppstå. Slik opponerer diktet mot et syklisk naturbegrep som tar årstidenes komme for gitt, en naturalisering som ikke lenger er gangbar i den metalliske blodsmakens tid. Vi har allerede sett at Hødnebøs dikt antyder poesien som en kreativ resirkulering av forslitte fraser. Her finnes gjenvinningen sågar i det helt tilintetgjorte. Med Hegel: Alt det som går under, går over – i noe annet.

Samtidig er dette diktet og det første oksediktet stadig harde og kliniske – kanskje fordi kulturlandskapet som omslutter oksene er identisk med vold, slakt og masse mord. Empirien taler for seg selv: okser er deilig mat, ikke singulære vesener. Vi kan tenke på det store, generelle og voldsomme ordvalget «tilintetgjort» som innskriver oksene i en sone av død og forsvinning – hvor oksene mildt sagt er dårlig behandlet – som en besk, selvrefleksiv pendant

til Adorno og Horkheimers påstand om nazifiserte og kulturindustrielle språkformer som ikke tillater indre antagonismer, «ingen fordobling som uttrykker deformingene», for «[d]agens språk beregner, betegner, forråder, inviterer til mord, men det uttrykker ikke.»³²¹ Diktet tar opp i seg en slik grunnstemning, men i konstellative, kjetterske anordninger av enkeltdeler og -bilder peker det også mot noe åpnere og mindre enhetlig, mot å samle det ulikeartede i en ikke-voldelig syntese som lar de enkelte aspektenes forbindelser med hverandre stå åpne – i motsetning til inndragelsen av oksenes livsverden i et visuelt tyranni. Verbbruddet i den siste verselinjen, hvor determinativet «det» stilles åpent, fremhever den uavsluttede grunntonen i diktet. Det er ikke nødvendigvis bare brevet som tilintetgjøres i diktets avslutning, men også en større natursammenheng, en hel verden, men ved å ikke sette dette på begrep, lar diktet også være å slutføre tvangen og sette to streker under naturbeherskelsens dominans som den siste mulige verdenen.

Den påfallende linjedelingen, spenningen i enjambementet mellom kataleks og cesur, gjør at de tre første linjene i diktet både kan leses som en fullstendig setning, hvor gjerdene utøver vold mot oksene – og som to atskilte enheter: «Stålgjerdene beveger seg innover mørket og de lutende oksene», og «Stålgjerdene beveger seg innover mørket» *pluss* «mørket og de lutende oksene ...». Den parallelle åpningen mot syntaktisk sammenføyning og atskillelse gir strofen et islett av paratakse. Diktet får på den ene siden et anstrøk av tvang, hvor alt fortsetter i sin vante, katastrofiske og grusomme gang: Oksene kveles av stålet, og kan hende er det *de* som smaker metallet og farger snøen gul av forråtnelse, slik naturen i metaforisk forstand fargelegges av menneskelig herskertrang? Men det ligger som sagt også en mer håpefull bevegelse her, av selvstendighet og av brudd – av den ulydige, «utemmede» detaljen: Oksene befinner seg foreløpig der ute i mørket. Og subjektet, jeg-et, er fortsatt fraværende. Ved å la være å annamme offerets perspektiv, og ved å gi objektet forrang over subjektet, avtvinger diktet menneskeliggjøringen av en dyrerace som for lengst har blitt annektert av stålgjerdene, og som har blitt tvunget inn i den menneskelige produksjonssfæren og inn i den antroposentriske fantasiene, som til tross for å innlemme også *skiller* dyret fra det menneskelige i skismaet mellom indre og ytre natur – i fornektelsen av at også *mennesket* er av begge som sådan. Igjen: Ved å ikke uttømme, bestreber diktet seg på å ikke beherske og temme dyret i skrift.

Selv om jeg-et har satt sine spor i oksenes landskap, er naturromantisk sporsetting og bedagelig sameksistens er en saga blott – det er gjerdene heller enn føttene som har blendet inn

³²¹ Adorno, *Opplysningens dialektikk*, 296–97.

i naturen. Men hva er inngjerdingen, om ikke en historisk, menneskelig aktivitet som vitner om den utemmede naturens stadig innskrenkede posisjon i den sivilisatoriske gruen? Adornos sentrale poeng imot Kant er nettopp at *das Naturschöne* – både i kunsterfaringen, i kunstens egen enfatiske form og i den filosofiske begrepsdannelsen – er nødt til å innbefatte det abjekte, uskjønne og heslige, siden det er slik vi behandler naturen i og utenfor oss i dag, og derfor har den kommet til å se ut slik, ikke som de «fredede naturparkene» vi oppfører for å fortrenge. Ett av de foregående diktene, noen sider før oksene dukker opp, får ny mening:

3.9. Inne, ute, inne igjen

Ved enden av plassen

skriker dyrene

og går seg inn
i landskapet

langt ute (28)

De fire avdelingene beror på én lengre, fortellende setning – noe av en anomali i denne samlingen – men avdelingene er merkbart brutt av fra hverandre: Det er bare én setning i hver av verselinjene bortsett fra i den tredje avdelingen, hvor bevegelsen innover «i landskapet» sammenfaller med en formmessig fortetning. På tross av et tydelig lyrisk bilde fremtrer diktet som gåtefullt og tvetydig, for det er verdt å merke seg at dyrene går seg *inn*, og ikke *ut* i eller *inn mot*, eller ved et spesifikt punkt i landskapet. Slik antyder diktet at den antroposentriske topografien har blitt fullstendig omsluttende. Dyrene går seg ikke bort, som den ventede vendingen ville ha lydt – bort i skogen, eller bort fra gjerdene. Det finnes ingen «outside» eller noe friere punkt å komme til hinsides «enden av plassen», ingen ubesudlet, upåvirket natur å vandre seg vekk i, bare en natur skapt av menneskene og støpt i vårt bilde – et generelt, uklart kulturlandskap. Selv om dette er «dyrene» i uviss form, og ikke kan fastslås å være de samme oksene, er dette det siste diktet i syklusen som avløses av «Det tomme øyet» hvor samlingens eneste møte mellom menneske og dyr finner sted, og bevegelsen med stålgjerdene som «beveger seg innover / ... de lutende oksene» gjentas i kulturen som trenger seg inn i «dyrene» i dette diktet.

Med denne abstraheringen i mente kan inngjerdingen videre forstås som et bilde på språkhandlingens karakter av voldsutøvelse mot alt som opptas i de generelle kategoriens og identitetstvangens nett – det siste leddet, «langt ute», signaliserer at dyrene forsvinner fra erkjennelsen i samme bevegelse som de blir lukket inne i overordnede språklige former. Igjen

er opplysningsakten fåfengt. Selv om dyrene går inn i et landskap, forsvinner de – «langt ute». De eneste lydene her er dyrenes skrik, og om det ikke er skrik som kilde til parring i kampen om dyrets plass i hierarkiet, er de godt mulig både redselsfulle og fulle av redsel som ustøtt av ufrivillige deltagere i rasjonalitetens voldsdåd (Adorno). Den kritiske impulsen i *Larm* – oppmerksomheten for det auditive, ikke det visuelle – reflekteres i diktet: Foruten den klaustrofobiske innfoldingen av dyrene i landskapet (ved enden av en abstrakt og vag *plass*) er skrikene deres, den lydlige smerten, det eneste som kjennetegner dem.

Mottoet til boken klinger med: Dyret «er innestengt i seg selv og likevel utlevert», men det antatte fraværet av subjektiv kognisjon, av «noe *jeg* ... kompenseres ikke av mindre redsel, fraværet av lykkefølelse ikke av forskånelse fra smerte og sorg.» (Min kurs.) Rent faktisk stemmer det også overens med tingenes tilstand i storfeindustrien: De fleste kuer og okser i Norge tilbringer flesteparten av årets måneder innendørs: TINE-kartongenes frie og herlige beite i et landskap «langt der ute» er en pastoral etterlevning fra førindustrielle tider, men i fullkomment kommersialisert og beherskelsesfull tapning, og gjelder også for de aller fleste andre dyr i det idylliserte landskapet. Pendelen som svinger mellom innside og utside – og inngjerdingsmotivet – dukker deretter opp igjen et knippe dikt *etter* oksene, som for å fullbyrde tvangssammenhengen den antropologiske maskinen har skapt, og som både menneske og dyr lider under:

Jeg er innenfor et sted
raslingen i hvitt løv, skrittene
i dette, en uoversiktlig
sterk tåke

innenfor et område
og et rustent gjerde

dype hull og
latter (37)

Igjenn er den innestengte bevegelsen innover og «innenfor et område / og et rustent gjerde» som klemt sammen i den midterste strofen. Inndelingen fremhever erfaringen av et trykkende lite rom uten utside. Som en helhet følger diktet en slags diminutiv bevegelse også i fremstillingsformen og i det visuelle oppsettet: For hver strofe blir ordene færre og færre, og for hver strofe er det mindre igjen av det menneskelige. Å begynne med *jeg-et*, at det først er et lyrisk subjekt som fører ordet, er en utvikling som ligner den i lommelyktdiktet, men denne gangen er den frigjørende driften mot objektets forrang og subjektets dementi i de siste verselinjene byttet ut med en fullkomment kulturalisert sfære: skritt og rasling viker til fordel

for et rustent gjerde, dype hull og latter. Diktet punkteres altså med et korthugd, bitende crescendo, og det eneste som står igjen er en urovekkende lyd uten adressat eller opphav. Den spatiale erfaringen er like forvirrende som i den første strofen: «en uoversiktlig / sterk tåke» tåkelegger hele ferden fra «innenfor et sted» til «latter».

Jeg-et påstår først at det befinner seg «innenfor et sted», men uhyggen sender tankene til et truende *utenfor*. Det er skritt og rasling her, lyder som antyder tilstedeværelse og vandring i naturen, men skrittene blir stående uforløst «i dette» og påkaller fremmedfølelse og uvirkelighet. Beina bærer ikke noe sted, men de har heller ikke noen omgivelser å dvele og hvile i. De dype hullene som innleder den tredje strofen avslutter et sammensatt bilde av perforerte og beskadigede landskap. Og hva vil det egentlig si at løvet er hvitt? Snøfarget, kunne en tenke seg, lik snøen som faller på det gule gresset i det tidligere diktet, men den grånende grunntonen i diktet og ikke minst det rustne gjerdet – og mangelen på noen snø – gjør det like nærliggende å se det hvite løvet som en hvitkalket – eller askefarget – *formidlet* natur, brennmerket av teknikken og av den maskinelle stemningen; av «kultur». I den andre strofen kommer gjentakelsen, som flytter jeg-et fra «et sted» til «et område». Fortsatt befinner jeg-et seg i et generelt domene, et ingenmannsland uten særegenhet. Ubehaget kommer kanskje av at stedene og områdene forblir steder og områder, og ikke lar seg beskrive noe nærmere – de er abstraksjoner, generelle termer, semantiske spindelvev – eller at jeg-et atter kastes tilbake inn i et (generelt) område etter å ha tatt små skritt ut i (det noe mer spesifikke) løvet og i (den litt mer beskrevne) tåken. Disse store termene er jo ment å frembringe oversikt og klarsyn, men tåken som gjennomtrenger «dette» er tvert imot uoversiktlig og sterk. Slik går bevegelsen som sagt mot enda mer uro – utsynet har blitt tåkelagt, om det nå ikke alltid har vært det – og jeg-et er «innenfor ... et rustent gjerde», slik dyrene i det forrige diktet gikk seg *inn* i landskapet. Og slik dirrer diktet mellom en bevegelse mot enkeltelementene og en bevegelse mot begrepet – mellom mangfold og enhet – hvor uroen seirer.

Latteren som runder av diktet er dets andre og siste lydlige innslag: Det begynner med rasling i løv – et løv som riktignok er hvitt og kunstlet, men som stadig kunne ha vært en ansats til en mer partikulær sansning av naturelementene – men det slutter med menneskelatter. Det er hverken sytten fonemer eller tre fraseringer her, men de siste to strofene danner til sammen noe som kunne minne om et ulydig haikudikt i omgangen med motiver, hvor haikuets fortettede livsvisdom og påminnelse om forgjengelighet er deformert til desillusjon, meningstap og stanset, tom og homogen tid uten foranderlighet eller metamorfisk potensialitet. Når latteren veves inn i de dype hullene i den siste, ordknappe strofen, tar den form av en hånlatter som er alt annet enn frigjørende. Et gjennomhullet gjerde, hvor hullene er dype som sådan, kunne ha

vært en fluktrute – et mulig smutthull vekk fra totaliteten – men peker ikke frem mot noe annet enn et ondskapsfullt flir. Bildet er muligvis uttrykket for det spottende hånfliret som ler av at det ikke lenger er mulig – for hverken okse, mann eller kvinne – å smette gjennom gjerdene og rømme fra menneskenes herredømme over dem alle.

Vi kan lese denne tilsynelatende aporiske bevegelsen som en repetisjon av oksenes inngjerdede livsverden. Det er lite som tyder på at utsigelsen tilhører noen andre enn det menneskelige subjektet i *Larm*, og heller enn en transponering av utsagnsposisjonen dreier det seg i større grad om identifikasjon og korrespondanse. Slik oxen er hensatt til en syklisk, helvetes-aktig sirkelbevegelse hvor bevegelsen *ut* har blitt erstattet med en konstant bevegelse inn, er også jeg-et dømt til å stenges inne – som dyret i epigrafen – selv tanken på en vandring er låst til stillstand. Slik påkalles menneskets dyre-likhet (Adorno), og slik gjentas forbindelsen mellom herredømmet over indre og ytre natur. Igjen: ingen overskridelse, intet rom utenfor kulturlandskapet, intet fullendt poetisk språk å emigrere til. Det spjærede gjerdet er en ren illusjon – porten til frihet er kanskje åpen, men likevel låst så lenge naturen i subjektet selv er avstengt. Jeg-ets beherskelse av den ytre naturen i form av gjerder får konsekvenser for utfoldelsen av en faktisk, erfaringsbasert individualitet; jeg-et er til stede, uten å bebo hverken stedet eller språket. Slik oppvises en erfaring av det naturskjønne som står til slik naturen slik den faktisk er i dag.

3.10. Kjøtt og innlevelse

Mot slutten av boken får den animalske kroppen ny klang. Nå som speilingen mellom oxen og jeg-et har kastet lys over pendelsvingingen mellom utside og innside – eller mellom det utvendige og det innvendige, er det rimelig å anse dette som et nøkkeldikt, og som en fortsettelse av okse-toposet og motivkretsen omkring det animalske:

Jeg vil drømme, kjemper mot søvnen
den seige hinnen. Kjertlene,
fettet rundt kroppen; det
røde kjøttet skal synge. (63)

Er disse linjene å forstå som en oppfølger hvor jeg-et har absorbert oksenes indre fysiologi og innmat? De er satt inn i én strofe uten de overraskende mellomrommene, pausene og «versalcesurene» som ellers dukker opp i samlingen, noe som tyder på fortetning og lukning, ikke pust og bevegelse. Her er det en slags åtselsbetegnelser som preger selvbeskrivelsen, termer som vanligvis brukes i et medisinsk, men også matindustrielt språk, fjernt fra gjengs poetisk

selvrefleksjon og skrevet i en nesten inventariserende tone – energien, livskraften, kommer tilsynelatende bare *innenfra*, fra organene. Diktet setter inn på å trekke det abjekte og frastøtende inn i en mer materialistisk representasjon av kjødet uten å vende helt om i lik- og dødsmetaforikk, og poetiserer gjennom lydlikhet (drøm/søvn/rød), men påkaller også fra første verselinje av et drømmelandskap *som skiller drømmen fra søvnen*.

Slummeren i søvne kan vi dermed tenke på som en seig hinne som legger seg over den våkne tilstanden, den hindrer selvbesinnelse og kritisk sans – og truer også ønsket om å drømme. Det sistnevnte, at søvnen ikke er forutsetningen, men selve hindringen for drømmen, høres uvilkarlig merkelig ut. Men i egenskap av å stå imot den overleverte uvitenheten, med sine klassiske betegnelser om våkenhet (dagslysets rasjonalitet), søvn (kun nødvendig før dagen) og drøm (irrasjonalitet, svermeri), blir fantasme og fabulering – poesiens *sine qua non* – mer attråverdig enn den daglige bevisstheten. Ved hjelp av dyrisk terminologi, skiftende forbindelser og ord utenfor vokabularet av *generalia* snur Hødnebø om på de antatte, overleverte motsetningene.

Kanskje kan vi snakke om at det skjer en ikke-dualistisk «animalisering» av jeg-et her, en omvendt besjeling – hvor smerten som har blitt påført oksenes kropper overføres til mennesket i et øyeblikk av mulig oppvåkning fra antroposentrismens årtusenlange søvn, nemlig ihukommelsen av menneskets dyre-likhet og av naturen *i* subjektet. Og er ikke det uortodokst plasserte «det» etter et semikolon og etter kjertlene og fettet, før det inndras i siste verselinje, en insistering på noe ubestemt – et determinativ uten fastsatt innhold? Slik fremtrer en åpen og usikker bevegelse mot det ikke-identiske, mot en natur som ennå ikke finnes – det vil si en natur hvor relasjonene mellom de ulike kroppsdelene, allegorisk analoge til detaljene som trues av totaliteten, ikke er innskrenkede og hierarkiserte. En slik natur kan ikke tidfestes hverken som et punkt i urhistorien hvor en ubesudlet første natur skal ha funnes, heller ikke som noe lyrikken kan *vite* at skal komme – derfor heter det at jeg-et *vil* drømme og at kjøttet *skal* synge; der «å skulle» etterfølger det innledende ønsket blir imperativet svekket, og i sum uttrykker diktet en mulighet.

Det er heller ikke snakk om en «naturliggjøring» uten videre her, ingen naiv drøm om opprinnelighet og heller ingen eksplisitt metamorfose – i pakt med Adornos anfektelser om at en tilbakevending til første natur er en naiv, illusorisk ønskedrøm – men diktet antyder en gjenkjennelse av det dyriske, eller snarere *noe* dyrisk i det menneskelige. Ja, en gjenkomst av en utenomspråklig eller førlingvistisk tilstand som helt vesentlig retter blikket langt innover, inn under huden, bort fra blikkets beherskelse av omverdenen og henimot det lydige, sanselige og irrasjonelle: «det røde kjøttet skal synge». Til *den* moralske oppgaven, hvor begrepet om det

menneskelige kan utvides, kreves drømmen, eller fantasien – diktet. Det besørger en utvikling som starter med en verselinje hvor jeg-et gir uttrykk for en typisk subjektiv intensjon – «Jeg vil drømme» – og lander i subjektløst kjøtt, eller det vi kunne tenke på som kjøttet *som* subjekt. Den overordnede veien går med andre ord fra et tydelig, opakt «jeg», til et utydelig, skitnere «det», før det er lydligheten som igjen markerer en mer porøs konstellasjon. Tittelen på den første syklusen, «Ansiktet rykkes, vil ut av ansiktet», blir talende igjen: det er noe uforløst kroppslig som ønsker seg vekk fra den avstengte kroppen, den somatikken som har skåret seg av fra sin egen natur (Odyssevs). I dette diktet finnes det faktisk en reell innside som ikke bare konnoterer stengsel og lukning. Da er det helt vesentlig at denne innsiden dukker opp i en mer «kjøttlig» og mer dyrisk tapning.

Fremstillingen av det animalske i *Larm* er altså ikke bare pessimistisk, og den peker ut over blottstillingen av et hjelpeløst menneske-jeg. At død materie – som i dette tilfellet kan være likene av de glemte oksene – kommer til orde som en syngende og larmende påminnelse om offeret og slaktet, har for øvrig sin presedens allerede i tolvte sang i *Odysseen*. Den inntreffer like etter episoden med Odyssevs' list og sirenenes sang, som vi husker fra teorikapittelet som ur-allegorien over det borgerlige subjektets fødsel i *Opplysningens dialektikk*. I dette verset påtreffer helten solgudens okser, «prektige dyr, en bredpannet, krumhornet bøling».³²² Etter slaktet heter det imidlertid at «Hudene kravlet omkring, og kjøttet på spiddene brølte / både det rå og det stekte. Det lød som når oksene rauter.»³²³ Med et lite forbehold om anakronistisk analyse finnes det et påfallende sammenfall mellom det animalske kjødets gjenkomst i Hødnebøs strofe, og den homeriske brølingen fra de snarlig tilberedte kjøttstykkene. Hødnebøs dikt tar opp i seg det «levende etterlivet», med en død som ikke innebærer det totale fravær, hvor den homeriske besjelingen har snudd om i en «animalsk besjeling» av jeg-et. Hierarkiet endevendes. Menneskets rangorden faller. Det er som om den animistiske praksisen som Adorno og Horkheimer anser for å være de tidligste formene for opplysning, naturbeherskelse og sublimering av frykten for ytre og truende natur, men som fortsatt hadde et holistisk verdensbilde og en bevissthet om naturbundethet – sjamanen som forsøker å drive de onde åndene vekk, værtyderne som avleser gudenes mana fra himmelen – kommer tilbake for å minne mennesket om sitt faktiske animalske (dermed evolusjonshistoriske) opphav.

Kontrasten mellom disse oksene, og et dikt fra den litterære okse-kanon – Thomas Hardys folkekjære «The Oxen» (1915) – er på sin side slående. Diktet henspiller på dyrene som oppsøker Jesu krybbe for å våke over den nylig ankomne frelseren, og på britisk folkløse om

³²² Homer, *Odysseen*, 185.

³²³ *Ibid.*, 186.

okser som kneler i låven på julaften, og legger seg tett opp mot en søtladen forestillingskraft som innskriver dyrene i et ordentlig trivelig, pastoralt barndomstablå. Det fortjener derfor et lite skråblikk:

Christmas Eve, and twelve of the clock.
«Now they are all on their knees,»
An elder said as we sat in a flock
By the embers in hearthside ease.

We pictured the meek mild creatures where
They dwelt in their strawy pen,
Nor did it occur to one of us there
To doubt they were kneeling then.

So fair a fancy few would weave
In these years! Yet, I feel,
If someone said on Christmas Eve,
«Come; see the oxen kneel,

«In the lonely barton by yonder coomb
Our childhood used to know,»
I should go with him in the gloom,
Hoping it might be so.³²⁴

I Hardys linjer finnes stor tiltro til direkte avbildning og menneskelig innlevelsessevne, og en utsigelsesposisjon hvor dyret er umiddelbart tilgjengelig for øyet og for fantasien. Blikket trer frem som et apparat for dominans og epistemologisk skråsikkerhet: «Nor did it occur to one of us there / To doubt they were kneeling then». Der oksene «stirrer» og «luter» hos Hødnebø, er knelingen hos Hardy en ekstrem antropomorfering av såkalte «meek, mild creatures»: med bøyde knær aksepterer oksene sin skjebne og underkaster seg en mild, kristen Gud. Poenget er ikke retroaktiv fordømmelse: Diktet, som tilhører en senromantisk åndelig poetisk åre, skisserer et vakkert bilde der oxen og mennesket deler plass, ganske likeverdige i datidens intime nærhet i en tid hvor folk og dyr gjerne kunne dele samme hus, og hvor både de menneskelige og ikke-menneskelige vesenene er underkastet skaperverkets hierarki. Men det som er et vakkert øyeblikk av nåde kamouflerer også en idyllisering av både den materielle dominansen og av fantasiens herredømme over husdyrene. Det senere slaktet tier diktet helt om. Med sin lystige fullendelse av form og innhold fungerer de stringente enderimene som en endegyldig domestisering av oksene. Slik «feel/kneel» og «on their knees/in hearthside ease» skaper en trygg, familiær klang, er det en eldre figur rundt peisens glør som bestemmer hvordan de yngre

³²⁴ Hardy, *The Collected Poems of Thomas Hardy*, 439.

skal betrakte oksens stilling i hjemmet: med rustikk sjarme, i det antroposentrisk-nytestamentlige skjemaet for herredømme over ytre, truende natur.

Som en motsats til (jule)feiringen av den trygge innlevelsen står Hødnebøs «anti-bukoliske» og kritiske moment, som eksisterer parallelt med en konkret, selvrefleksiv fremstilling av lidelse og med ihukommelsen av det arkaiske, oppvåkne dyret i den menneskelige kroppen (og ikke omvendt). Å slekte på Hardys forsoningssymbolikk ville i en slik poetisk sammenheng vært en umulighet. Det oksediktkanoniske forelegget tjener til å minne om i hvor stor grad *Larms* diktning over forholdet mellom mennesket og oxen er avskåret fra en tradisjon hvor likeverdet er en selvsagt del av erfaringshorisonten. En slik spirituell og fantasmagorisk innføling er ugyldiggjort av den industrielle tvangssammenheng; den muntlige overleveringen, traderingen av de eldstes kunnskap rundt peisens brennende glør, er skiftet ut med den mekaniske lommelykten, rustne gjerder og smaken av metall. I tillegg til ihukommelsen av det animalske i kjøttet – som heller ikke italesetter dyret og som lodder muligheten for dyrisk identifikasjon heller enn å etablere forsoning – dreier det hos Hødnebø seg kanskje om å etablere en epistemologisk blindgate, en grense mot dyrene og ergo en grense for menneskelig fatteevne, uttrykt gjennom motstanden mot å avbilde og leve seg inn i antropomorfe skapninger. Grepet er i skarp kontrast til stålgjerdene og den pseudo-rurale lille julaften-ekstasen som trenger seg inn på oksenes område, og som både inngjerder deres livsverden og prøver å oppta den i den menneskelige. Der er oksene aldri hverken helt inne eller helt ute, og slik har innlemmelse gjennom eksklusjon inntruffet: separasjon av menneskenatur og dyrenatur med fullstendig kontroll over og fullstendig oppgivelse av det singulære i begge parter.

3.11. Eksklusjon, inklusjon, grense

Denne dobbelte bevegelsen – innlemmelse og eksklusjon i samme hånd vending – er slett ikke ulik den sentrale lærdommen i *Opplysningens dialektikk*: Ved å sette inn på å beherske naturen, behersker mennesket også naturen i seg selv, og produserer en endeløs rekke av grufulle tilstander og forholdelsesmåter hvor både den indre og den ytre naturen står tilbake som skadelidende under en fornuft som har forfalt til en instrumentell, kalkulert, abstraherende og matematiserende fornuft. Idet mennesket fortrenge sin sårbarhet og ekskluderer seg selv fra naturen, ekskluderer det også muligheten for et annet begrep om natur enn et som slår fremskrittoptimistisk og undertrykkende mynt på alt levende liv.

Et slikt skisma synes å være grunnet i en opprissing av forskjeller, med en endegyldig (to)deling, men er nettopp også helt grenseløst: Alt som måtte finnes av fjernhet og

annerledeshet trekkes inn i det samfunnsmessige og blir annen-natur, for så å forstumme. Industrien, representert i diktene ved lommelykten og stålgjerdene, kjenner nettopp ingen grenser – ingen respektfull, kontemplativ avstand og heller ingen mimetisk nærhet. Den inndrar alt i sin egen sfære, ikke ulikt det navnløse kollektivet tidligere i *Larm*: «De går gjennom deg / i flokker / og tier ikke / om noe». (28) «Hele det moderne industrisamfunnets utpønskede maskineri er ikke annet enn natur som sønderriver seg selv», står det i «Menneske og dyr»-passasjen i *Opplysningens dialektikk*, men «det finnes ikke lenger noe medium som kan bringe denne motsigelsen til uttrykk ... Menneskene er så radikalt fremmedgjorte for hverandre og for naturen at alt de nå vet, er hva de skal bruke seg selv til og hva de skal gjøre med seg selv.»³²⁵ Slik forsvinner den ytre naturen ut av lignelsen samtidig som den – og her supplerer Hødnebøs inndragelse Adorno og Horkheimers innsikt – slukes opp i den indre naturens industrielle herredømme. Den gruoppvekkende lydligheten i «går seg inn i»-diktet utgjør i den forstand, nå som vi vet at Hødnebø sammenstiller den subsumerende synssansen og herredømmet, en liten protest mot den visuelle larmen som dreper det singulære. Hvis poesiers lydhørhet ellers er en anklage mot en i alle betydninger tonedøv (språklig) behandling av naturen i *Larm* – et forsiktig opprør mot det beherskende øyet – handler det i disse to diktene om å tie for å kunne lytte til stumme skrik.

I motsetning til grensene jeg anser Hødnebø for å risse opp, blir poesien på sin side gjerne beskrevet som en overskridelsens arena, hvor aksepterte skillelinjer og polariteter utfordres og provoseres av en spesifikt dikterisk funksjon, gjerne forstått som variasjoner over litteraritet. I dette tilfellet, i *Larm*, er den enfatiske refleksjonen over animalsk bevissthet og dyrenes livsverden med på å forstyrre vante oppfatninger om menneske og natur. Men dette foregår, som jeg har vist, ikke i form av besjeling eller metamorfose – eller gjennom en instruktiv og ferdigtenkt forskyvning av utsagnsposisjon. Det er mer besinnelse enn overskridelse her. Verselinjen «Det er ingenting som unndrar seg / beskrivelsen» (44) – i et inventar-dikt som ramser opp «de matte gjenstandene, / en evindeligg sprakende lyd» fra en forslått, ødelagt tingverden – blir følgelig et større postulat lyrikken selv forsøker å dementere. I intervjuet med Kampevold Larsen erklærer Hødnebø selv sitt syn på diktningens forskyvninger og kaster lys over forholdet mellom ulike grenseflater og enkeltelementer i poesien, men fra et noe annet ståsted:

Jeg så en utstilling nylig med Matthew Barneys kunst. Han illustrerer at forsøket på å bli menneske er et forsøk som pågår *hele* tiden. Man får følelsen av at vi befinner oss i et gedigent

³²⁵ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 298.

laboratorium, eller i hvert fall at vi er en del av et eksperiment, men uten at noen nødvendigvis styrer det – og hvor elementer som myte, geografi, historie, teknologi og biografi etc. veves sammen i noe som vi kan kalle for identitet. Også dette at vi tenker i analogier og motsetninger, for eksempel skiller vi mellom ulike begreper som kultur og natur, fiksjon og virkelighet, men i diktningen kommer disse områdene i berøring med hverandre.³²⁶

Det er en slik heterogen «tilgrising» eller poetisk porøsitet *Larm* kjennetegnes av, hvor tenkemåtene og begrepene antydes mer enn de plasseres i forgrunnen, og hvor oksene kan opptre både som underkuet kveg, gåtefulle subjekter og blotte rekvisitter og som animalske speilbilder av undertrykt «indre» natur. Begreper, konsepter, tenkemåter og vokabular hentet fra vidt ulike epistemiske soner gnisser mot hverandre, men disse konstellasjonene er noe annet enn naturbeherskelsens nivellering. I sum kan vi snakke om samlingen som en sammenblanding uten den grenseløse naturbeherskelsens konstante overskridelse: den ikke-voldelige syntesens måte å samle det spredte på uten å tvinge de enkelte detaljene inn i en falsk totalitet. Men er ikke denne operasjonen stadig forankret i det antroposentriske?

I Eirik Vassendens artikkel «Menneske, dyr og nye utsigelsesinstanser i norsk samtidspoesi» (2017) tar han sats fra Agambens nevnte begrep om den antroposentriske maskinen, og identifiserer oppkomsten av et poesiens «imellom», hvor talen plasseres på forskjellige steder som hos en kråke (Kjartan Hatløys *I kråkekrins*), i et trollspråk (Erlend Nødtvedts *Trollsuiten*) og hos en hest (Øyvind Rimbereids *Jimmen*). De lyriske strategiene utgår naturligvis fra et menneskespråk, men prøver å la dyrene komme til orde, og fremstår dermed som en protest mot den stabile og beherskende utsigelsen. Med referanse til Donna Haraways kritikk av et slikt utsigesskifte som en særegen form for velment appropriasjon, stiller han samtidig spørsmål ved om dette bare er en ny form for beherskelse – keiserens nye babling, så å si: «Slik sett står Øyvind Rimbereid, og de andre norske poetene som forsøker å gi språk til noe annet, noe ukjent, til dyret, til det ikke-menneskelige eller det menneskelige, i fare for å underlegge seg det de står overfor, nettopp ved å forsøke å italesette det.»³²⁷ Hva skjer så i omgangen med oksene i *Larm* hvor det ikke er et eneste forsøk på italesetting eller innlevelse, og som aldri engang prøver å forlate det menneskelige språket i sin søken etter et språk som ikke «underlegger seg det de står overfor»?

Diktningen Vassenden diskuterer er ferskere enn *Larm*. Han leser opphopningen av «en mengde forsøk på å se verden fra et annet sted, et sted forsøksvis lagt utenfor feltet for det menneskelige» i ny norsk lyrikk i forbindelse med den antroposentriske maskinens produksjon

³²⁶ Larsen, «Å drikke mer eller mindre te», 74.

³²⁷ Vassenden, «Menneske, dyr og nye utsigelsesinstanser i norsk samtidspoesi», 31–32.

av forskjeller og grensesoner i overbefolkningens og ekstremkonsumets tidsalder. Imot denne skisma-produksjonen svarer poesien med å søke seg mot rommene mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige.³²⁸ *Larm* (1989) utfordrer tidfestelsen til Vassenden, og antyder at lyrikkens terskelkarakter slettes ikke behøver å påkalle eller artikulere bevisstheten om klima- og naturkrise anno 2010-tallet for å være en protesthandling mot den årtusenlange historien om forskjellsproduksjon og utdefinering av det animalske – eller objektet – *qua* herredømme over ytre natur. Men det mest interessante her er at *Larm* utgjør en alternativ modell, for hos Hødnebø setter poesien selv en grense for hva mennesket kan tillate seg, eller i det hele tatt evner å forstå i omgangen med dyrene, samtidig som den vitner om hvilken udåd som har blitt og vil komme til å bli gjort. Diktens dynamiske presens, «bifurkasjons-enjambementene» og den stadige pendelbevegelsen mellom innside og utside fremhever den uavsluttede optikken. Diktene i *Larm* inntar ikke et utsigelsens «imellom» fordi mellomposisjonen erfares som usann, og fordi innfølingen antas å være et umulig prosjekt, og dessuten preget av tvang og bemektigelse. I stedet tegner den opp et annet og porøst gjerde mellom oss og dyrene, hvor begge parter inngår i den samme tvangssammenhengen; *Larm* viser frem beherskelsen, men hegner samtidig om sprekke i beherskelsens mange selvmotsigelser og antagonismer.

3.12. Overgivelsens frigjørende kritikk

I sum kan vel Hødnebøs refleksjoner over menneske og dyr likevel virke nedslående. De to diktene om oksene oppviser en bevegelse som går fra å avbilde umuligheten av forsoning til å antyde et fullstendig industrielt herredømme over ytre natur – fra lommelykt til stålgjerde og slakt, eller sagt med Adornos maksime: fra sprettert til atombombe. Ørets moralske lytting eller den animalske kroppens mulige oppvåkning endrer ikke på dét – oksene er ved endt lesning stadig behersket av den antroposentriske utsigelsesinstansen, og der hvor jeg-et trer ut av gjerdesonene og inn i en tentativ taleførhet med flere ordrike strofer i den nest siste syklusen, er det fortsatt apokalyptisk og formørket:

1.

En drøm som aldri begynner
Notatene. Fingre som renner. Halsen
Hestene galopperer tungt
i gatene, fotgjengere ligger i dødskrampe
på stiene utenfor byen. Det er ikke for sent,
det er for mørkt, sadistisk. (51)

³²⁸ Ibid, 32

Diktet som bare består av én hakkete strofe fylt av cesurer, korthugde setninger og løsrevne ord, skisserer en undergangspreget og marerittaktig verden. Her er ikke det kroppslige elementet syngende, men «renner», og «halsen» står alene for seg selv, som om den var skåret av fra resten av kroppen, slik den er hugget av fra resten av strofen. Den første verselinjen som setter scenen er besynderlig: En drøm er jo ingenting om den ikke «begynner» – den *må* begynne for å være en drøm – og hvis de påfølgende fem verselinjene springer ut av denne drømmen har de liksom heller egentlig aldri begynt. Grepet sørger for å etablere epistemisk uklarhet rundt hvor disse drømmebildene stammer fra, men kan også vise til at resten av diktet ikke har noe å gjøre med den villedede søvnen, den ønskede drømmen. Den skrivende, som antydes gjennom notater og rennende fingre, evner ikke å nedtegne en representasjon av tilstedeværelsen i naturen, og resultatet er dødskrampe.

Det tilsynelatende paradokset i de to siste verselinjene er iøynefallende, og speiler paradokset i åpningen. En forventet eller «logisk» anordning ville ha sørget for at den håpefulle tanken om at det ikke er «for sent», kom etter mørket og sadismen. Slik det står nå, blir sadismen og mørket rett og slett forutsetningen for endring i den siste timen. Ordene er allerede intimt forbundet gjennom stemningsmessige likheter: «sent», «mørkt», «sadistisk»; rekkefølgen motsetter seg en kausal gruppering. Nå er det jo nettopp ikke for sent *fordi* sadismen har inntruffet. Dette er i det hele tatt en utpreget dialektisk basis: Muligheten for redning inntreffer ikke før undergangen virkelig nærmer seg, på samme måte som det fysikalske instituttets terminologi må prøves ut før den kan avvises. Tanken må drives helt til sin ytterlighet – tanken kan ikke stanse – før den (muligens) kan vendes om i lykke og fred. Og når tanken drives helt dit, er også diktets sprukne helhet vitnesbyrdet om menneskets undergang: Hestene galopperer tungt, mens fotgjengerne ligger i dødskrampe. Scenen er horribel, men også en scene hvor mennesket er i ferd med å falle fra og gi plass til naturens tilbakekomst. Dyrene har tatt over byen – mennesket er *utenfor*. Mørket, undergangen, er igjen forutsetningen for redning av det fortrenge animalske. Men etter undertrykkelsen kommer jo hestene tilbake som i en blodig hevsnakt, hvor atskillelsen er total. Dette er vel ikke den ønskelige forsoningen?

Det er verdt å spørre seg om den dikteriske «påpekningen» av en epistemologisk blindgate, der erkjennelsen grunnstøter i møte med oksene, er mindre radikal enn antatt – og om den beror på en størknet filosofisk antagelse om den menneskelige bevissthetens primat. Vi snakker fortsatt om subjektet, om enn hvor mange tilkortkommenheter, bortfall og tausheter det har vist seg å romme. Endepunktet er stadig mennesket. Og når dyrene «seirer» over det instrumentelle rasjonelle subjektet, gjør omkalfatringen av det vertikale forholdet mellom

subjekt og objekt at resultatet er død, rennende fingre og en isolert «hals». At vi ikke kan «forstå» naturen, og at den tillegges «gåtefullhet» for å ikke bli behersket er kanskje feil sted å begynne – og å slutte.

Det er nettopp en slik grunnfigur Arne Johan Vetlesen anser som forfeilet i *Cosmologies of the Anthropocene*. I sin kritikk av filosofen Thomas Nagels gjennomgang av panpsykisme anfører han at filosofien har stivnet i endeløse ekskurser (fortsatt med kartesiske startskudd) i hvordan mennesket erkjenner, sanser eller betrakter natur og materie – naturen er simpelthen noe som blir til for og av oss. Med referanse til Charles Taylors begrep om epistemologiens forrang over ontologien (*the primacy of the epistemological*) – som viser til at den moderne intellektuelle kulturen preges av en overdreven tilslutning til «the tendency to think out the question of what something is in terms of how it is known» – hevder Vetlesen at vi ender opp med å plent ekskludere naturens egenverdi, noe som gjerne også rammer kritikere av antroposentrisme.³²⁹ I den forstand vil ikke oksene, selv om dens forrang hevdes, bli lest som okse, men som ikke-menneske – en sanse-automat. Det er den antroposentriske maskinen (Agamben) som dominerer selv når den insisterer på antroposentrismens barbari: i kritikken av identitetstenkning så vel som kjøttindustri stanser den kritiske impulsen i en kartlegging av hva vi har gjort med oksene. Når de slippes fri i diktens bevegelse vekk fra subjektets tyranni, slippes de alltid fri *fra* dette punktet.

Men det er flere momenter som tyder på at synet på dyrenes skjebne i *Larm* rommer mer enn bare defeatisme, at kritikken av jeg-ets begrensninger simpelthen er en vitensarkeologisk påstand om grove og fatale skiller mellom «kultur» og «natur», eller at det lyriske/menneskelige subjektet står igjen tross alle sine «perforeringer». For det første er innsikten sann: atskillelsen er reell, og diktene bærer vitne ved å forplikte seg på en form som ikke pretenderer å simpelthen kunne tenke seg eller fremstille noe forsont. «Om dikten skulle ge sken av att en sådan värld existerade (om så bare inom konstens sfär) å skulle den bara vara ett alibi for världen utanför konsten att fortsätta som vanligt», skriver Camilla Flodin med referanse til Adornos skepsis til avbildning av utopien.³³⁰ Det er derfor Adorno, som jeg drøftet i teorikapittelet, kan skrive at Beckett «for så vidt er realist», en påstand som høres nonchalant og polemisk ut, men som egentlig bare innebærer at Becketts kompromissløse formale negativitet er den mest treffende refleksjonen av samtiden han skriver i. Det som ligner på et vrengebilde, er i sannhet et speilbilde. I den forstand er vel også Hødnebos fremstillinger realistiske, nettopp fordi formen her begynner å bli identisk med referenten. De kan ikke annet

³²⁹ Vetlesen, *Cosmologies of the Anthropocene*, 24.

³³⁰ Flodin, *Att uttrycka det undanträngde*, 62.

enn å ta utgangspunkt i mennesket; det er omveien de må ta for å, på selvrefleksivt vis, kunne legge det menneskelige under lupen.

Referenten er nemlig menneskenes istykkerslåtte forhold til og herredømme over sine fysiske omgivelser: naturbeherskelsen. I Hødnebøs egne ord, allerede sitert: «Jeg mener at diktets uttrykksform ligger tettere på hvordan det faktisk *er* enn den uttrykksformen som ellers dominerer i samfunnet – ikke bare den mediale møllen, men den formen for rasjonalitet vi ofte fremsetter som modell for vår måte å forholde oss til virkeligheten på.» «The simple fact», skriver Vetlesen,

is that the entire nonhuman world constitutes the *sine qua non* of humans. This means that any insistence on the part of humans to be exclusive possessors of value will prove self-destructive. Whitehead put it like this almost one hundred years ago: 'Any physical object which by its influence deteriorates its environment, commits suicide.'³³¹

I forlengelsen av denne såre enkle, men naturhistorisk sett helt sanne – og grusomme – innsikten, er den diktekunsten som utøver reell solidariteten med lidelsen (Adorno) et istykkerslått, fragmentert, urolig, irrasjonelt og usammenhengende uttrykk, mer fornuftig og mer rasjonelt enn en form som skulle forsøke å samle det spredte i en serie av tilfredsstillende, harmoniske helheter.

Hødnebøs doble bevegelse i *Larm* – affirmasjon i form av avtrykk etter herredømmet, negasjon gjennom ørets og objektets forrang – får resonans i Adornos karakteristikkk av kunstens dobbeltkarakter, som jeg undersøkte i teorikapitlet: «Kunstverkets identitet med den eksisterende realiteten er også den sentrerende kraften i det, det som samler dens *membra disiecta*, sporene etter det værende, om seg: kunstverket er beslektet med verden gjennom det prinsippet som får det til å kontrastere den, det prinsippet som ånden stiller til rådighet for verden.»³³² Poesien blir et uttrykk for kunstens dårlige samvittighet over sin medskyldighet i naturbeherskelsen, som den uansett ikke kan løsrive seg fra. Den «irrasjonelle» diktingen *er* bearbeidet natur, og derfor også omarbeidet, forfalsket natur – og kaster slik et virkelig lys (og ikke fra en liten lommelykt) over den «rasjonelle» forfalskningen som har tatt naturen av dage. På samme tid rommer diktene altså en mer håpefull dimensjon som går langt forbi en uforpliktende stadfestelse av naturherredømmet, og trekkes nettopp videre av diktene kritiske bevissthet om seg selv som annen-natur. At antagonismen mellom lyrikk og referent er uforsont er nettopp det som gir et islett av håp: Dobbeltbestemmelsen av kritisk sanselighet og

³³¹ Vetlesen, *Cosmologies of the Anthropocene*, 53.

³³² Adorno, *Estetisk teori*, 19.

bevegelsen mot det lydlige lar det være igjen en rest til fantasien, og til ettertiden. Kunsten representerer det som *an sich* ennå ikke finnes, er Adornos gjennomgående poeng i *Estetisk teori*. Slik dreier det seg om en poetikk som ikke uttømmer og virkeliggjør naturen – som unndrar seg forsoningsfigurer – men som *antyder* dens mange og ennå ikke virkeliggjorte, erkjente eller anerkjente uttrykksformer parallelt med fremvisning av gruen i formen.

Nå er det nærliggende å konkludere med at dette først og fremst beror på formen i *Larm*, at det handler om å skjenke lyd og uttrykk til noe som har blitt frarøvet sitt uttrykk. At ordene strekker seg mot et rom hinsides språkliggjorte forståelsesformer hvor epistemologiens primat må vike til fordel for objektets forrang – noe som også viser seg i den pågående, stadig uferdige dementeringen av det «antroposentriske» subjektets herredømme.

I sin lesning lokaliserer Marit Borkenhagen et slikt positivt moment nettopp i «en utvikling i boken mot en mulig frigjøring gjennom språkhandlingen».³³³ Ganske riktig er det en mer ekspansiv stemme som kommer til orde i de to siste syklusene, hvorav den første betegnende nok heter «En stemme løsner», den andre «Grått teppe faller». (Rekkefølgen er sånn å forstå alt annet enn tilfeldig: Det slutter ikke med den entydige frigjøringsakten – teppefallet stenger av.) I Borkenhagens lesning blir emansipasjon forstått forholdsvis snevert, som en bevegelse fra menneskelig/subjektiv stumhet til tale. Det lydlige innslaget i samlingen tilbakeføres til det antroposentriske taleorganet, som vi ved flere anledninger har sett bli oppløst fullstendig i den ytre naturens og dyrenes lyder, ikke minst i lydene av dyrene som skriker når de må gå seg inn i det menneskelige, eller det animalske kjøttet som begynner å synge når mennesket gir avkall på den våkne, instrumentelle rasjonaliteten. Borkenhagen anfører:

Subjektet motsetter seg både gjengse væremåter og oppfatninger og forsøker å opprettholde en avstand mellom seg selv og andre. Subjektets ubehag rommer en kritikk, men den er av det passive merket og får ingen konsekvenser. Utover i samlingen beveger subjektet seg langsomt i retning av en mer offensiv motstand. Dette gjør at diktsamlingen sett under ett kan oppfattes som en stillfaren polemikk.³³⁴

Jeg er med på at det er snakk om en stillfaren polemikk her, men tenker samtidig på at subjektets passivitet og ubehag kan leses som en fredfull eller mindre beherskende – med Adorno *ikke-voldelig* – tilstand, som allerede er til stede lenge før stemmen løsner, ikke minst utenfor subjektet og primært i form av *formen*, og at det er her den polemiske brodden ligger. Borkenhagen overser også «kjøttediktet» og bryr seg ikke med at subjektet også oppløses

³³³ Borkenhagen, «Svakt en stemme som motsier en annen», 37.

³³⁴ *Ibid.*, 33.

kontinuerlig i samlingen og hva det innebærer for samlingens naturbegrep, og lar dermed det vi kunne kalle en animalsk forestillingskraft ligge. I det hele tatt preges hennes lesning av at et fokus på formen og naturen er fraværende. Kan det ikke snarere tenkes at utsigelsesinstansens begrensninger – før stemmen løsner, og der hvor jeg-et tidligere bare har kommet til orde i små glimt – ikke bare er uttrykket for påført smerte, berøvet individualitet og induisert taushet, men ansatsen til en lyttende, ydmyk og ikke-beherskende grunnholdning til naturen? Ja, at det Moestrup – kanskje mer innsiktsfullt enn noen av de andre fortolkerne – betrakter som en overgivelse til lyttingen, «en hensynsløs hensynsfuldhed», nettopp har å gjøre med å lete etter andre, mindre barbariske forholdelsesmåter overfor og i naturen. Og at overgivelsen er det som gjør det mulig for diktene å innta et kritisk ståsted, hvor de kan avkle og fremvise uten å late som om de har funnet hvile og erobret en posisjon utenfor skyldsammenhengen. Den subjekt oppløsende impulsen i Hødnebøs uttalelse om at man ikke kan nå hinsides det menneskelige, men at man så visst går *lei* av mennesket, som har alt å gjøre med en revidering av subjektet i poesien – og som får sitt uttrykk i jeg-ets avmakt overfor oksene så vel som i oksenes oppvåkning i jeg-et – tar ikke fortolkerne inn over seg, og naturbegrepet faller ut av ligningen.

Det er ingen direkte dårlig idé å lese *Larm* som en metapoetisk refleksjon over forfatteren som prøver å finne sin plass i verden, og det er i høyeste grad en original debutsamling som trer frem med den optikken – sentreringen av stemmebåndet og lydene gjør «å komme til orde»-metaforen transparent og tilgjengelig for sansningen. Men da forsvinner også den dirrende, konstante dobbeltheten som preger hele samlingen og som utkrystalliserer seg i utsagnet om at «alt er godt og / ødelagt her». Ambiguiteten får også et klart uttrykk diktene om det animalske, hvor dualitetene stum/snakkende og tilstedeværende/fraværende rommer langt mer enn bare fortellingen om et menneskelig jeg. Borkenhagens lesning av diktene som en nærmest teleologisk beretning står også i fare for å forringe et gryende poeng i *Larm* – et som blir desto mer vesentlig fra og med andreboken *Pendel* (1993) og som kanskje utkrystalliserer seg i *Stormstogens* (2002) svimlende historiefilosofiske sprang mellom antikk og moderne tid – nemlig at herskende tenkemåter sammenfaller med en kausal og lineær tidsoppfatning som er nødt til å lene seg tungt på fastmonterte årsaksforklaringer. I teorikapittelet knyttet jeg da også et slikt historiebegrep opp mot Benjamins historiefilosofiske teser og kritikken av en utbredt oppfatning av tiden som besørger synet på naturen som en utømmelig, ahistorisk og ubesudlet ressursbank.

Om det virkelig var sånn at *Larm* berettet om en reell frigjøring, ville det ha forutsatt en avklart fortid og et tydeliggjort *nå*, slik at frigjøringen kunne være kronologisk forankret. Det

har seg derimot slik at alle diktene i samlingen er skrevet i presensform. Dette betoner at vi har å gjøre med en pågående utforsking, og med en utvidet og dynamisk nåtid full av potensialitet som går mot forestillingen om fremskritt, utvikling og mekanismer for årsak og virking. Her er det ingen gjerninger som er helt og holdent utført. «For subjektet i *Larm* var afasien en lidelse», skriver Borkenhagen. «Å være avskåret fra talehandlingen betyr i praksis å være prisgitt de andres virkelighetsfortolkning. Motsatt står det å tale eller skrive som en reell mulighet til å gripe inn.»³³⁵ Subjektet har altså «vært», har *hatt* afasi, nå har det ikke det mer – men det går vel egentlig ikke an å stadfeste et slikt oppsving når diktenes tid ikke beveger seg rettlinjert med klokketiden.

Aadland istemmer i sin lesning av slutten: «Helt til slutt har poeten kompositorisk oversikt og selvbesinnelse nok til å trekke det hele unna i noen vers som kan leses som metafor for den språklige akten vi har vært med på: ‘Noen forlanger at døren åpnes/på en slette, ser du inn/i den andres øyne: det/sortblå forhenget, plutselig/dras det for’ (anm. s. 69). Det er slutt – for denne gang.»³³⁶ Kompositorisk oversikt finnes det så det monner i *Larm*, men når Aadland hevder at selvbesinnelsen inntre «helt til slutt», så har den jo vært til stede lenge. En slik besinnelse er nettopp forutsetningen for det elastiske, oppløste og ikke-beherskende jeg-et. Det er heller ikke jeg-et som åpner døren, eller som drar et forheng til side slik at det frivillig og full av vellyst kan tre ut i verden og møte «den andres øyne» – dette er ingen valgt frigjøringshandling, men en tildekking, og at forhengets farge er «sortblå» fremhever distansen til en teatral, cinematisk eller visuell (rødfarget) sfære hvor teppefallet kunne ha symbolisert videre kunstnerisk skapelse. Forhenget dras for, men forstummelsen som nødvendigvis må oppstå i den siste verselinjen er hverken lineær eller ny, og det er noen som forlanger at man skal se: Det er noen som krever at du-et skal bruke den herskende synssansen.

Disse tilnærmingene er med andre ord ikke nødvendigvis feilaktige, men de er opplagt reduktive. Jeg-ets anonymitet kan vi nemlig også se som en respons ikke bare på den gruen som har brakt stemmen til taushet, men på den gruen som har avfortryllet *omverdenen* til taushet og tappet den for egenverdi. At en stemme løsner behøver jo ikke bare å bety at stemmen løsner fra et totaliserende kollektiv – som det finnes belegg for å mene, uten at lesningen bør stanse opp der – men at stemmen oppløses i *stemninger*, og at den løser seg fra subjektet, som dermed trer til side for å gi plass og lytte til en flerstemmig og gåtefull natur. Slik er de «selv-løse» diktene i *Larm* vel så viktige og langt fra å være nedslående terskler eller blotte vitnesbyrd om utestengelse fra et menneskelig stemmefellesskap. I oksediktet er det jo nettopp stumheten og

³³⁵ Ibid., 34.

³³⁶ Aadland, «Klart og mangetydig».

handlingslammelsen som åpner opp for en refleksjon over opplysningens fallitt; i kjøttediktet går bevegelsen fra subjektets forrang og dets uttalte intensjon til ego-løst, syngende kjøtt. I diktet med det hvite løvet domineres og maltrakteres jeg-et nærmest av identitetstvang og herredømme, men akkurat derfor oppstår det et åsted for kritikk og undersøkelse. Det er *dette* forholdet hvor mennesket i likhet med dyret i mottoet stadig er utlevert og i det samfunnsmessiges vold som lader diktsamlingens aller siste strofe med sitt kritiske løft. At forhenget blir dratt til side betyr på ingen måte at subjektet har «sluppet fri». «Det er ingenting som unndrar seg / beskrivelsen».

Hva for et begrep om naturen – fortrinnsvis den ytre naturen, men også den indre, naturen i mennesket – er det som dermed trer frem i *Larm*? Det er et naturbegrep som fortsatt er desentrert og «underveis» – åpent og i prosess, skiftende og uferdig. Ordet «natur» forekommer ikke i *Larm*. Det behøver det ikke: Fraværet drømmer seg i retning en erfaring eller et bilde av naturen som ikke lar seg innkapsle i generalia. Med Adorno kan vi forstå dette som et ikke-identisk moment, hvor ørets forrang over blikket og bildet river og sliter i mennesket som eksemplarisk epistemisk subjekt, og hvor lyttingen sentrerer det som har falt utenfor og blitt glemt av begrepet. Det er nettopp naturen utenfor det begreplige og rasjonalistiske sinnelaget som blusser opp i *Larm*, så som den fortrenge indre naturen under menneskets tvangsmessige besinnelse av seg selv. Fra teorikapittelet husker vi at kunstens gåtefulle kall består i at den kan *beherske det beherskende* for å vise at en annen verden er mulig, og at dette også forutsetter en refleksjon over seg selv som tilvirkning og som annen-natur. Med nedslag av et håp som formuleres i negative utopier, men også gjennom ørsmå sprekker i den poetiske konstruksjonen, er den dikteriske formen i *Larm* med på å tenke seg en verden hvor egenvilje, egenverdi og eget liv finnes *utenfor* subjektet, og sier at ja, også disse formene for liv ønsker seg livet og muligheten til å ikke bli behersket og bestemt. Det har å gjøre med mer enn en erkjennelsesmessig kortslutning.

Hødnebøs fluktlinje fra naturbeherskelsens skisma mellom ytre og indre natur ligger ikke i å rehabilitere umiddelbarheten, eller å trenge dikter-jeg-et inn i andre bevisstheter, men i å mane frem en stemme som skimter muligheten for forsoning gjennom erkjennelsen av tvang. En slik overgivelsens frigjørende vigør er fundamentalt kritisk. I sin søken etter det gode i det ødelagte og det ødelagte i det gode, kunne ikke grunnimpulsen i *Larm* ha lignet mindre på oppgivelse og resignasjon. Motsatt sadismen i abstraksjonens lov, som underkaster alt i begrepet, trer bildet frem av en kritisk masochist som ler mens hun lytter til lenkene språket har smidd for både henne og naturen.

Kap. IV. «Inde mellem celler, inde mellem kloder...»: *Mørkt kvadrat* (1994)

Den asketiske besinnelsen og de nøkterne, stillfarne språklige bildene i *Larm* står relativt alene i Tone Hødnebøs forfatterskap. Fem år senere varsler *Mørkt kvadrat* – ekspansiv, verdensvendt, konsekvent flerstemmig og ord- og referanserik både i form, tanke og vokabular – om et skifte i forfatterens dikteriske produksjon som fortsatt, anno 2023, kan spores tilbake til andreboken fra 1994. *Larm* utfordret forestillingen om et stabilt og selvgående menneskelig subjekt; *Mørkt kvadrat* radikaliserer denne figuren og stiller opp et vell av utsigelsesposisjoner. Hødnebøs samtalepartnere i den andre samlingen er flerfoldige. Det lyriske jeg-et i debuten var usikkert og utflytende, sårbart og utsatt for «perforeringer» og trusler mot et relativt stabilt selv, men kunne like fullt spores tilbake til ett skrivende eller talende subjekt – denne gangen lar det seg ikke gjøre å samle jeg-ene. Prinsippet i samlingen er mangfoldighet og ustadighet, og vi påtreffer brå kast fra arkaiske tablåer ved middelalderlige, mytologiske slott til abstraherte, selvreflekterende naturscener, iscenesettelser av vitenskapelige eksperimenter og urovekkende tvister på barnaktige regler og rim. Men det overordnede problemkomplekset er ikke nytt: Diktene kretser stadig rundt *måter å ordne verden og naturen på* – om regler for tanken, og om små brudd på reglene. Slik fordyper og utvider *Mørkt kvadrat* horisonten i forfatterskapets utforsking av naturbeherskelse. Ikke minst er det, som jeg skal vie grundig oppmerksomhet til i kapittelet, første gang Hødnebø helt eksplisitt fremstiller og behandler vitenskapelig positivisme, vitenskapsideologi og opplysningens tankestoff og estetikk.

Først ser jeg på betydningen av samlingens tittel, kartlegger samlingens uttrykksregister og introduserer den prosessuelle naturfremstillingen som trer frem i *Mørkt kvadrat*. Deretter undersøker jeg diktsamlingens motto, som er hentet fra Sigbjørn Obstfelders *En præsts dagbog* (1900), og hvordan dette står til diktenes vekselvise underlig- og inderliggjøring av naturen og utforsking av forrykte og fantasirike verdens- og vitenskapsanskuelser, hvor pretensjonen er å se, avkle og oppdage verden. Jeg ser særlig nærmere på hvordan dette kommer til uttrykk i et dikt som siterer og fordyper Obstfelders-epigrafen, og som tilfører en mer pessimistisk komponent til den surrealistiske obstfelderske vitenskapsoptimismen. Så retter jeg oppmerksomheten mot åpningsdiktet i samlingen og leser diktets sentrale figur – en *himmelindustri* – som en poetologisk programerklæring. Her ligger fokuset på diktets omkalfatring og kritiske undersøkelse av konsepsjonene «natur» og «historie». Etter denne

lesningen plukker jeg opp igjen «avfargingen av verden»-diktet som jeg først introduserte i innledningen. Så gjør jeg en nærlesning av et originalt og revisjonistisk Ofelia-motiv i to sammenvevde dikt, hvor beherskelsen av indre natur, disiplineringen av kvinnelige kunstnere og herredømmefornuftens trussel mot det oppvoksende barnets frie lek, stilles opp i en ideologikritisk tematisk matrise. I kapittelets sluttsats ser jeg på et dikt som tar for seg natalitet og mekanisering av den nyfødte naturen.

4.1. Kvadrata pisma, omskiftelig natur

Tittelen vekker assosiasjoner til hvordan flere av malerne i den sene, amerikanske abstrakte ekspresjonismen og den påfølgende, beslektede *colour field*-bevegelsen avviste det tradisjonelle figurative maleriets sentralperspektiv ved å farge- eller mørklegge nesten hele horisonten for den betraktende sansningen, men ofte med en liten ujevnhet, et ekstra lag maling i et hjørne, en mer fremtredende strek eller kladd i bildet, eller et rektangulært innhugg i en kontrastfylt fargetone. Her kan nevnes Barnett Newmans arbeid med vertikale romlige figurer som forstyrrer det ensfargede lerretet, Ad Reinhardts monokrome og anti-kontekstuelle malerier, Frank Stellas eller Josef Albers' geometriske komposisjoner, og Donald Judds geometrisk forfinede, fargesterke skulpturer. At den moderne kunstens grunnfarge er sort, er en av Adornos mest siterte metaforer i *Estetisk teori* – med det mener han, som vi så i teorikapittelet, at de formalt pessimistiske, formørkede og ikke-kommunikative kunstverkene i sin radikalt selvreflekterende form inndrar den sprukne og ødelagte virkeligheten de blir til i, og at enhver harmoniserende og lindrende fremstilling vil være en løgn i en empirisk realitet hvor kvaliteter som harmoni og lindring uansett er undertrykt og ikke kan eksistere utenfor kunsten.³³⁷

I denne undersøkelsens henseende kan det mørke kvadratet antydningvis leses som det opplagt helt motsatte av det hvite og blanke, tomme lerretet, som raskt ville ha sendt tankene til en tom beholder som kan fylles med forforståelse. En slik projektiv bevegelse er naturligvis også uunngåelig selv om kvadratet er mørkt, men mørkleggingen alluderer også til en fortolkningshandling som møter på et rom som er ladet med negasjon og motstandsdyktighet heller enn åpenhet. Samtidig er premisset for en slik lesning av *Mørkt kvadrats* titulære moment for enkelt, både denne samlingen og den forrige tatt i betraktning. Kvadratet ønsker leseren velkommen med større eller mindre grad av åpenhet, men som en sti inn til diktene beror den i like stor grad på bevegelser mellom meningstap og meningsfylde mellom subjekt og objekt

³³⁷ Adorno, *Estetisk teori*, 190.

forstått som subjekt- og objektposisjoner internt i selve diktene, eller som en indikator på hvilket estetisk og intellektuelt landskap diktene befinner seg i, hvor hardhet, negasjon, monokroni og monomani i varierende grad kanskje skal komme til å gjøre seg gjeldende. Men som pendanten til abstrakt ekspresjonisme avdekker, er det også rom for skrammer, innhugg og ikke-identitet i det identisk fargelagte. Tittelen gjør sin opptreden i samlingen i den første avdelingen:

(kvadradata pisma)

Tegner seg frem i deg, et apparat
innrettet på dine hjerneslag
Du er et barn som våkner i en drøm
en nålespiss skraper mot et fint papir,
en skjev sirkel tegnes om og om igjen
inn mot et minne: et gjennomsiktig ark
du etterlignet din håndskrift på,
hånden holder for munnen; brevet
blir ikke skrevet (11)

Slik Trond Haugen bemerker i sitt essay om Hødnebø i *Vinduet* (2008), er pisma latiniseringen av det russiske ordet for skrift eller brev, *письма*; kvadradata er en latinisering av genitivsvarianten av *квадрата*, russisk for kvadrat (og ikke en «latinsk forvansking», som Haugen foreslår).³³⁸ Tittelen indikerer med andre ord et kvadratisk brev, som de nesten like lange verselinjene i det visuelle oppsettet strekker seg mot uten å fullbyrde. Jeg skal ikke nærlese dette diktet her, men det er verdt å legge merke til at den apostrofiske formen beror på bevegelse som både folder seg inn og går nærmere og nærmere – fra «et barn som våkner i en drøm» til «din håndskrift» gjennom papiret, sirkelen, minnet og arket – og en ekspanderende bevegelse hvor apparatet som innvarsler erindringsutsigelsen igangsetter den skrevne «tegningen» av et minne som blir mer og mer fordypet. Grunnmotivene kretser for øvrig rundt minnebilder som fremtrer tungt mediert av språket og av materielle objekter, og risser opp forbindelser mellom det tinglige og det taktilt fysiologiske.

Haugen leser diktet i lys av Hødnebøs tilbakevendende søvn- og drømmemotiv og skriftpraksis-toposet, og som et bidrag til den selvrefleksive åren i forfatterskapet hvor nålespissen i femte linje blir «diktets *stylus*», et bilde på Hødnebøs stil «som gjør det mulig for poesien å registrere hjertets bevegelser, men ikke uten å risikere å rive flenger i det samme hjertet og dermed stenge bevegelsen ute. Stilens presisjon synes å garantere for diktets unike

³³⁸ Haugen, «Den andre sønnen. Noen betraktninger om Tone Hødnebøs stil», 38.

egenart, dens skarphet truer med å hindre den samme egenarten fra å komme til orde.»³³⁹ Jeg slutter meg til at diktet tilhører det poetologiske segmentet, men forbindelsen mellom det hvasse apparatet og de ulike instrumentene som opptrer i diktets billedspråk – nålespissen, sirkelen, det gjennomsiktige arket – og utsigelsesposisjonen, og i tredje potens den selvrefleksive utsigelsen, er en uklar forbindelse. Hvis vi derimot bytter ut det ambivalente forholdet til «presisjonen» i egen stil», en tross alt ganske abstrakt betegnelse, med ambivalensen til det begrepslige språket overhodet, er Haugens lesning inne på noe vesentlig ved forfatterskapet: poesiens tvil på sin egen poetiske stemme, det fåfengte forsøket og mislykketheten i den lyriske representasjonshandlingen hvor det aldri er sikkert at brevet, henvendelsen, vil bli skrevet. Dette har, som jeg kommer inn på flere ganger i monografien, alt å gjøre med *selvbesinnelse*, og med poetiske utsigelser som forplikter seg på å ikke fullbyrde skriftens representasjon av indre og ytre natur.

Haugen er også inne på at den første verselinjen er hentet fra den russiske poeten Marina Tsvetajevas (1892–1941) dikt «письма», «pisma», «Et brev» (1923), «hennes dikt om brevets kvadrat av blekk og stavelser og om at ingen er for gammel til en dødelig drøm» – poetiske bilder som ikke ville ha sett bortkomne ut i et *Mørkt kvadrat*-dikt, men i diktet, som Haugen også siterer fra, finnes det ingen *mørke* kvadrater.³⁴⁰ Han trekker også en linje til den polsk-ukrainske suprematisten og geometriske abstraksjonisten Kazimir Malevitsj' maleri «Sort kvadrat på hvit bunn» (1913), men det er ingen hvithet eller kontrast i *Hødnebøs* tittel. Janike Kampevold Larsens parallell til Malevitsj' «Svart kvadrat» (1915) er mer presis, men samlingen har ikke *hentet* sin tittel herfra, slik hun indikerer i etterordsessayet – det er stor forskjell på det sorte, det helt mørke, og et kvadrat som er *mørkt*, som hos *Hødnebø*, og den eksplisitte allusjonen til tross vil jeg forfekte at tittelen peker på en abstrakt modernistisk tradisjon generelt og ikke bare til Malevitsj.³⁴¹ Lesningene, særlig den i «Den andre søvnen», tilfører en solid

³³⁹ Ibid.

Haugen anfører videre, og er dermed en av få som er inne på poesiens «selv-arrestasjon» eller selvkritikk i *Hødnebøs* verk, selv om dette ikke knyttes til spørsmål om subjektivitet, objektets posisjon eller, i mitt ærende, naturen: «Kanskje kunne vi konkludere slik: Det eneste poesiens språklige apparat registrerer, er erindringens uendelige regress, en selvkopiering som forsvinner lenger og lenger vekk fra oss. Dermed utfordrer og dekonstruerer «(kvadradata pisma) enhver forestilling om poesiens tilgang til en opprinnelig erfaring for minnet. Erindringens gjentakelse er en fåfengt gjentakelse. I *Hødnebøs* forfatterskap er det flere dikt som trekkes mot et slikt resignert punkt, hvor diktets eneste alternativ er å stoppe eller arrestere seg selv.» Ibid., 39.

³⁴⁰ Ibid., 38.

³⁴¹ «Den kubisme- og futurismeinfluerte suprematismen som Malevich eksponerte, gikk i hovedsak ut på å manipulere proporsjoner og perspektiver uten at maleriet fikk referanse til noen klassisk 'billedlighet'. Billedflaten besto utelukkende av abstrakte former – kvadrater, sylindere, streker. Men motsatt av hva vi skulle tro, var den abstrakte formen ikke objektiv for Malevich. Den abstrakte formen skulle være et slags skjema for sansningen samtidig som den var et uttrykk for en helt reell erfaring av rom og perspektiver. Her ligger noe av det imaginative i abstraksjonen, den må 'oversettes' a leseren, som dermed kan legge sitt eget refleksjonsstoff i

kontekstuell og historisk ramme, men preges altså av upresise bemerkninger. Jeg anser det videre slik at nøkkelen til å forstå tittelen – og tittelens samspill med og betydning for de øvrige diktene – på ingen måte er dømt til å bli utledet fra dette ene diktet alene.

De i alt 47 diktene i *Mørkt kvadrat* – syv i hver syklus – tar opp i seg en rekke ulikeartede naturvitenskapelige, arkitektoniske, politiserte og kunstneriske forståelsesformer, og bryter med enhver «titulær» forestilling om at de skulle være bærere av ett eller flere systematiske, avklarte syn på verden – og dermed med enhver forestilling om at den rettlinjede geometriske figuren, som symbol på enhet og helhet, er endegyldig og perfekt.³⁴² Kvadratets pretensjoner om helhet og fullbyrdelse med sine fire identiske vinkler og like lange linjer motsies av den sprikende epistemiske polyfonien – slik identitetstenkningens inndragelse av alt som faller utenfor begrepet, blir motsagt i diktene av de enkelte forsøkene på å artikulere og hegne om en mer partikulær og ikke-begrepsliggjort erfaring av verden. At tittelen står i ubestemt form entall – «mørkt kvadrat», ikke «det mørke kvadratet», og uten artikkel – markerer det singulære og spesifikk forrang over det allmenne, og fremhever at selv kvadratet, en form som avgrenser, rammer inn og bestemmer hvordan noe skal se ut eller hva innholdet har å forholde seg til, ikke er en entydig, ubevegelig og fastlagt størrelse. Med dette sier samlingens tittel, som på mange måter er premisset for lesningen, at selv det mest totale og helhetlige ikke behøver å være så totalt og helhetlig likevel – at det fortsatt er mulig å endre rammebetingelsene for erkjennelsen, og at poesien tar del i et slikt kritisk arbeid.³⁴³

Vi finner formørkede tankeformer i *Mørkt kvadrat*, dikt hvor den overordnede bevegelsen vitner om svartsinn, hvor diktene klager over eller retter kritikk mot en sosial totalitet. Men vi finner også forstyrrelser og provokasjoner. Ofte forenes disse i ett og samme dikt. Den doble bevegelsen hvor diktene tar opp i seg både herredømmefornuften og yter

maleriet (eller diktet), og nettopp gjenkjenne sin egen erfaring av brudd og mangel på sammenheng.» Larsen, «Drømmen om det virkelige», 117–118.

Utlegningen av Malevitsj er god, men jeg synes nok ikke at reduksjonen av Hødnebøs mørke lerret til en slags demokratiserende *reader response*-poetikk treffer helt blink. Det står klart at leserens erfaring av brudd og mangel på sammenheng (i lesningen?) nærmest automatisk vil være en avgjørende del av fortolkningshandlingen i møte med en poesi som beror på bruddmomenter, men at leseren legger sitt eget refleksjonsstoff i diktet fortøner seg som en vag og altfor generell hermeneutisk læresetning i møte med Hødnebøs poesi og poetikk.

³⁴² 7x7-strukturen/-komposisjonen er gjennomgående hos Hødnebø frem til *Nytte og utførte gjerninger*. I kapittelet om *Nedtegnelser*, der det er mest nærliggende å trekke hans poetikk inn i diskusjonen, går jeg nærmere inn på likhetene til nevnte Georg Johannesens *Ars moriendi* (som altså også følger et slikt kompositorisk prinsipp).

³⁴³ Øystein Rottm gjør en opplagt, dog ikke spesielt opplysende sammenstilling med Rolf Jacobsens tekniske naturmetaforikk i sin omtale av *Mørkt kvadrat*, men ser denne dimensjonen – at de fastlagte mønstrene smuldrer opp, og at ordenen destabiliseres – ved samlingen klart. Han knytter den imidlertid ikke til ambiguitetene i tittelen, og går ikke inn på hva dette har å gjøre med natur eller naturbeherskelse. Rottm, *Norges litteraturhistorie. Etterkrigs litteraturen. Bd. 3. Vår egen tid: 1980–1998*, 746.

motstand mot herredømmet sto sentralt i *Larms* provokasjoner mot det antroposentriske jeg-et. I diktet med lommelyktens opplysningsakt og de inngjerdede oksene kommer dette klart til uttrykk. Denne dialektikken blir med inn i *Mørkt kvadrat*. I geometrien, og i de ordnede formene – i systemene og totaliteten som speiler kontrollen over omverden, beherskelsen av den indre og den ytre naturen – vil det også alltid finnes et element av det formløse, ubestemte og prosessuelle – eller av ikke-identitet – som får helheten til å krakelere, og til å avsløre sine rifter og revner. Antagonismen mellom mørket og kvadratet, eller mellom kaos og orden, resulterer i en produktiv ambivalens jeg skal studere i dette kapitlet.

Sånn sett er det ingen *motivisk* kuvending vi ser i Tone Hødnebøs andre diktsamling. Her kan ledemotivene fortsatt sies å kretse rundt forholdet mellom det allmenne og det partikulære, et porøst og problematisert lyrisk subjekt (jeg-et), naturvitenskapelige og mer eller mindre positivistiske tenkemåter, og begrepets og identitetens forrang. Samtidig introduserer *Mørkt kvadrat* altså den antagonistiske og produktive fascinasjonen for systemtenkning, ideologi og allmennhet som skal komme til å prege forfatterskapet langt frem i tid. Det samme gjelder også befatningen med barndom, barnlig sanselighet og erindring, som ikke gjorde seg gjeldende i *Larm*. Selv om vi kan snakke om en formmessig vending fra «fragment» til «system», er det et system som hele tiden slår sprekker i seg selv. Den fragmentariske optikken i *Larm* sto jo nettopp også i en serie tette, kritiske dialoger med systematiserende identitetstenkning. I forlengelsen av kritikken av Borkenhagens feilaktig dikotomiske lesning – at det «enten» kommer an på å snakke makten etter munnen, «eller» å skape et nytt poetisk språk – kan det her minnes om at herredømme og kunstnerisk motmakt alltid er sammenfiltret, i det Adorno kaller skyldsammenhengen.

Den nyvunne ordrikdommen i *Mørkt kvadrat* kan ikke betraktes som en progressiv utvikling, der utvidelse simpelthen blir et prov på kunstnerisk «modenhet» og et større tematisk uttrykksregister og et mer omfangsrikt vokabular. Da gir det mer mening å forstå tendensene i *Mørkt kvadrat* som en lagvis ekspansjon av Hødnebøs behandling av naturbeherskelse i poesien.

Selv anfører hun at noe av drivkraften bak andreboken handler om «å bryte ut og bevege meg friere: bruke et større register, ikke bare leksikalsk, men også grammatikalsk. Få til en tone, få diktene til å forplante seg.»³⁴⁴ Disse forgreiningene resulterer i en yrende og mangslungen forestillingskraft og billedrikdom. Den ytre naturen viser seg i så forskjellige lyriske bilder som «bak det bladgrønne» (21, 32), i «dammer av regnvann» (61), i «all grus jeg

³⁴⁴ van der Hagen, *Dialoger II*, 80.

har trådt på» (49), i «råttent vann, tusen susende morild» (37) eller med «crysanthemum / levende opp fra herbariet» (60). «En plomme faller fra treet / og treet blader / kan skimtes gjennom solstrålene» (6), og «En sverm av bier vil inn, vil inn», så utsigelsesinstansen ber: «Lukk opp vinduet og la dem komme inn» (12). I tiltalen tenker et du «at tankene rører seg / som en opprømt skog, og at skogen hugges, tre for tre» (15). «*det er ikke vinter og det er ikke vår, / men vinden blåser i trærne og trærne / lar seg rive med. Trærne lar seg rive med.*» (19) Men «Ytre levetilstander / inne i alle organismer» (50). I *Larm* var det også et stort antall naturscener, men den poetiske representasjonen av naturen lot seg i noen grad avlese tydeligere som en sårbar, kald, beskadiget og behersket natur.

Fellesnevneren i årets samling er en betydelig variasjonsbredde som med hensyn til det poetiske naturbegrepet produserer stadig ny, overskytende mening. I de ovennevnte eksemplene er det snakk om alt fra klassiske similer og konvensjonelt skjønne naturskildringer, til refleksjoner over naturens sykliske gang i årstider eller klassifiserte og kulturaliserte naturartefakter. Den ytre naturen kan være voldsom, kvantifisert og italesatt med ekstatisk allitterasjon som tusen susende morild, men kan også skisseres i form av et defaitistisk bilde hvor ytre levetilstander strander inne i hver og en organisme – forholdet mellom innside og utside, indre natur og ytre natur, trer brått frem som en umulig og avskåret relasjon. Ytre natur lar seg ikke fikse i én eller noen få representative kategorier i *Mørkt kvadrat* – den nagles aldri fast til ett motiv eller til én bestemt anskuelse. Begrepet om natur og naturens fremtredelse holdes åpen, slik at naturen fortsatt lar seg forandre. Vi husker at det å erfare naturskjønnheten defineres av Adorno som det flyktige og motsetningsfulle, subjekt oppløsende møtet med en natur som ennå ikke finnes. At det ikke finnes et program for hvordan man skal ta naturen i skue, eller for hvordan en «korrekt» representasjon av den i skrift skulle se ut, blir i den forstand Hødnebøs måte å hegne om en tilblivende og pågående natur på. Det kan fortsatt se helt annerledes ut – det behøver ikke å stanse her, i den totale naturbeherskelsen.

Men det er uunngåelig å ikke legge merke til *sammenfiltreringen* av natur og kultur, eller av første natur og annen-natur i de lyriske naturbildene. Dette er av helt avgjørende betydning. Ved å stille opp et stort antall representasjoner av naturen, som kan bekrefte, stå til, motsi eller skape spenningsflater med hverandre, skaper diktene i *Mørkt kvadrat* et refleksjonsrom rundt forholdet mellom representasjon og ytre virkelighet – mellom menneskets nedtegnelse og ikke-menneskelig natur. Hødnebø følger opp karakteristikken av denne lyriske dreiningen med å si at

Det gjelder å undergrave sin egen virksomhet, så tvil om sitt eget språkmaskineri. Diktene blir små organismer som lever sitt eget liv, slik at jeg kan bli ferdig med dem, eller snarere mikrosamfunn konstruert av en urolig sjel som er meg. Disse setter jeg opp mot alle versjonene som allerede foreligger, altså alle rådende oppfatninger i mitt eget hode. Utgangspunktet er selvsagt at jeg føler meg dum.³⁴⁵

Polyfonien av stemmer som utsier noe om verdensammenhengen eller om naturen, i diktens mikroorganismeform – om det så er en romlig figur som strekker seg inn under overflaten og bakover det bladgrønne, en fantasmagorisk påstand om at «himmelen er et kraftverk» (7) eller en antropomorfiserende sammenstilling av tanker og bevegelige trær – er altså et kritisk poeng: Å låne øre til et hav av andre oppfatninger undergraver det kreative subjektet som noe stabilt, som en instans med oversikt og kontroll over enkeltelementene, det ikke-identiske. Å gi avkall på en enerådende subjektivitet uten å gi avkall på et subjekt overhodet, minner om Adornos idé om en subjektets tilstedeværelse i kunsten som like fullt ikke presser subjektet ned over verden: «Det subjektivt uttrykte trenger ikke å ligne det subjektet som uttrykker det.»³⁴⁶ Dette diktet omformer en slik poetikk til en subjektløs sfære som på samme tid uttrykker det subjektive eller særegne momentet i Hødnebøs poesi – den poetiske stemmen som setter seg opp mot den dominerende *subjektiviteten*:

Trærne blir borte bak trærne
i en voksende skog
kan alle høre pulsen
i sitt eget øre, pulsere
De lynraske bevegelsene

leker en forpustet lek
kappløper med solen i øynene,
Skyggene forlenges (42)

Det mest påfallende her, foruten fraværet av et øyensynlig subjekt eller et definert, skildret objekt, og et «konnotasjons-løst» naturtablå (diktet mangler pronomenerne som angir hvem som måtte befinne seg til skogs), er det arkaiske, nærmest utgåtte «forpustet». Det betyr svært andpusten eller stakkåndet, men sender også tankene til beslektede (men mer negative) vendinger som «fordrukken», «forglemt» og «forgått». Ordet blir samtidig en metonymi for diktets øvrige assonantiske klanglandskap – «*blir borte bak*», «*pulsen/pulsere/forpustet*», «*høre/øre*» – her synes meningsinnholdet å være fundert på melodiske forbindelser heller enn en diskursiv og håndgripelig formulering av trærnes og skogens sanselige kvaliteter. Den første

³⁴⁵ Ibid., 81.

³⁴⁶ Adorno, *Estetisk teori*, 563.

strofen gjør tydelig bruk av det tidligere omtalte bifurkasjons-enjambementet med forskyvning av syntaks i setninger som både kan avleses fortsettende og bråstanset, slik at flere semantiske brokker av tekst finner sin plass ved siden av hverandre, i en form for skjult paratakse. De to første verselinjene kan leses sammenhengende. Den andre og den tredje likeså, og setningen lekker tilsvarende over i den fjerde.

Stilt sammen mimer fortetningen, det gjentagende og rytmiske klanglandskapet og anakolutien den pågående, «voksende», ja, blivende stemningen i diktet, hvor skogen tilsynelatende er uten ende, hvor den kun forlenges og ekspanderes. Ingen mytisk, evigvarende urskog er angitt, men heller ingen trussel om hogst og frisetting. «Skyggene forlenges» er ikke et fargeløst skremselsbilde, men mer av en konstatering. Selv om vekst, fortetning og ekspansjon står i sentrum er scenen heller ikke idyllisk, og de lyriske bildene knyttes ikke til noen billedskjønn oppblomstring. Naturen er simpelthen satt i vekst og i formering. Når skogen er «voksende» kan «alle» høre pulsen i sitt eget øre: Når den ytre naturen får lov til å være selvgående og operere for seg selv, når den ikke utsettes for beskrivelse og for karakteristikk – trær som blir borte i trær – kan den også åpne opp for en bevissthet om lydlige dimensjoner og kropp i den indre naturen, i stedet for å tjene som projektivt lerret. Helt avgjørende er det en bevegelse som finner sted uten et identifiserbart menneskelig subjekt.

En slik ydmyk – men ikke fullkomment selvutslettende i betydningen *antihumanistisk* – forestillingsevne, viser seg også i den lyriske komposisjonen, hvor de individuelle diktene forgreiner seg ut og samtaler på kryss og tvers, i spennet mellom mangfoldighet, ekspansjon, begrensning og totalitet. Ingen av utsigelsene blir stående som endegyldige påstander om et gitt saksforhold. De tar ikke del i et hierarki hvor ett utsagn om naturen er sannere enn et annet, eller hvor dikteren – med det lyriske subjekt som sitt surrogat – kan stille opp én bestemt oppfatning som gal eller tilhørende rådende fornuft, som hun deretter oppjonerer mot. Dette vitner om bevisstheten om sammenfiltringen av den lyriske stemmen og de dominerende stemmene – det er ikke slik at Hødnebø stiller opp en splittet horisont hvor det lyriske jeg-et eller surrogatene for en slik instans kan være autonom overfor makten. Nøkkelordet er, som i Adornos beskrivelser av kunstens dobbeltkarakter, heteronomi. Det er selve forutsetningen for refleksjonen over deltagelsen i skyldsammenhengen: deltagelsen i språkets beherskelse av natur.

«Bevegelige punkter på et forstørret kart», heter det i første verselinje i ett av de siste diktene, «forstørrede punkter på et bevegelig kart» (59) står det nederst. Mellom disse to linjene har ni andre verselinjer skissert en spatialt urolig verden med «folk som oppholder seg i folk» og «porøs folkemusikk». Grunnprinsippet er inversjon, og diktet opererer etter en romlig figur

hvor utsigelsen navigerer seg og nærmest «zoomer inn» og «zoomer ut» på det vekselvis uklare og skarpt avtegnede mangfoldet av detaljer som befinner seg i forestillingsevnen, metaforisk uttrykt som et kart «i søvnens lokaler». Betegnelsene undergraver falkeblikket. Det bevegelige kartet med de forstørrede punktene – en slags nærbilder av den glemte, eller ennå ikke *sette* verden – står som et bilde på måten *Mørkt kvadrat* ordner det lyriske billedspråket sitt på: Det finnes representasjoner av verden, ulike kart som definerer og bestemmer hvordan vi ser terrenget – men kartene er bevegelige, og hvert av de små, anonyme og nærmest usynlige punktene kommer til syne, blir omskiftelige og trer ut av identitetstvangen i diktens kiastiske mylder. Men bevegelsen tilbake igjen understreker at vi fortsatt ser gjennom *kartet* – medieringen av virkeligheten, beherskelsen av naturen.

4.2. Inde mellom celler, inde mellom kloder

I *Larm* var omfanget av direkte referanser til øvrig diktning, kunst- og åndshistorie begrenset til van Goghs avrevne øre, sirenene i *Odysseen* og epigrafen fra Adorno og Horkheimer om dyrets subjektløshet og smerte. Sistnevnte innvarsler et valgslektskap og en estetisk-filosofisk affinitet som også, i min lesning, tjente til fortolkningsnøkkel for diktens iscenesettelser av møtene mellom menneske og dyr, men selve *ordene* fra sitatet opptrer aldri på nytt i noen av samlingens dikt. Fem år senere er Hødnebø mer eksplisitt i sine samtaler med fortidige frembringelser, og fraser fra epigrafen løsrives fra sin opprinnelige sammenheng, resirkuleres, gjentas og brukes på nytt igjen i andre registre. Det hallusinatoriske sitatet som innleder *Mørkt kvadrat* stammer fra Sigbjørn Obstfelders posthumt utgitte punktroman *En præsts dagbog* (1900), på det tidspunktet 94 år gammel, og er gjengitt slik:

Og nu! Hjernens tanke, øiets syn, mikroskop, teleskop, spektroskop, de drog teppet bort for en tegning, et net, et væv bag stoffets tåge. Bag muskler, bag det bladgrønne, bag den hårde sten, inde mellem celler, inde mellem kloder. En herlig tegning i buer og bølger med lysende rum imellem. (Kurs. orig.) (5)

«De drog teppet bort» blir en intratekstuell fortsettelse på det sortblå forhenget som trekkes for i *Larms* avslutning, men der stanser også likhetene. Det er en nærmest synestetisk sanselighet og en vilter, surrealistisk stemning som preger Obstfelders utrop. Instrumenter til erkjennelse, og stofflige og romlige figurer som strekker seg innover i naturelementene og inn i menneskelig og ikke-menneskelig natur, blandes sammen i et parataktisk temperament. Hødnebøs utdrag og avgrensning er litterært sett kontekstløs i den forstand at romanens struktur og innhold aldri kommer til uttrykk, og innebærer at de i alt fire setningene mest av alt fremstår som et prosadikt,

med deklamasjonen «Og nu!» som en oppspilt og arkaisk introduksjon til en overbegeistret, intenst entusiastisk, ubehersket og billedsterk fantasi, men også til hennes egne dikt, og det gir introduksjonen et performativt løft. Her finnes det en voldsom forhåpning om å dekode det tilsørte, for å nå inn til en mer tilgrunnleggende essens – vitenskapens prometevske drømmer innsettes i et lidenskapelig og sansenært språk. Hva vil det si å se *bak* muskler, *bak* det bladgrønne, *bak* den harde steinen og *inne mellom* celler og kloder? Den romlige figuren antyder en søken etter et organiserende prinsipp, en forklaringsmodell som kanskje finnes i denne herlige tegningen «i buer og bølger med lysende rum imellom», og som krever avsløring, avdekking og dybdeboring – en teleologi – mens samtlige setninger bevrer av idérikdom og sanselige kast fra tanke til syn, fra instrument til tegning og fra muskler til steiner og helt «inde mellem kloder». Om det skulle finnes en kronologi i oppdagelsen av verdens hemmeligheter er den oppløst i elan. Strukturen i seg selv – den stadige innfoldingen, repetisjonen og bevegelsen *innover* – er en form som dukker opp igjen i en rekke av diktene i *Mørkt kvadrat*.

Avsløringsakten, og naturvitenskapenes ambisjoner om å se verden på nytt, å se det ørlille (cellene) som enormt, forsynes med en eksaltert, høystemt poetisk stemning som undergraver vitenskapenes kalkulererte metodologi. Spektroskopet som fremkaller magnetisk stråling, teleskopet som retter seg mot himmelen og mikroskopet som skal hjelpe den kikkende å ense de aller minste, ellers usynlige bestanddelene og cellene, trekkes sammen med celler, kloder og blader i en kosmologi som nærmest nivellerer og sidestiller det lille og det store. I sum er det som om denne passasjen, slik den opptrer hos Hødnebø, forplikter seg på å *gjefortrylle avfortryllingen*: den instrumentelle rasjonaliteten får et element av kunstens vantro ulydighet over seg, slik at den tilvente dikotomien mellom postulert rasjonalitet i positivistisk ideologi og postulert irrasjonalitet i fordømt kunst smuldrer opp.

Ikke minst beror bildene på en pregnant mellomfigur. Bevegelsen trekker seg stadig bakenfor, mot noe som går hinsides overflaten og skinnet – mot et liminalt rom hvor det stadig produseres flere meningslag forbi det man først ser, men som fortsatt er et produkt av hjernens tanke og øyets syn, to tett forbundne pleonasmer som fremhever samspillet mellom ånd og materie, mellom kognisjon og sansing. Slik fungerer epigrafen som en antydende instruks, en innvarslende poetikk. Den ideologikritiske impulsen kommer til syne i profaneringen av instrumentene for å beherske og fortolke omverden, som i *Larm* var harde, kliniske og distanserte: stålgjerder og lommelykter, innhegninger og abstrakte, fryktinngytende landskap. Som en metarefleksiv beskrivelse av diktene i samlingen presenterer sitatet oss for en mangfoldig, sprikende og omfattende språklig verden, og varsler om en erkjennelsehorisont som nekter å godta arbeidsdelingen mellom kunst og vitenskap, eller i det hele tatt det binære

synet på kunsten som irrasjonell og vitenskapen som rasjonell. Forholdet mellom kartet og terrenget settes i bevegelse. I intervjuet med Alf van der Hagen kommenterer Hødnebo selv arbeidet med mottoet og betydningen for *Mørkt kvadrat*:

En periode leste jeg alt av Obstfelder, og prosaen hans begynte å oppta meg mer enn diktene. Jeg ble opptatt av å etterligne hans måte å snakke om verden på, forsøke å lage dikt som hadde i seg noe av det samme. En skrekkblandet fremskrittsoptimisme. Noe av det samme finner jeg i Hjalmar Söderbergs *Dr. Glas*, som er en av mine yndlingsbøker. Det er denne tværingen [*sic*] på en ekstrem pessimisme, kombinert med en optimistisk tone i forhold til alt det nye og ukjente som også virker lokkende. Denne doble holdningen fascinerer meg. Jeg leker med tanken om at denne fremskrittsoptimismen både er mulig og umulig. Ingen kan påstå at fremskrittet har noe udelt negativt ved seg, men jeg vil heller fokusere på de tilstandene i sinnet som gjør oss i stand til å produsere tankene, de fantasifostrene som gjør den teknologiske utviklingen mulig. For meg var det viktig å herme noe av den samme tonen, låne noe av det samme stemmeleiet som Obstfelder hadde for 100 år siden. Jeg ville omskrive den type patos til i dag, for å kunne si noe om det som får oss til å tro på virkeligheten.³⁴⁷

Er dette den samme fremskrittstro optimismen som lommelykt-allegorien i *Larm* stiller til skue – en tenkemåte som tjener identitetstvungen, og som henviser naturens egenverdi og muligheten for et likestilt forhold mellom subjekt og objekt til glemselen? Det lineære, progressive tidsbegrepet avhenger av et syn på opplysningen som en rettlinjert prosess med stadig forbedring som alle tings målestokk og mål, og optimismen – *det går godt til slutt* – er skinnet som dekker over at ethvert dokument over kulturen, for å igjen si det med Benjamins tankefigur, er et dokument over barbariet. Det dreier seg altså for Hødnebo om å dykke ned i de retoriske vendingene og de språklige bildene som ledsager en fremskrittsoptimistisk ideologi – om selvrefleksiv mimesis av «de tilstandene i sinnet som gjør oss i stand til å produsere tankene, de fantasifostrene som gjør den teknologiske utviklingen mulig», og det er uten tvil en kritisk klangbunn i denne annammelsen. For det første forsynes jo optimismen – som i typisk fremskrittstro, positivistisk sjargong er dempet og gir seg ut for å være tuftet på rasjonelle valg og pragmatiske avveiiinger – med et kunstnerisk, irrasjonelt nomenklatur. Slik utgjør den temporale kolportering av Obstfelder en korrektur av den falske rasjonaliteten. For det andre bidrar den til å anskueliggjøre hva som faktisk er rasjonelt: Er det troen på at fremskrittet er et udelt gode – som likviderer indre og ytre natur – eller er det Obstfelders fabelprosa om alt som folder seg ut i vitenskapens oppdagelsesteater, og den latente drømmen i epigrafen om en erfaring av verden hvor alt fra spektroskop til muskler og lysende rom smelter sammen i parataksen? Førstnevnte er vel like mye av et fantasifoster?

³⁴⁷ van der Hagen, *Dialoger II*, 86.

Slik innebærer påpekningen av fremskrittets Janusansikt en denaturalisering, og Hødnebø nærmer seg på den måten Obstfelders «skrekkblandede fremtidsoptimisme» med sin egen skrekkblandede fryd – appropriasjonen av tale- og tenkemåtene står i en dirrende pendelbevegelse. Samtidig er det besnærende at lånet av Obstfelders hundre år gamle stemmeleie er et poetisk instrument med «omskrevet patos» for å «kunne si noe om det som får oss til å tro på virkeligheten». Her antydes det at det er en besnærende historisk kontinuitet i de ideologiske verktøyene som gjør at vi kan ha et fortrolig forhold til den empirien som omgir oss – vi *tror* simpelthen på fremskrittet, slik vi gjorde det på Obstfelders tid. Benjamins historiografi fordrer en tradering av tradisjonen som bryter med den herskende klassens fremstilling av fortiden – en overlevering som ikke er katastrofisk. Et slikt brudd er den historiske materialistens oppsplintring av det historiske kontinuum, som evner å stanse den herskende overleveringen av kulturdokumentet: «og slik det selv ikke er fritt for barbari, er heller ikke overleveringsprosessen, som har ført det fra den ene til den andre, fri for barbari.»³⁴⁸ Hødnebøs annammelse av den obstfelderske fremskrittsoptimismen er mangefasettert: Den fremviser kontinuiteten i den irrasjonelle vitenskapstilbedelsen, som har blitt til sansbar fetisj, men den viser også at det er mulig – med et mindre dogmatisk, mindre positivistisk og mindre lineært begrep om historien, og med et mer porøst og ulydig forhold til fortidens skrifter som inspirasjonens kilde – å bryte med den homogene tidsforståelsens katastrofe, som den samtidig stiller ut og påviser at finnes også i Obstfelders fabelprosa, som innsettes i det heterogene.

Her er det essensielt å forstå at Benjamin – som Hødnebø beviselig har lest med stor interesse – selv tar i bruk annammelsen av andres tale- og tenkemåter for å forstå en epoke. Det er dette som er det mimetiske prinsippet som ligger til grunn for hele *Passasjeverket*, som jo som nevnt i teorikapittelet også er en brokete og kaleidoskopisk sitatsamling. «Jeg har ikke noe å si. Bare å vise. Jeg vil ikke tuske til meg noe verdifullt og jeg vil ikke forsyne meg av åndfulle formuleringer», skriver Benjamin om sin egen metode, «men fillene, avfallet: dette vil jeg ikke gjøre til en del av inventaret, men tvert imot la det komme til sin rett på den eneste mulige måten: å anvende dem.»³⁴⁹ Dette montasjeprinsippet er metoden som skal bryte med den ukritiske traderingen, som også legger fortidens tankegods øde, og skal «ta vare på refleksjonens intervaller».³⁵⁰

Det er en fascinerende pendant mellom Benjamins idé og Hødnebøs bruk av Obstfelder i epigrafen og i diktenes stemme: I stedet for å sette opp kontraster og motsi et meningsinnhold,

³⁴⁸ *Skrifter i utvalg [I]*, 183.

³⁴⁹ *Passasjeverket, [I]*, 784.

³⁵⁰ *Ibid.*, 780.

lar hun tenke- og talemåtene sipre inn i poesien etter å ha deklamert dem i mottoet – som stilles ut uten kommentarer, men som *anvendes*, vris rundt og bearbeides i de påfølgende diktene. Slik skaper hun intervaller for refleksjonen hvor en annen, fortidig stemme klinger med i diktens nåtid – deres eget, dynamiske presens så vel som i den historiske nåtiden de er skrevet. En slik mimetisk relasjon sier også noe om relasjonen mellom subjekt og objekt: Poesiens stemme er lydhør og åpner seg opp for det Andre, men uten å bli slukt av det eller selv sluke. Og et slikt forhold mellom subjekt og objekt sier noe – i metapoetisk forstand – om muligheten for et annet forhold til naturen. Når van der Hagen graver videre om hva dette lånet innebærer for det poetiske språkarbeidet, utdyper Hødnebø:

– Ikke stjele en stemme og si den er min. For meg er det helt nødvendig å herme for å skrive. Jeg vil bort fra min egen stemme. Det jeg oftest strever med i diktningen er å uttrykke meg selv. Det er mye vanskeligere å glemme seg selv når man skriver. Hvis jeg sniker meg tett opp til en annens stemme, slipper jeg kanskje unna min egen – og dermed en del begrensninger. I dette tilfellet handlet det om å låne en tidlig modernistisk uttryksmåte, det var noe jeg trengte for å kunne skrive akkurat den boken.³⁵¹

At det ikke bare dreier seg om å finne en egnet uttrykksform, men at hun vil bort fra sin egen stemme, tyder på at poesien for Hødnebø også rommer en mulighet for oppløsning av det herdede egoet. Dét foregriper uttalelsen i intervjuet med Kampevold Larsen fra 2003, nemlig spekulasjonen over om «det poesien lengter etter er å avskrive seg det menneskelige, det er jo en umulighet. Men det er jo ikke så rart at man blir lei av å være menneske.»³⁵² Å utvide jeket, forsyne det med andre stemmer, gjøre intertekstualiteten til et fundamentalt og erkjent prinsipp for all skriving, og la flerstemtheten være selve utgangspunktet for subjektet, blir i den forstand en måte å «glemme seg selv» på, som – slik jeg skal vise – også har å gjøre med objektets forrang.

Selv om tyvlånet av en tidlig modernistisk uttryksmåte bryter med den senmodernistiske sparsommeligheten i *Larm*, betyr det på ingen måte at visse poetiske figurer har blitt begravd for godt. I forrige kapittel viste jeg hvordan Hødnebøs refleksjoner over naturbeherskelse blant annet hviler på en dialektikk mellom den identifiserende synssansen og det lyttende øret: øyet er et instrument for kontroll, øret bærer i seg muligheten til en mer ydmyk forholdelsesmåte, men det dialektiske momentet gjør at også synssansen kan korrigeres og bli mindre beherskende, og at øret også kan fange opp og bli slukt av en totaliserende larm som krever at alt skal utsies. Den formen for sanselig erfaring som skildres i den siterte passasjen

³⁵¹ van der Hagen, *Dialoger II*, 86–87.

³⁵² Larsen, «Å drikke mer eller mindre te», 78.

fra *En præsts dagbog* følges opp av et lengre, om mulig enda mer oppildnet, nesten manisk strekk som fortsetter å sentrere *synet*:

Ser du det? Ser du tempelet udover alle rummene, verdens tabernakel, ser du hvælvingerne, som lever, linjerne som slynger sig og favnes, iler videre og krydses, stadig mærkeligere, stadig vidunderligere.

Ser du det!

Så du? Det forvandlede, mens du så på det! Det dirrer i verdens tabernakel! Det svinger i søilerne. Buerne skjælver.

[...]

Se! I dette sekund er det! Dette sekund er årtusender! Dette sekund er årmillioner!

Se bare de lange rette bånd, fra led til led, de som er lettest for menneskeøiet, se dem, når de i myriaders rækker begynder, begynder så småt, så småt at sitre, så svagt at ville, ville nyt, ville nye linjer, ville bli krumme fra rette, se så, når hasten vokser, se krumningernes vidundergrenede spil!

[...]

Se det! Se det krybe, svømme, flyve, se det skjælve, svinge, danse, ile! Væsner og verdener! Atomsystemer og solsystemer!

Verdenstabernakelet lever! Det danser!

Verdenstabernakelet forvandler sig. I dette sekund! I dette åndedrag!³⁵³

De ulike abstraksjonsnivåene i «verdens tabernakel», et tempel, en helligdom og et sted for tilbedelse, er helt smeltet sammen – all verdens skapelse fremstår som ett eneste, dynamisk og kaotisk presens i tekststrømmen: «Se! I dette sekund er det! Dette sekund er årtusender! Dette sekund er årmillioner!» Romanens jeg-stemme formaner, sterkt insisterende, gjentakende og liksom kravstort, en annen om å *se* – det er som om de subjektive visjonene ikke blir virkelige – ikke opphører å være et individuelt fantasifoster, et produkt av en skjør hallusinatorisk fornuft – før de kan bekrefte i og av en annens blikk. Henvendelsen er et imperativ om å være med på den sanseomveltende ferden.

I Tor Ulvens essay «En rotte foran universet» (1993), finnes det en rekke observasjoner som tyder på at han og Hødnebø har lest Obstfelder med flere av de samme berøringspunktene. Sannsynlig er det også at Hødnebø selv har lest og interessert seg for Ulvens essay fra foråret 1993. Han betegner her Obstfelders litterære *persona* som «en naiv, engstelig eksaltert utopist som tumler uforstående omkring i sin samtid», og betoner fremmedgjorthet og fremmedfølelse, klassiske motiver i resepsjonen.³⁵⁴ Vektleggingen av det fortellende subjektets avsondring fra verden omkring ham – at de subjektive, ekspresjonistiske og forrykte visjonene stiller jeg-et på utsiden av den aksepterte verden – er gjengs i diskusjonen av Obstfelders drømmeriske lengsler mot andre verdener. Imidlertid åpner Ulvens anakroni- og fremmedgjøringsfigur opp for å se

³⁵³ Obstfelder, *En præsts dagbog*, 87–70.

³⁵⁴ Ulven, *Essays*, 146.

Hødnebøs appropriasjon av mottoet som en måte å la Obstfelder – eller den obstfelderske sanselige og vitenskapshistoriske anskuelsen – tumle uforstående omkring i *sin* samtid (det norske 1990-tallet) på, for nettopp slik å sette dominerende fortolkninger av størrelsene sansing, vitenskap og anskuelse i spill.

Ulven karakteriserer *En præsts dagbog* som «en uhørt påkjenning å komme gjennom for leseren, med sin martrende, labyrintisk-fantastiske teologi, sin forvirrende metafysiske refleksjon hvor speilbilder stadig kastes mot nye speilbilder» – en repetitiv speilstruktur som også viser seg i flere av diktene i *Mørkt kvadrat* – «der man trodde det var en utgangsdør finner man åpningen til en ny speilsal, såvidt [*sic*] ulik den forrige». ³⁵⁵ Ørsmå forskyvninger i den syntaktiske strukturen eller en liten vridning av ett eller to ord eller en frase, hvor små utglidninger skaper rom for forskjellen, er en helt essensiell del av forfatterskapet til Hødnebø. Det poetiske arbeidet med gjentakelse og forandring preger som nevnt diktene helt fra *Larm*, og er et av de mest fremtredende redskapene hun tar i bruk for å strukturere språket på en måte som ikke tjener identitetstenkningens fasttømring av verden som enhetlig og uforanderlig. Men det er Ulvens svært presise karakteristikk av utsagnsposisjonen til Obstfelders roman-jeg, hans holdning til verden, som treffer mest presist med hensyn til hennes diktning:

Det velkjente spørsmålet om hvorvidt venner møtes på andre kloder er ingen figur, det er et helt bokstavelig spørsmål som krever sitt eksakte svar. Obstfelder kan i det hele tatt spørre mer enn ti dårer kan svare, og han nøyer seg ikke med ubetydeligheter: «Hvorfor er jeg til? Hva skal det hele være for? Hvorfor skal der gå verdener igjennom mig, når mit legeme er en orm?» (*En præsts dagbog*). Slik undrer ikke en som med en bitter grimase har gitt opp å løse de store gåtene. Dette er alvor. ³⁵⁶

Obstfelders bokstavelige og ved første øyekast absurde spørsmål utgjør en «naiv» og fundamental ontologi som i denne undersøkelsen kan overføres til en kritikk av etablerte dogmer om verden. I de borende spørsmålene ligger det noe barnslig og grenseoverskridende naivt – naivt i betydningen uvitende om doxa, ikke ennå helt preget av overlevert, samfunnsmessig kunnskap, og dermed kanskje mer i berøring med *første natur*. At barnets mindre herdede undring over hvordan verden henger sammen er i stand til å rokke ved vedtatte sannheter, er ett av de mest håpefulle momentene i Adornos *Negativ dialektikk*. Hans refleksjoner berører det Ulven er inne på om Obstfelder, at han fortsatt er ute etter å løse de store gåtene – og, ikke minst, at det er alvor. I den knappe passasjen om «det barnslige spørsmålet» i kapittelet om ontologi, representerer barnets undring en ikke-instrumentell og

³⁵⁵ Ibid., 154.

³⁵⁶ Ibid., 146.

ikke-beherskende værensfilosofi som den størknede, abstrakte, pseudo-ahistoriske og for Adorno ideologisk suspekterte ontologidisiplinen kunne lære ett og annet av: «Barnet spør etter varat, så kunde fundamentalontologin plädere om det inte föreföll den alltför ontisk-psykologiskt. Detta drivs ut av reflexionen och reflexionen skulle, som alltid i idealismen, vilja kompensera för det. Men den fördubblade reflexionen frågar knappas omedelbart likt barnet.»³⁵⁷ Når barnet spør om hva et ord betyr, spør barnet også helt grunnleggende sett om hva forholdet mellom ord og betydning er. «Det kan ansätta sin mor med det besværliga problemet varför en bänk heter en bänk.»³⁵⁸ Selve skillet mellom ordenes mening og deres «sannhetsinnhold» – med en Hegel-referanse «deras 'ställning i förhållande til objektiviteten'» – er ennå ikke der for barnet.³⁵⁹ Denne impulsen har vært der hos Hødnebo siden *Larms* «Urolige sted, / hvorfor måne?».

Slik står «barnespørsmålene» – «Hvorfor er jeg til? Hva skal det hele være for? Hvorfor skal der gå verdener igjennom mig, når mit legeme er en orm?» – for en sanselig og epistemologisk horisont som ikke aksepterer identitetstenkningens totaliserende abstrahering av enkeltksempelret. For barnet som spør er det ikke opplagt hvorfor *noe* betyr, representerer, står for og skal favne om *noe annet*. Spørsmålene er bisarre, og for den rådende fornuften er de surrealistiske, meningsløse, merkelige og irrasjonelle. Men kunsten, som nettopp ikke aksepterer det herskende skillet mellom rasjonalitet og irrasjonalitet, kan tilegne seg slike spørsmål uten å beklage seg – diktene kan meske seg i Obstfelders «måte å snakke om verden på». Hødnebo har frem til *Mørkt kvadrat* operert med et annet nomenklatur og en annen følsomhet for form enn den som kommer til uttrykk i den nittifire år gamle punktromanen. Men i lys av hennes vedvarende interesse for opplysningens dialektikk, den kritikken og utforskningen av dominerende forståelsesformer som bestemmer hva som er rasjonelt og hva som er irrasjonelt, hva man kan spørre om og hva som har blitt fortiet, blir det åpenlyst at appropriasjonen av det forrykte stilleiet i *En præsts dagbok* – «de fantasifostrene som gjør den teknologiske utviklingen mulig» – er et redskap til poetisk erkjennelse som kan omkalfatre den paradigmatisk arbeidsdelingen mellom kunst og vitenskap, og som kan stille spørsmål ved det tilsynelatende opplagte og vedtatt rasjonelle. Ulven fortsetter:

Det er noe nesten uanstendig over den obstfelderske åpenhet; han er en forfatter som på sett og vis ikke skjuler noe, ikke annet enn det han faktisk ikke vet (som han på den annen side aldri får vite; det finnes ikke noe definitivt svar i noen av disse tekstene, i høyden en flyktig,

³⁵⁷ Adorno, *Negativ dialektikk*, 114.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Ibid.

vaklende balanse). Når man leser Obstfelders prosa, får man av og til følelsen av å lytte til et menneske som i en eller annen rus begynner å fable frem sin egen, private metafysikk og livsanskuelse, og i glemsel av tilhøreren kommer til å si de mest uhyrlige ting, pinlig oppriktig.³⁶⁰

Det pinlig oppriktige og det mest uhyrlige er pinlig og uhyrlig nettopp i den rådende fornuftens blikk. Den private livsanskuelsen tåler liksom ikke dagens lys – den er heslig, som i Benjamins bilde av den utskjelte teologien personifisert som en pukkelrygget dverg, og kan ikke vise seg nå til dags. Å velte ut sine subjektive fantasmer uten sindighet eller, som det fremgår av situatene, nesten uten redigering eller sensur av den frittflytende assosiasjonen, er uakseptabelt. Men med avkledningen av opplysningens rasjonalitet i mente: Er det ikke nettopp slik at Obstfelder forsyner den vitenskapelige diskursen med en estetisk sfære som ikke bare gjør den mindre kalkulert og kjølig – med en mindre hierarkisk relasjon mellom betrakter og objekt – men også snur opp ned på og setter størrelsene rasjonell og irrasjonell i spill? Selv om higenen etter å nå hinsides, bak og forut, avkle og forstå, berører vitenskapenes sfære, kan figuren i den forstand faktisk anses i kontrast til identitetstenkningen som preget diktens befatning med store, overordnede kategorier og begrepstvang i den forrige samlingen. Det innebærer altså ikke i *Mørkt kvadrat* en likefrem, optimistisk kolportering av den forrykte vitenskapsdiskursen over i det poetiske språket, men å utvide og mangfoldiggjøre den sansende anskuelsen. Ikke desto mindre taler diktene fra et sted hvor Obstfelder-figuren ligger tilbake på et øde punkt i fortiden – flere av dem dementerer sågar den fantasirike sjargongen og anskuelsen med et langt mer ubehagelig tvisyn og mørke.

I diktet jeg veldig snart skal se nærmere på i forlengelsen av den forrykte vitenskapelige anakronismen – og også i en rekke andre av diktene i *Mørkt kvadrat* – avtegnes en form for lyrikkens egen *autopoiesis*. Her kan gjentakelsene forstås ikke bare som en repetitiv motivstruktur hvor ordene gjentar seg, analogt til naturens dupliserende mekanismer for reproduksjon og forgjengelighet – liv og død – men som et uttrykk for en poesi som oppfordrer til ustadige, ikke-kronologiske og ikke-lineære lesemåter, hvor tilbakevendende fraser, vendinger og bilder kaster retrospektivt, foregripende og kritisk lys over innbyrdes sammenhenger og brudd. De mange «fantasifostrene» Hødnebø snakker om i intervjuet, blir i denne sammenhengen markører på uforløste måter å være i verden på. De tar del i naturbeherskelsen, fordi de er oppslukte i vitenskapelighetens avsløring av essens og sammenheng, men de kunne også ha stått i den frie menneskehets og den frigjorte naturens tjeneste – de kunne, som vi husker fra Benjamins parafrase over Fouriers «urimelige»

³⁶⁰ Ulven, *Essays*, 149.

fantasmer som i virkeligheten er mer rasjonelle enn den irrasjonelle opplysningstvungen, ha vært den «teknikken som kan få naturens krutt til å eksplodere». Appropriasjonen av Obstfelder sier at også dette kunne ha vært annerledes: den lange historien om vitenskapelig utforskertrang og erkjennelseslyst kunne ha hatt et annet, magisk skjær.

Å løsrive *En præsts dagbok* fra sin opprinnelige sammenheng på denne måten er oppsummert en kritisk bruksmåte. Og slik dette parafraserende og siterende diktet som gjenbruker epigrafen og vrir den om viser – «De løsrevne bitene, // deler fra vrak / gitarstrenger, løsnede skruer» – er forholdet mellom *Mørkt kvadrat* og Obstfelder alt annet enn ærbødig, og på ingen måte en 1:1-relasjon:

4.3. Teppefall: *Ecce homo*

Teppet dras vekk: bak det bladgrønne
bak stoffets tåke, inne mellom kloder
bak det bladgrønne, inne mellom kloder
flerres ansiktet opp i et grin

(teppet dras vekk) (32)

Driften i diktet er gjentakende, så repetitiv at den nærmest ligner et forhåndsbestemt og koreografert ritual, noe som forsterkes av at det rammes inn av «teppet dras vekk», den eneste linjen i den siste av to strofer. Når diktets første verselinje gjentas uthevet i den siste er det som om parenteser innvarsler forsinkelse, som om syklusen med teppet og ferden inn bak det bladgrønne, bak stoffets tåke, inne mellom kloder, bak det bladgrønne og atter en gang og på ny inne mellom kloder, er dømt til å skje igjen. Gjentakelsen påkaller spørsmål om hva teppet som dras vekk egentlig tjener til – en må spørre seg om det er egentlig dratt til side i det hele tatt når det må dras til side på nytt. Heller enn en lineær bevegelse er det en sirkel diktet tegner opp – et surrealistisk, nesten psykedelisk billedrom.

Men den overordnede bevegelsen ligner et fall fra det ambisiøse, hallusinatoriske nivået Obstfelder beveget seg på i epigrafen – alle de vitenskapelige instrumentene (hjernens tanke, øyets syn, mikroskop, teleskop, spektroskop) som «drog teppet bort for en tegning» avdekker jo ingen «herlig tegning i buer og bølger med lysende rum imellom», men et ansikt som «flerres opp i et grin». Kosmiske bilder som strekker seg innover i den ytre naturen lander i den indre naturen. Vi skulle se verden skarpere, og klarere, men vi ser bare oss selv. Her er frasene direkte kolportert fra Obstfelder-mottoet, og avsløringsakten, ambisjonen om å se klarere hinsides overflatene, oppdage sammenhenger i hulrommene og ense en bakenforliggende sannhet, artikuleres med en repetitiv og rytmisk bruk av både anafor og epifor i diktets kjerne. Det er

plutselig ingenting å hente *helt bakom*, og det blir noe spøkefullt og bitende over den siste verselinjen i den kondenserte strofen.

Når vi har beveget oss langt nok innover og nok antall ganger bakover «flerres ansiktet opp i et grin», som om endestasjonen etter de stadige innfoldingene «bak det bladgrønne» og «inne mellom kloder» bare viste seg å være et menneskefjes – *ecce homo*. Avdekkingen gir til slutt tilsynekomsten av et antropomorft ubehag. De tre første verselinjene lover en utgang hvor vi skal få vite hva som ligger «inne mellom kloder», og med mottoet i bakhånd er det muligvis naturens herlighet, utilslørt og stilt åpen – et resultat hvor tåken kan lette og sameksistensen mellom indre og ytre natur kan begynne – men de amorfe, utflytende og tåkelagte formene som bærer bud om en mer tilgrunnleggende essens lander i en flerring, et grin – i et ubehagelig menneskeligsentrert lyrisk bilde. «Slik undrer ikke en som med en bitter grimase har gitt opp å løse de store gåtene», skriver Ulven om Obstfelders utgangsposisjon. Her har man den bitre grimasen. Den påkaller også «dype hull og / latter» fra *Larm* – et menneske som ler har allerede vært et dypt urovekkende syn hos Hødnebø.

Borkenhagen har også en kort lesning av dette diktet som naturlig nok knytter det til Hødnebøs resirkulasjon av Obstfelder: «Når ansiktet demaskeres og individuelle ansiktstrekk fjernes kommer mer allmennmenneskelige former til syne. Kontrasten til originalteksten er likevel stor. Hødnebø flørter med, men kan ikke slutte seg til, Obstfelders vyer og optimisme.»³⁶¹ Borkenhagen har rett i at diktets gjenbruk av passasjen fra *En præsts dagbog* stiller seg imot den optimistiske gløden i epigrafen. Det er imidlertid alt annet enn klart at det er et ansikt som skal demaskeres her – ansiktet dukker ikke opp før i den siste verselinjen i strofen – og antroposentrismen, menneskets skrekkelige tilsynekomst, er Borkenhagen lite interessert i, ei heller hva re-medieringen av frasene fra Obstfelder innebærer i den formen Hødnebø har gitt dem. Hennes egne ord om at «det er denne tværingen på en ekstrem pessimisme, kombinert med en optimistisk tone i forhold til alt det nye og ukjente som også virker lokkende» overføres til diktets bevegelse, men inverteres – det nye og ukjente lokkende har, i 1994, sluttet å romme reell nyhetsverdi eller genuin undring. Kolporteringen av den århundregamle patosen, assimileringen av Obstfelders og hans meningsfellers stemmer, viser seg å være et umulig prosjekt. Hødnebø igjen: «Denne doble holdningen fascinerer meg. Jeg leker med tanken om at denne fremskrittsoptimismen både er mulig og umulig.» Bare i tre verselinjer, knapt en hel strofe, er, *var* den mulig. Nå er den helt borte. Men kanskje er den

³⁶¹ Borkenhagen, «Svakt en stemme som motsier en annen», 36.

fortsatt der nettopp fordi diktet lander hos mennesket igjen: «(teppet dras vekk)». Så tar vi vel en ny runde, men ikke i dette diktet?

Det er nemlig noe *vaudeville*-aktig og teatralt over opptrinnet som skisseres – nærmest et trylleshow, et maniert og oppstyltet opp av hatten-triks hvor «teppet dras vekk» også alluderer til en stumfilm-aktig scene hvor teppet dras vekk under føttene på noen. Den arkaiske fremtidsoptimismen får også en tøysete aura av tegneserien, syngespillet og den gjentagende reglen ved seg. Slik desakraliseres vitenskapen liksom for annen gang – den har allerede blitt forandret og gjort til en litterær fantasmagori i Obstfelders overspente ord, og nå dras den inn i en rituell og komisk, sterkt visuelt orientert form. Den gjentagende formen skaper en malende poetisk rytme, men mimer samtidig en form for parodi på verifikasjonsprinsippet og de gjentatte eksperimentene som skal besegle hypotesen og blottlegge og avklare sikker viten. I den forstand er det kanskje vitenskapspersonens forrykte grimaser som møter oss til slutt, og den maniske disiplinen som møter seg selv i døren – et eksperiment som aspirerer til å gjenfortrylle enhetsvitenskapen, men som bare evner å skimte sitt eget speilbilde bak de kosmiske visjonene.

Ulvens ord – «der man trodde det var en utgangsdør finner man åpningen til en ny speilsal, såvidt ulik den forrige» – klinger med i det som hos Obstfelder er den fortsatte, viltert lidenskapelige jakten på stadig ny erkjennelse, stadig flere sansesjokk, men som hos Hødnebo vrir om til den nye speilsalens og den nye utgangsdørens endepunkt. Her stopper det opp. I den forstand ligner diktets slutt punkt mer på et annet, mer nedslående parti i *En præsts dagbog* enn mottoet, som Ulven kaller «den obstfelderske normaltilstand»³⁶² – «Det var, som var jeg glemt, alene på jorden, og alle var reist, og de andre kloder var rullet væk.» – men uten denne passasjens subjektivitet; det er ikke et jeg her, et subjekt, men et uspesifisert ansikt, en representasjon av og maske for den ubehagelige menneskeligheten.³⁶³ Også dette er en måte å skrive om Obstfelders patos til vår tid på, men nå fremtrer den med defaultisme og hån.

I diktets behandling av erkjennelsestrang finnes det en parallell til Adorno og Horkheimers kritikk av scientismens immanente hang til tingliggjøring: «Opplysningen forholder seg til tingene slik diktatoren forholder seg til menneskene: Han kjenner dem bare i den grad han kan manipulere dem. Vitenskapens mann kjenner tingene bare i den grad han kan lage dem. Dermed blir deres I-seg til For-ham.»³⁶⁴ Følgelig utslettes tingenes egenart: De er fullkomment utbyttbare, og omgivelsene, naturen, fremtrer enhetliggjort og ahistorisk. Tingverden blir til død materie. I forlengelsen av diktet må vi særlig feste oss ved en detalj i

³⁶² Ulven, *Essays*, 157.

³⁶³ Obstfelder, *En præsts dagbog*, 49.

³⁶⁴ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 43.

sitatet, nemlig vendingen «i den grad han kan lage dem». Her ligger det et nikk til en vitenskap som dyrker frem tingene i sitt eget bilde. Den kjølige manipulasjonen av tingene i det vitenskapelige eksperimentet utgjør et identitetens drivhus uten herbariets lukter, smaker og estetiske blendverk. Hødnebø trekker poenget ett steg videre, til en poetisk konstruksjon som fremviser skapelseshandlingen i laboratoriet eller foran mikroskopets okular som et montasjeaktig sirkus, hvor vitenskapeliggjøringen følger en tautologisk logikk som med nødvendighet må ende i det menneskelige uansett hvor mange avsløringshandlinger mennesket utfører. Der kuttes også diktet av. Har mennesket kommet noe som helst lengre i å forstå den omkringliggende naturen – reproducerer det ikke bare idéen om at omverden er til for oss og ikke for seg selv?

Gjentagelsen av passivformen – «dras vekk», «flerres opp», «dras vekk» igjen – antyder det vitenskapelige forsøkets karakter av sedat repetisjon og fravær av genuin agens eller subjektivitet, idet eksperimentene har stivnet til norm. Her er det lite orden og fortrolighet, men uro og uklarhet – forsøkene på å gjenta, som viser seg i diktets repeterende form, fremstår mer som en slags gjentakelsestvang. Valget av akkurat ordet «grin», en slektning av «grimase», blir også påfallende. Det er helt i i tråd med å tilegne seg og montere et tidligmodernistisk register inn i det poetiske språket, og står for et fordreid og upålitelig, inautentisk smil, men det kan også være en gråt – en ukontrollert rykning – og det kan være en hån på noen andres bekostning. At diktet holder muligheten i ordets ulike betydningslag åpent sørger for å bevare en viss paradoksal distanse i et dikt som først innvarsler avsløring og avdekking. Kan hende er det leseren som utsettes for narrespillet: Til slutt dras teppet til side igjen på nytt, som om det hele tiden og alltid finnes et ytterligere lag å trenge gjennom, stadig flere kloder og bladgrønne områder å erobre, mer å lese og høre om, og tjener som en påminnelse om poesiens rituelle karakter, at diktet skal gjentas som en regle eller en trylleformel – men der forstummer det også. Så fikk vi likevel ikke se hva «hjernens tanke, øiets syn, mikroskop, teleskop, stereoskop» lovet oss, og sitter igjen med en brokete kiastisk og sirkulær komposisjon, en hånlig parallellisme.

Imidlertid er dette langt fra den eneste gangen Hødnebø dikter videre i tradisjonen etter Obstfelders oppspilte sinnsbevegelser i *Mørkt kvadrat*. Den følgende himmelfarten innleder nemlig samlingen:

4.4. Himmellindustrien

Himmelen er et kraftverk
som durer hele døgnet igjennom,
himmelen konstruerer et system
som fanger opp hver minste bevegelse

fra blader, insekter og mennesker
En industri ekspanderer, decennium
etter decennium, kopierer seg selv. (7)³⁶⁵

Diktet består kun av én strofe med to sammenvevde avdelinger atskilt av en versal i den sjette verselinjen. Først blir det slått fast at himmelen er et kraftverk som durer hele døgnet igjennom, deretter at himmelen konstruerer et system som fanger opp hver minste bevegelse fra blader, insekter og mennesker – ekspansjonen og systematikken speiles i at det som ligner en redegjørelse for empirisk fakta først spiller seg ut over to verselinjer, deretter tre. Diktets gjentakende speilstruktur munner ut i stadfestelsen av en industri som ekspanderer tiår etter tiår og kopierer seg selv – slik etableres det med en mekanisk stemme en mekanisk analogi mellom himmelen og det industrielle. Her er det også avgjørende å merke seg at diktet ikke har noe subjekt eller noen personlige pronomener som antyder tilstedeværelsen av det menneskelige. Utsigelsesposisjonen, diktets stemme, er en upersonlig og registrerende, nøytral instans, og *Larm* tatt i betraktning som den senest utgitte poesien fra Hødnebø før dette diktet, er det lett å merke seg et avgjørende brudd med den sårbare, tidvis famlende og fragmentestetiske stilarten. Driften i diktet er repeterende og malende, og reflekterer diktets innholdsside – syntesen av det organiske, det materielle, det mekaniske og reproduktive – der det henter sin form fra «et kraftverk / som durer hele døgnet igjennom».

I Inger Christensens minneverdige ord (fra essayet «Realitetenes mysterium», 1990) er verdens naturlandskap «blitt en så til de grader menneskeskapt verden at den ikke lenger er hinsides godt og ondt. Den blir et ikke-mysterium, hvor overgangen fra det nedbrutte til det gjenskapte allerede ser nesten uopprettelig ut, som i Tsjernobyl».³⁶⁶ Nettopp Tsjernobyl er en oppklarende samtidshistorisk figur; diktet ble skrevet seks-syv år etter katastrofen ved det ukrainske atomkraftverket i 1986, og kan mye mulig tenkes å alludere til det industrielle marerittets konsekvenser for naturen. Det dreier seg om en hendelse hvor naturens fremmedhet

³⁶⁵ En tidlig utgave av dette diktet fra 1993, på trykk i *Lyrikkmagasin*, har et litt annet enjambement, og en preposisjon som blir strøket i neste versjon gjør at sammenfiltringen av natur og kultur ikke er like usynlig og sammenvevet – «den himmelen» antyder at det er flere himler i spill, og at himmelen som skildres i diktets fire første verselinjer er en spesiell himmel og ikke det vi vanligvis tenker på som himmelen:

«Himmelen er et kraftverk som durer
hele døgnet igjennom, den himmelen
konstruerer et system som fanger opp
hver minste bevegelse fra blader, insekter
og mennesker. En industri ekspanderer,
decennium etter decennium, kopierer seg selv.»

Hødnebø, «Nye dikt», 47.

³⁶⁶ Inger Christensen, *Hemmelighetstilstanden*, 39.

ble brakt til tvungen taushet, og som fortsatt, den i dag i dag, bærer vitnesbyrd om den instrumentelle fornuftens uendelige hybris og – bokstavelig talt – dens forpesting av både indre og ytre natur.

Det lyriske subjektets utprøvende og usikre forhold til den ytre naturen befinner seg altså ikke lenger i poesiens midte, men det er dermed ikke sagt at samlingens førstedikt ikke kan leses som et poetologisk utsagn. Tvert imot. Tatt i betraktning at kraftverket, systemet, ekspansjonen og kopieringsakten er figurene som åpner *Mørkt kvadrat*, og at dette er størrelser som inngår i stadig nye konstellasjoner i løpet av de påfølgende diktene, blir det vanskelig ikke å anse utvidelsestrangen – sammenstillingen av himmelen og industrien, som i sjette og syvende verselinje alluderer til den altoverskyggende viljen til å gjøre den menneskelige horisonten større i permanent reproduksjon, la den nå helt opp til himmelen – som en motivisk programmerklæring. Det innebærer at sammenfiltreringen av natur og kultur, eller snarere iscenesettelsen av hva som skjer når et kulturalisert vokabular trenger seg inn på den ytre naturens domene, settes i spill. Diktet annonserer også samlingens ambisjoner om *symbolsk himmelfart* – at vi skal opp til skyene og systemtenkningen, at storstilte, vidløftige motiver er i vente, og at abstraherte størrelser og konkrete beskrivelser skal stå side om side. Begrepsparet dukker også opp igjen i flere av de senere diktene, og variasjoner over ordet «himmel» hele seks ganger: som «et ombygd slott, en sekularisert himmel» (29), og «senere blir det vinter / et kvadratisk rom på en himmel» (52) – åpningen legger premissene for en behandling av himmelriket som mekanisk, språkliggjort og bearbeidet.

Det organiske blir maskinelt og det industrielle organisk. Det lyriske billedspråket i beskrivelsen av himmelen og i beskrivelsen av industrien ligner hverandre, og slik antyder diktet en nivellering eller homogenisering av måten å ta både natur og kultur i skue på. I den forstand blir også diktet en allegorisk behandling av at naturen ikke lenger kan representeres i skrift uten at skriften tar hensyn til hvordan naturen fremtrer for oss i dag. Den radikale kulturaliseringen av himmelens sykliske prosesser er i så måte et vitnesbyrd om mulighetsrommet for erfaring av omverden. Og slik står diktets formspråk og motivkrets som en pendant til Adornos revidering av begrepet om det naturskjønne.

«I hvilken grad den vulgære antitese mellom teknikk og natur er feilaktig», hevder han i en passasje som går i rette med synet på naturen som uforanderlig og skjønn og teknikken som grotesk og heslig, «viser seg i at nettopp den natur som ikke er mildnet av menneskelig pleie, ikke berørt av menneskehender, for eksempel alpine morener og steinskrenter, likner industrielle avfallshauger, som det samfunnsmessig godkjente estetiske behov for natur flykter

fra.»³⁶⁷ Også naturen kan være heslig – det er ikke i de allment utbredte lovene for estetiske dommer at man finner den ytre naturens kritiske potensial; det er fåfengt å lete etter ubesudlet skjønnhet i naturen som en motpol til den samfunnsmessige tvangen. Oppløsningen av dikotomien mellom pent og stygt, som liksom skulle svare til natur og kultur, er en forutsetning for å erfare naturens rystelse av subjektet. Anerkjennelsen av at «godkjente estetiske behov» er en feilslutning på veien mot et annet forhold til den ytre naturen, må altså ligge forut en mer autentisk erfaring av det naturskjønne. Når Hødnebøs dikt fastslår at himmelen er et kraftverk, fastslår diktet også at kursen ut av herredømmet over naturen ikke går via skildringen av naturen som utelukkende god og skjønn.

Selv om dette diktet har et vesentlig annet formspråk og hovedmotiv enn tidligere nevnte Eduard Mörikes lystige musedrapsregle «Mausfallen-Sprüchlein», finnes det interessante affiniteter til måten herredømme og selvrefleksjon iscenesettes på i diktene, og i diktenes kritiske forhold til naturbeherskelse og heterogenitet. I teorikapittelet la jeg frem Adornos lesning av den selvrefleksive, sadistiske identifikasjonen i Mörikes dikt, som fremfor å komme med en eksplisitt og begrepslig fordømmelse av menneskebarna som fryder seg med å pine musene, tar overgriperens parti og stiller ut den ondskapsfulle *ratio* som ligger forut leken: «Etter maten synger vi / Etter maten springer vi / og trår dansen: / pippi! / Med dere danser sikkert også den gamle katta mi!».³⁶⁸ Å la diktet avslutte med hån, skriver Adorno,

forfeiler både det som gjør det til et dikt og det samfunnsmessige innholdet i det. Som en refleks i et språk uten dom av et avskyelig, sosialt innøvd rituale, går det ut over dette ved å tilpasse seg til det. Den gestus som peker i retning av dette, som om noe annet ikke skulle være mulig, blir til en anklage mot tingenes tilstand ved å gjøre den selvfølgelig, ved å lukke seg rundt seg selv holder ritualet rettergang over seg selv. Bare ved å avholde seg fra å dømme, dømmer kunsten; det er forsvaret for stor naturalisme. Den formen versene følger som et ekko av et mytisk ordspråk, opphever den innstillingen det viser. Ekkoet forsoner.³⁶⁹

Ved å lukke seg rundt seg selv holder ritualet rettergang over seg selv – himmelindustri-diktet annammer nettopp en teknifisert forståelse av verden, i så stor grad at teknikken gir diktet sitt gjentatte, malende formprinsipp. Reproduksjonen og den stadige dupliseringen fortsetter «som om noe annet ikke skulle være mulig» i den stadige, økonomistiske reproduksjonen hvor ingenting stanser opp. Det manglende punktumet eller et mangelen på et mulig linjeskift, diktets komprimerte fortetning, følger også logikken hvor ekspansjon og fortsettelse holdes sammen og internt i en selvoppretholdende bevegelse. I denne formale appropriasjonen av en herskende

³⁶⁷ Adorno, *Estetisk teori*, 226–227.

³⁶⁸ Mörike, «Mausfallen-Sprüchlein» sit. Adorno, *Estetisk teori*, 317.

³⁶⁹ *Ibid.*, 318.

tenkemåte, industriens allmakt, utsier diktet anklagen mot en totalitet som har blitt ugjennomtrengelig og uforanderlig, og som dette diktet – og poesien, som *fait social* – ikke kan annet enn å bli oppslukt av. Camilla Flodin er presis når hun i *Att uttrycka det undanträngda* utdyper hva det gjør med Mörikes dikt at det aldri fremstiller en tenkt, utopisk forsoning mellom barn, mus og katter:

Om dikten skulle ge sken av att en sådan värld existerade (om så bara inom konstens sfär) så skulle den bara vara ett alibi för världen utanför konsten att fortsätta som vanligt. Endast genom att avstå från att fälla omdömen kan dikten avkunna sin dom över vår behandling av ett djur som vi betraktar som en parasit. Det är bara genom att låta bli att fälla omdömen som dikten kan anlägga offrets perspektiv – genom at visa vad som händer med det omedelbara i en värld av universell förmedling – och ge offren ett slags upprättelse.³⁷⁰

Og tilsvarende nekter himmelindustrien å ta parti med himmelens forsvinning i kultur; i stedet tar den industriens credo om stadig duplisering og fordobling på ordet, og intensiverer dette i et formspråk som identifiserer seg med mekanisk repetisjon. Også dette diktet er «universelt formidlet». I stedet for å klage over og protestere imot formidlingen – medieringen – av det umiddelbare, dvs. naturbeherskelsen, tilhører diktets utsigelse en kontrollert, behersket røst. Med unntak av én liten cesur eller revne i den malende bevegelsen, hakket i den nest siste verselinjen – ordparet «ekspanderer, decennium» atskilles av et uventet komma, der hvor «en industri ekspanderer decennium etter decennium» ville ha fjernet hakket og stansen i den temporale bevegelsen – preges åpningsdiktet av klarhet, av fullstendige setninger og et voldsomt overblikk. Utsigelsespunktet kommer fra en instans som vet hvordan det henger sammen – en upersonlig instans som nærmest ligner en faglitterær og vitenskapelig stemme og som implisitt snakker på vegne av en rådende fornuft, samtidig som denne fornuften er og trer frem som absurd når den trekkes inn i den lyriske sfæren.

Dette er noe ganske annet enn de anakolutiske bruddene og setningsfragmentene i *Larm*. Denne klarheten, og den gjentagende strukturen i de fire første verselinjene, kunne tenkes å alludere til naturbeherskelsens eim av avklart viten og skråsikkerhet, hvor vårt forhold til begrepene så vel som omverdenen de betegner, er avklart, fullendt og preget av identitet, og hvor begrepenes stabilitet peker mot herredømme og glemsel. I motsetning til *Larms* kaotiske sanselighet og ikke-diskriminerende lytting, finner vi her en virkelig «jeg-løs», alternativ hybrisfortelling uten eksessivt, individualisert heltomot, men stadig med overmotets hang til å påberope seg utsyn og sannhet. Og hva vil det egentlig si at himmelen «fanger opp

³⁷⁰ Flodin, *Att uttrycka det undanträngda*, 162–163.

hver minste bevegelse»? At den ser og gir omsorg til all verdens levende skapninger, kunne en tenke – et motiv jeg siden skal se nærmere på – men muligens også at den reduserer og usynliggjør mangfoldet idet den inndrar alt i sin egen, kulturaliserte sfære. Reduksjonen ligger også i et himmelportrett som tross alt er ganske generelt og abstrakt, hvor det ikke er skyene som turer forbi, eller luftlagets partikler som blir sett og skjenket oppmerksomhet – men det overordnede saksforholdet, konstateringen av modellen og systemet, som durer av gårde og holdes opp for oss.

Hvis det nå er slik at ekspansjon og kopiering – figurer som sender tankene til fordobling og forøkning heller enn minimering – innebærer en symbolsk reduksjon av mangfoldet, er det viktig å merke seg at det nødvendigvis ikke er himmelen *an sich* som reduserer og likviderer det ulikeartede, lik et totaliserende samfunnskollektiv – ja, eller som *Larms* nærmest konturløse og anonyme kropper, som sluker sine omgivelser i et landskap hvor alt skal bli talt om og ingenting kan forbli hemmelig; «det er ingenting som unndrar seg beskrivelsen» – men våre *forestillinger* om himmelen, og vår språklige og epistemologiske *forvaltning* av den. Vårt blikk på himmelen: det er der bemektigelsen finnes, og ikke i himmelen selv. Når diktet fastslår at himmelen er et kraftverk i første verselinje, en påstand som er vanvittig og iøynefallende i at utsigelsen bruker et industrielt begrep for å utsi noe om himmelen og økologien, trekker det oppmerksomheten mot diktet som konstruksjon og inviterer til å gå forestillingsverdenen og språkliggjøringen etter i sømmene.

I *Larm* lød de siste verselinjene «det / sortblå forhenget, plutselig / dras det for», og kanskje kan det beskadigede subjektet endelig finne en fluktrute fra topografien hvor ingenting unndro seg beskrivelsen – snur vi om siden i utgivelsen av samlede dikt, er øynene (metaforisk sett) sperret opp og himmelvendte. Samtidig er ikke jeg-fraværet grunn nok til å avskrive muligheten for at diktet iscenesetter en destillert historisk *subjektivitet*: En kunne tenke på former for religiøs eller gammeltestamentlig autoritet – den selvinnlysende, klippefaste og doktrinære retorikken i ulik dogmatisk teologi – eller på positivismens ahistoriske dosering av tattforgittheter. Slik kan også den første linjen, fremhevet av frafallet av similen, betraktes som et vitenskapelig aksiom: en grunnsetning og en logisk garantist for sannhetsgehalten i videre påstander. Med andre ord: en hard og «stabiliserende» kontrast til den realhistoriske havareringen av ekvilibrium mellom natur og kultur. Den historiserende fremstillingen av en herskende, instrumentell rasjonalitet – det moderne menneskets subjektivitet – ligger i at det er umulig å tenke seg diktets skildring av naturen uten menneskelig innblanding: det er egentlig den indre naturen diktet beskriver, det vil si våre projeksjoner og forventninger om himmelen. Åpningen rommer som sagt en «stilistisk» av-ontologisering av naturens antatte

uforanderlighet, hvor urokkeligheten i repetisjonen og mønstergyldigheten forstyrres av at naturens plastisitet og historisitet trer frem som og med et durende kraftverk. Her trer et antatt paradoks frem: Det er en sekularisert hvelving som møter oss, men den beror fortsatt på absolutter; konstruerte absolutter. Det over-menneskelige og gitte – natur-mytiske og evige – har blitt menneskelig og historisk. Og derfor også potensielt foranderlig.

Denne dekonstruktive streken – et begrepspar settes opp slik at forholdet mellom dem kan stilles åpent for kritisk undersøkelse av hvordan størrelsene har blitt historisk sammenfiltret – skal danne kjernen i den videre lesningen av himmelindustrien. I det følgende ser jeg på hva Hødnebø selv har sagt om den villfarne påstanden i diktets første verselinje, og på diktets iscenesettelse av seg selv som skinn og annen-natur. Deretter går jeg i dialog med lesninger av Janike Kampevold Larsen, Marit Borkenhagen og Eirik Vassenden, med et særlig fokus på metaforisering, poetikk og diktets kritiske innhold, før jeg ser nærmere på hvorvidt det også finnes mer håpefulle momenter i kulturaliseringen av himmelen. Avslutningsvis i det som er kapittelets lengste nærlesning tar jeg for meg diktets relasjon til begrepet om det subline.

4.5. Flat jord, industriell himmel

I Alf van der Hagen-intervjuet fra 1996 kommenterer Hødnebø selv åpningsdiktets nærhet til «alternative» tenkemåter og virkelighetsbilder, det hun kaller «skeive mentaliteter»:

Det er lett å se at det er en sammenheng mellom litteratur og skeive mentaliteter. Jeg har sans for feiltolkninger og misoppfatninger – for folk som ser virkeligheten på én bestemt måte, og beholder en klippefast tro på det de ser. Folk som insisterer på at jorda er flat, ikke sant? Det er noe nydelig i det. Du kan legge fram en masse gode argumenter for et slikt syn. Derfor har jeg tillatt meg å åpne en bok som *Mørkt kvadrat* med å si at himmelen er et kraftverk. Jeg slår det fast, rett og slett.³⁷¹

Diktets landskap er drømmernes landskap: himmelen. Og himmelen er et kraftverk. Ved å la diktet bygge videre på Obstfelder-fantasmenes sanselige topografi – en klippefast, enøyd tro på de private drømmesynene – forstår jeg Hødnebø dit hen at hun anser poesien som et rom hvor den skrivende kan tillate seg en uhørt grad av illusjonsmakeri, av *Schein* – her slipper vi faktisk unna med blendverk og løgn, og kan utforske argumentasjonen og tankemåtene som tillater en misoppfatning som er så empirisk usann at den egentlig ikke kan bevises. Poesien har, i sine konstruksjoner av fiktive hendelser og egne fiksjonsuniverser, en egen affinitet til løggen. Og ved å insistere på den barnlige løggen, avsløres det *egentlige* bedrageriet som irrasjonelt, som

³⁷¹ van der Hagen, *Dialoger II*, 87.

annen-natur: Løgnen om at naturen, himmelen, kan dure av gårde uten menneskelig innblanding og fortsette å fange opp hver minste bevegelse selv når industrien har underlagt seg ozonlaget, skyene, solenergien og drivhuseffekten. I filosofisk forstand er jo utsagnet i den første verselinjen en *paralogisme*, en ulogisk og feilaktig påstand som bare for taleren og ingen andre fremstår fullkomment logisk, og som eksisterer ved siden av fornuften. Men hva er fornuftig, og hva er egentlig fullkomment irrasjonelt?

Å si at himmelen er et kraftverk, eller å drepe naturen med industrien som våpen – noe vi deltar i hver eneste dag? Diktets annammelse av disse anskuelsene medgir deltagelsen i skyldsammenhengen (hvem kan egentlig stille seg bedagelig på siden av den industrielle overmakten?) og illustrerer på det viset Adornos idé om kunsten som opplysningens dårlige samvittighet: rusket eller dvergen i opplysningsmaskineriet, dens estetisk rasjonelle rettesnor. Men dette er en erkjennelse som aldri kan fremføres som budskapsorientert politisk lyrikk: «Kunstverkernes struktur har avtrykk av samfunnsmessig kamp, av klasseforhold; i forhold til dette er det bare snakk om epifenomener når kunstverkene inntar politiske posisjoner, som oftest skjer det til forkleinelse for verkernes gjennomføring og dermed til syvende og sist også for deres samfunnsmessige sannhetsgehalt. Det hjelper lite å være velmenende.»³⁷² Her dreier det seg ikke om klasseforhold (utover at den stadig ekspanderende industriens ofre helst er de undertrykte), men fortsatt om samfunnsmessige antagonismer – sedimenteringen av industriens vokabular i «durer», «konstruerer», «fanger opp» og «kopierer» vitner om at den menneskelige horisonten har blitt altoverskyggende, og at den kaster lange skygger over på og umuliggjør naturlyrikkens representasjon av himmelen som noe annet enn kraftverk.

Det er dermed en sekularisert og avfortryllet himmel vi påtreffer i dette diktet, et skaperverk befridd for en allmektig beveger med guddommelig forsyn, fri for overjordiske makter med innvirkning på den verdslige skjebnen, og et blikkfang uten et magisk tegnsystem hvor en kan fortolke og spå i det skiftende været om kommende avlinger og snarlig overflod (eller snarlige oversvømmelser). Følgelig har vi å gjøre med en nyere historisk himmel løsrevet fra mytebestemmelse, magi eller gåte – med andre ord en *historisk og språkliggjort natur*. Himmelenes transcendentale horisont er innsnevret til mekanikk, forgjengelighet og modernitet. Men det gjør også at den blir desto mer plastisk, og at den dermed står vidåpen for videre forandring og for skriftlig «forvaltning»: diktning og lek. Allerede det første postulatets *contradictio in adjecto* avslører poesien egen løgnaktighet, dens karakter av skinn og fantasme. Hvis himmelen er et kraftverk – med andre ord, og i overført betydning: hvis himmelen er

³⁷² Adorno, *Estetisk teori*, 489.

fullstendig profan – er diktet rett ut kjettersk. Det oppstår et element av formbarhet og foranderlighet selv i den pseudo-ontologiserte spaltningen mellom natur og historie.

Hvis vi tar diktet på ordet, betyr den underlige stadfestelsen simpelthen at himmelen *er* et kraftverk, ikke at det er *som* en sammenfiltret størrelse av maskiner, apparater og teknikk. Betydningen av forskjellen på dette grepet og en tenkt simile i samme dikt kan ikke undervurderes. Snarere enn å fremstille en enveiskjørt projeksjon, hvor diktningens tilblivelseshistorie tar form av en fribåren, grensesprengende skapelsesakt som lignes med jordens evigvarende (men alt annet enn, som vi nå vet, upåvirkede) atmosfære, spinner diktet en fortettet konstellativ vev mellom det mekaniserte, det materielle og det forbigående (historie) – og det veldige, det konstante og det evige (natur). Diktets topos er med andre ord ikke naturhistorie og kulturhistorie *per se*, men en lyrisk iscenesettelse av et vitensteoretisk og språkfilosofisk problem: Hvordan kan disse størrelsene tenkes på nytt uten å øve vold gjennom begrepet, uten å redusere mangfoldigheten i begrepets identitetstvang? Og hvordan kan en poetisk gjentenking av naturen også innreflektere voldsåden som har blitt gjort den – som kunsten, i egenskap av å tilhøre skyldsammenhengen, også står ansvarlig for – *samtidig* som den protesterer mot undertrykkelsen av naturen?

Den uensartede forbindelsen i diktet gjør det mulig å tenke gjennom relasjonene og påvirkningene på nye måter, hvor forestillinger om hva som er menneskeskapt og samfunnsfundert, og hva som simpelthen er den «naturlige» bak- eller forgrunnen for den menneskelige aktiviteten, settes på spill. Diktet instruerer oss til å omfordele de begrepsmessige betingelsene for hvordan vi tenker på himmelen og industrien, som jeg leser som språklige beholdere for anskuelser om natur og historie, men også som forsøk på å gi materielle, konkrete bilder av det disse surrogatene, bundet opp av identitetstenkningen som de er, forsøker å representere og gi et uttrykk til, og som de sjelden makter – heller ikke i diktet, som i adornittisk forstand *mislykkes*. For: En forsont tilstand mellom himmelen og industrien finnes ikke så lenge empirien utenfor diktet finnes. Derfor må diktet se ut som det gjør – som et kritisk speilbilde av tvungen forsoning. «Ekkøet forsoner.»

4.6. Metafor og stillstand

At himmelen er et kraftverk er altså en iøynefallende påstand, og åpningsdiktet i *Mørkt kvadrat* er det mest kommenterte enkeltdiktet i resepsjonen av Hødnebøs forfatterskap. Like fullt preges lesningene av liten interesse for idéhistoriske perspektiver og et reduktivt forhold til diktets kritiske slagside. Janike Kampevold Larsen kaller f.eks. diktets perspektiv for en stor og

dynamisk metafor som må forstås i lys av Emily Dickinsons 632. dikt (ca. 1862), oversatt av Tone Hødnebo selv³⁷³ – Larsen siterer den første strofen:

Hjernen er større enn himmelen
for hvis du sammenligner –
vil den ene lett romme den andre
og i tillegg også deg³⁷⁴

Om Dickinsons kolliderende stilleier og massive register skriver Hødnebo at

Emily Dickinson er en subversiv poet i den forstand at hun overtar og radikalt omdefinerer sin tids etablerte litterære univers. Hos Dickinson bryter de religiøse, naturvitenskapelige og høylytterstilene høylydt [sic] og skjærende mot hverandre. Vesensforskjellige typer materiale blir skrudd sammen i den dickinsonske språkmaskinen: parlamentet sammenlignes med nervene, hjernen med himmelen, utopi med topografi, og en spaltning i hjernen med et flokete garnnøste. Diktene gjør voldsomme og uforutsigbare sprang mellom det abstrakte og det konkrete, elegante og plumphet, det profane og det sakrale. Dickinson er både ekstremt sanselig og ekstremt spirituell. Denne motviljen til å underkaste seg tradisjonelt språk og hierarkiske systemer vokser frem til et ambisiøst og særegent litterært prosjekt. Diktene sprenger seg ut av seg selv.³⁷⁵

Larsen fester seg også ved denne passasjen, som ganske riktig kunne opptre som en pendant til Hødnebos egen «urene» sammenblanding av naturvitenskapelige tenkemåter og poetisk billedbruk, og begge deler de en motstand mot den avklarte og håndgripelige sentrallyrikken, mot det lyriske jeg-ets soliditet. De uventede og «tverrkulturelle» forbindelseslinjene i den poetiske billedbruken er også en fellesnevner. Hennes anliggende er likevel et ganske så annet – uten Dickinsons konstante sammenstillinger og sammenligninger, «than the»- og «as from»-similene, og uten den synlige metapoetiske og selvframstillende åren, gir det mer mening å snakke om en modernitetskritisk annammelse av tenkemåter som tilsynelatende står fjernt fra et ellers senmodernistisk temperament: Samlingen utkom i 1994 – etter Inger Christensens strabasiøse ekskurser i naturens hemmelighetsfulle former, mangfoldige mønstre og regelmessige matematikk i *alfabet* (1981) og *Sommerfugledalen* (1991), men følgelig ganske lenge før den skandinaviske samtidspoesien satte økologisk bevissthet på de litterære trendenes dagsorden, og med en hardere og mer mekanisert, gjennomtenkt stil enn hos Christensen.

³⁷³ Larsen, «Drømmen om det virkelige», 109.

³⁷⁴ Dickinson, *Skitne lille hjerte*, 29. I originalen: «The Brain is wider than the Sky— / For—put them side by side— / The one the other will contain / With ease—and you—beside— // The Brain is deeper than the sea— / For—hold them—Blue to Blue— / The one the other will absorb— / As sponges—Buckets—do— // The Brain is just the weight of God— / For—Heft them—Pound for Pound— / And they will differ—if they do— / As Syllable from Sound—» Dickinson, *The Complete Poems*, 312.

³⁷⁵ Hødnebo, «Etterord» i *Skitne lille hjerte*, 104–105.

Himmelen er ikke minst en sky hos Dickinson, og sjøen og Guds vekt ekspanderer diktets gjennomgående simile. Det er dessuten ingen hjerne hos Hødnebø, men Larsen anfører likevel, nå som Dickinson er identifisert som det eneste mulige forelegget:

Himmelen fremstilles som et maskineri som kan registrere alt. Kan vi lese det som en metafor for tanken? Tatt i betraktning Hødnebøs gjennomgående opptatthet av kunnskapsproduksjon og menneskets evinnelige streben etter å forstå, kan diktet som helhet leses som bilde på denne alltid undersøkende holdningen til verden. Kunnskapsproduksjonen, forskningen, i det hele tatt overvåkningen av verden, slutter aldri, og selv om den utvikler seg, vil den, i et 'kosmisk' perspektiv, kopiere seg selv fra tiår til tiår. Likevel: Diktet er mer et bilde enn det er et bilde på noe. Kanskje er himmelen bare himmelen, kanskje er den diktet selv. I den grad himmelen er en metafor, er det ikke i klassisk forstand som en transport av mening fra et område til et annet. Bildet, eller metaforen, konstateres i diktet – uten at den kan avklares. [...] Metaforen synes uunngåelig, men mer som uttrykk for et perspektiv, kanskje, enn noe annet. Metaforen konstateres som bilde.³⁷⁶

Jeg kan istemme i at metaforen, i den grad det overhodet finnes en metafor i diktet, forblir uavklart og åpen – at den «konstateres som bilde» er en presis bemerkning – men ellers er lesningen i noen grad ullen. Larsen faller ikke for fristelsen til å se diktets reproduksjons- og produktivitets-logikk som helt analog til den lyriske skapelseshandlingen, og antyder bare at «kanskje er himmelen bare himmelen, kanskje er den diktet selv» – men det finnes strengt tatt lite belegg for å mene at diktet er en vitensarkeologisk påstand om tilfanget av kunnskapen vi har samlet opp om verden, og at strofen ligner våre kognitive evner med en durende himmel. At kunnskapsproduksjon skulle være det sentrale toposet her, og at naturens kopimaskin er et lyrisk substitutt for tankekraften, er en reduktiv slutning det er vanskelig å si seg enig i. Det poetiske idélaboratoriet og det åndshistoriske bakteppet, for ikke å si behandlingen av naturbeherskelse, havner i bakevja til fordel for lett identifiserbare analogier – med gode intensjoner settes Dickinson i sentrum på bekostning av den tungtveiende filosofiske refleksjonen.

Det foregår i alle tilfeller ikke noen typisk «transport av mening fra et område til et annet» her, som Larsen skriver, men at det finnes et høyst komplekst spill mellom diktets to sentrale størrelser, og at refleksjonen over hva som skjer når det i historisk forstand har foregått transport av meningsproduksjon fra det kulturelle til det naturlige utgjør diktets kritiske innhold, er det vanskelig å se vekk ifra. Den regelbundne regelmessigheten som preger diktets malende og kontinuerlige bevegelse – mimesis av den kulturaliserte himmelens iterative dimensjon – bemerkes også av Marit Borkenhagen, som har en enkel og likefrem tolkning av diktet:

³⁷⁶ Larsen, «Drømmen om det virkelige», 110.

Diktet er et forsøk på å forstå verden, men uten å være entydig. Den insisterende bruken av et ord som *himmel*, gjør at vi kan lese diktet som en mytologisk fortelling om skaperverket hvor suveren teknologi har utkonkurrert Gud. Motsatt er det ikke noe problem å finne holdepunkter for en naturvitenskapelig lesning hvor diktet forstås som en poetisk beskrivelse av naturens kretsløp. Ingen fortolkning av dette diktet kan se bort fra innslaget av lovmessighet som finnes der; det altoverskuende systemet som sørger for selvoppretholdelse gjennom kontinuerlig reproduksjon.³⁷⁷

Igjen forsvinner problematiseringen av hvorvidt diktet i seg selv er et forsøk på å forstå verden, eller om diktet *beskriver* og annammer en måte å forstå verden på. Syndefallsfortellingen er grei nok, den ligger i diktets nedstigende bevegelse fra himmel til en industri som kopierer seg selv og aldri får nok profitt og reproduksjon av varer – en prosess som med nødvendighet går på bekostning av naturens egen *autopoeisis* – men uten et blikk for himmelens dialektiske brytning med industrien, faller også lovmessighetsmotivets kritiske innhold og diktets samfunnmessighet ut av bildet: Selvoppretholdelse har slått om i kontinuerlig reproduksjon av en irrasjonell orden. Det altoverskuende systemet er ikke en poetisk beskrivelse av naturens kretsløp forstått som en «naturvitenskapelig lesning», men en overføring av antroposentrisk industrialitet over på første natur. Borkenhagen overser hvordan poesien deltar i skapelsen av en ny, fiktiv kosmologi med sin egen innbyrdes logikk, sin egen alternative orden til side for den etablerte, samtidig som den bevarer spor og rester av tyranniets avtrykk, og vitenskapelighetens aura av bestandighet og selvsagthet stilles åpen for disseksjon.³⁷⁸ Ved å insistere på sin egen skapelse, på det konstruerte og håndverket, stiller diktet også livsgnist opp mot dødsdrift med en form for virksomhet (lyrisk forestillingskraft) overfor naturens urverk. Dette ligger i større grad i skapelsesakten sett utenfra, i den kunstfilosofiske refleksjonen diktet påkaller, enn i metaforbruken Janike Kampevold Larsen leser inn i diktet.

³⁷⁷ Borkenhagen, «Svakt en stemme som motsier en annen», 31.

³⁷⁸ Veronica Forrest-Thomsons forsøksvise definisjon på hva poetisk «struktur», en essens ved det poetiske språket som innfanger kunstformens essens, kan være, klinger med: «If we wish to understand poetic structure, it must be as something that undermines our ordinary idea of the relationship between language and external context; it does this by imposing on words a new set of properties. It seems likely that the system which underlies the ascription of those properties is analogous to an intellectual system for which the attributes of other kinds of language are the phenomena to be defined.» Forrest-Thomson, «Irrationality and Artifice», 132.

I en passasje med relevans for lesningen av himmelindustri-diktet anfører hun også en affinitet til Kristevas syn på det poetiske språket som en trussel mot den symbolske ordens stabilitet i øvrige diskurser, «that poetic language is an exploitation of the processes of giving sense that underly all the other, more restricted, kinds of discourse; in the course of this exploitation it undermines their claim to truth. It presents ‘a coexistence of the kinds of discourse that are based on a single form of logical order; it destroys the monologicality of such discourses as those of science, history and description’.» Ibid., 124.

Måten Hødnebøs dikt foretar en slik undermineringshandling på, er altså gjennom å annamme andre tale- og tenkemåter; diktet blir selv monologisk og diskursivt monolittisk, slik at det irrasjonelle momentet i den herskende måten å språkliggjøre naturen på stilles ut og slår sprekker.

I *Den store overflaten* (2004), som jeg diskuterte i avhandlingens første kapittel, hevder Eirik Vassenden at diktet «kan sies å utgjøre en poetikk for den beherskede, teknisk-organiske metaforikken», en påstand jeg snart skal vise at er mangelfull.³⁷⁹ At Hødnebø slekter på den ulvenske forkjærligheten for nitid komposisjon ved å tilhøre diktere som slutter seg til et behersket billeddannelsesprinsipp – Vassenden gjenforteller «en ofte gjenfortalt anekdote» om at Ulven skal ha sagt at «han heller ville pisse blod enn å skrive en dårlig setning» – er det imidlertid vanskelig å være uenig i.³⁸⁰ Også hun er en svært kontrollert stilist som påkaller oppmerksomhet om diktenes egen konstruksjon, hvor lite (i alle fall inntil dette punktet i forfatterskapet) er overlatt til tilfeldighetene. Ulven, skriver Vassenden, «henter sin kraft nettopp fra spillet og (de mulige) motsetningene mellom den stilistiske beherskelsen (det å skrive en god setning) og det som utfolder seg på et tematisk nivå (det å pisse blod).»³⁸¹ Hødnebø ville nok ikke ha identifisert seg med Ulvens forholdsvis maskuline metafor, og spesielt senere i forfatterskapet *bruker* hun også «dårlige setninger», men den komplekse oppbygningen og den stilistiske beherskelsen gjør seg alltid gjeldende. Denne karakteristikken treffer også de kompositoriske antagonismene i *Mørkt kvadrat*: Avstanden mellom det kraftfulle, massive og slående systemet det første diktet skisserer, og det beherskede billedspråket, antyder en uoverkommelig distanse mellom språk og motiv, mellom representasjon og verden; «hver minste bevegelse / fra blader, insekter og mennesker» forblir en abstraksjon i fugleperspektiv. Og som allerede bemerket er Hødnebøs annammelse av Obstfelder også en måte å bruke antikverte tale- og tenkemåter på for å si noe om historisk forandring på et epistemologisk og erkjennelsesmessig nivå, som åpner opp for et komplekst spill mellom den bevrende obstfelderske patosen og den kjølige naturbeherskelsen som diktene skildrer. Om himmeldiktet anfører Vassenden at det

inneholder en minimal kosmologi, der det himmelske blir forsøkt kontrollert ved at det omdiktes til et kraftverk, en fabrikk. Denne himmelfabrikkens system, som innenfor organikken kunne forstås som genetiske mønstre, forutbestemmer alt, både produksjon og reproduksjon. Ubehaget ved sammenskrivningen av det guddommelige og det industrielle i det organiske fremkommer ikke helt og klart, men blir antydnet ved at den tradisjonelt fruktbare vekstmetaforikken blir holdt fast innenfor teknikken og de økonomiske termene.³⁸²

Påpekningen av at det himmelske blir forsøkt kontrollert i omdiktningen er god, og ivaretar diktets moment av antroposentrisk projeksjon. At «den tradisjonelt fruktbare

³⁷⁹ Vassenden, *Den store overflaten*, 208.

³⁸⁰ *Ibid.*, 202.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*, 208.

vekstmetaforikken» klemmes inn i det tekniske og økonomiske domenet er også godt sett, men som jeg snart retter blikket mot er ubehaget tydeligere enn lesningen skal ha det til. Vassenden fortsetter:

Tematisk fryses også alt av den helt dominerende forestillingen om forutbestemthet, gjentakelse. Denne billedlige og tematiske stasisen (som kan minne om den type spenning som karakteriserer Ulven) gjør diktet underlig dempet, på en svært interessant måte, tatt i betraktning den store allegoriseringen som er på ferde her: sammenstillingen av det naturlig sykliske og det industrielt repeterte. Det er et bilde som peker mer innover, eller nedover, enn utover.³⁸³

Tematisk og billedlig stasis – at det ikke er noen *utvikling*, men en sirkelbevegelse fra første til siste verselinje – er korrekt påvist. At den store allegoriseringen rommer en kritikk glipper imidlertid – om han da ikke impliserer at bildet «som peker mer innover, eller nedover, enn utover» rommer en selvrefleksiv påpekning av projiseringen av det menneskelige over på første natur. Tendenslesningen i *Den store overflaten* – som i det store og hele var en solid tilstandsrapport om samtidslitteraturen for tyve år siden – gjør det vanskelig å få øye på diktets sentrale antagonisme. Vassendens tolkning er hvassere enn Borkenhagens *face value* /overflatelesning, men det han kaller «en poetikk for den beherskede, teknisk-organiske metaforikken» dreier seg om en mer flertydig poetologisk komponent. I den grad det dreier seg om en poetikk er det heller snakk om å la poesien implisitt påberope seg retten til villfarne og paralogistiske utsagn om verden – i intervjuet blir dette eksplisitt – og dermed til å stille ut rådende rasjonell/irrasjonell-binariteter. Den beherskede, teknisk-organiske metaforikken er ikke noe så enkelt som et «foretrukket billedspråk» som situerer Hødnebøs poesi i opposisjon til en mindre behersket diktekunst. Det er nettopp her «ubehaget ved sammenskrivingen av det guddommelige og det industrielle i det organiske» fremkommer – ikke helt og klart, men som et vitnesbyrd om industrielt herredømme i sedimentert form, som trer frem i diktets formprinsipp. Tilegnelsen av billedlig stasis, diktet som åpner seg opp for kontrollen av det himmelske, er både kritikk og poetikk.

I Hødnebøs dikt er det i alle tilfeller snakk om to forskjellige måter å innfange, systematisere, reprodusere og duplisere – repetere – på. Den første tilhører den ytre naturen, selv om den, som Vassenden bemerker, «blir holdt fast innenfor teknikken og de økonomiske termene», den andre er gruoppvekkende og mekanisert og kommer fra industrien. Men her er det en viktig ambivalens. For selv om himmelen skildres i heller overspilte og oppspilte termer,

³⁸³ Ibid.

er det jo noe håpefullt, i alle fall noe *anerkjennende* over strofens utvikling før industrien kommer inn, som løper fra sammenvevingen mellom himmel og kraftverk til alt som skjenkes liv av den virksomme himmelen. Så lenge vi ikke forstyrrer ozonlaget altfor mye, konstruerer himmelen faktisk et system som fanger opp hver minste bevegelse fra blader, insekter og mennesker – hvis vi med å «fange opp» mener å besørge muligheten for overlevelse i biosfæren. Dette er jo egentlig bare hva vi tenker på som en helt nødvendig del av drivhuseffekten, som siden den industrielle revolusjonen på 1800-tallet på ingen måte har fått lov til å dure uanfektet videre. Kraftverket i det første bildet er menneskehetens *sine qua non*. Ingen himmel betyr intet lys, ingen livsnødvendig varme og intet liv. Språkliggjøringen eller antropomorfismen rommer med andre ord også en innrømmelse av medavhengighet og sårbarhet.

Vi er også helt og holdent avhengig av himmelen for å kunne ture gjennom med våre industrielle krumspring og «fremskritt» – uten himmelen, ingen industri. Denne opplagte innsikten ligger skjult i diktets egen bevegelse: Det semantiske konstruktet «industrien» i den sjette verselinjen får sine sjatteringer og meningslag i lys av de foregående fem linjene – ja, *av himmelen* – samtidig som industrien *truer* himmelens selvbarne system. Den tar simpelthen over etter og fortærer den, i diktets interne fortelling. I den forstand kunne vi si at diktets bevegelse etterligner en historisk formørkelse hvor himmelen har gått fra å være årsak for tilbedelse og interpretasjon, til å kun opptre som et selvgående apparat, en mekanisk tattforgitthet, hvor himmel-modellens evne til å fange opp «hver minste bevegelse / fra blader, insekter og mennesker» er en evne under press hvis industrien fortsetter å ekspandere og kopiere seg selv.

Men det ligger altså et håpefullt moment i «mekaniseringen» av himmelen, en forsiktig og bevisstgjørende motsats til det trette blikket på himmelen som tar den for gitt. I den forstand skjer det kanskje, parallelt med fremvisningen av herredømme og dominans, en apoteose av det vi tenker på som «vanlig» oppvarming: en oppfordring om å lene seg til himmelens livgivende krefter, som sørger for fortsatt eksistens både for bladene, insektene og menneskene. Å bruke «kraftverk» er både et spill på den totale integrasjonen av natur i kultur, og på anerkjennelsen av naturens makt, som uansett aldri kan utsies i noe annet enn et tvers gjennom antroposentrisk og voldelig, teknifisert språk. Der fellesbetegnelsen «okser» i forrige diktsamling tydet på identitetstenkning og herredømmets avtrykk i språket med glemselsfull *generalia*, er dette ikke minst en mindre «artsbestemmende» vending – en som sidestiller menneskeslekten med bladene og insektene. Vi kan tenke på grepet som et horisontalt innhugg i den vertikale

topografien, hvor mennesker, blader og insekter likestilles under himmelens oppsyn.³⁸⁴ Den menneskelige livsverdenen trekkes inn i et økosystem på tvers av de biologiske artsbestemmelsene, men uten å anlegge et dypøkologisk eller et essensialiserende, enhetssøkende perspektiv. Forholdet mellom menneske og ytre natur av-hierarkiseres – om det er en omkalfatring av subjekt og objekt her, er det himmelen som inntar sin empirisk sanne subjektposisjon ovenfor og over alt levende liv.

Tilkjennes dermed himmelen – ved siden av å bli inndratt i teknikk – en form for agens her, en slags egenvilje som ikke beror på den menneskelige sansningen eller anskuelsen? Med en aktiv holdning «durer», «konstruerer» og «fanger [den] opp». Verbtidene og ordvalgene indikerer det motsatte av en passiv og simpelthen gitt (determinert) natur. I den forstand blir vel himmelen en selvbåren aktør som rommer en driftig horisontal og ikke-hierarkisk bevegelse? Imidlertid blir en slik lesning vanskelig gjort i møte med diktets ambivalens: På den ene siden hinter det til og gir et lite vink om en «flat», ikke-hierarkisk ontologi, men i første rekke opptar det seg med det sosialt konstruerte og med uhyggen i sosialiseringen av natur. Diktets vink om himmelens egen intensjonalitet er helt og holdent *antydnet*, et retorisk grep, en språkhandling med klare overtoner av spekulativ fiksjon, konstrukt og annen-natur som diktet påkaller oppmerksomhet om, for nitrogenet, oksygenet og argonet planetens atmosfære primært består av (i tiltagende grad mer og mer karbon, vel å merke), har jo ingen intensjoner annet enn hva vi måtte finne på å tilskrive gassene.³⁸⁵ Nå er det derimot slik at vi tilskriver atmosfærens grunnstoffer alt mulig rart, og har gjort det i århundrer, slik all språkliggjøring til syvende og sist medfører en metaforisering, et substitutt for virkeligheten, et skall.

Således: Ved å deklamere en løgn, og ved å anskueliggjøre beskrivelsens spekulative kapasiteter, påkaller diktet oppmerksomhet om hvilken konstruksjon – og hvilken reduksjon – som nødvendigvis *alltid* vil måtte ligge i en kunstnerisk fremstilling av naturen. I samme hånd vending denaturaliserer det sin egen skråsikkerhet. Men samtidig: Selv om dette er verbvalg vi forbinder med menneskelig aktivitet, er det da også slik at naturelementene som forbinder himmelen simpelthen *virker*, så fremt de får lov til å operere i pakt med sine egne grunnlover; de *konstruerer* jo et system som besørger klodens overlevelse. En behøver ikke å

³⁸⁴ Et lignende perspektiv finner vi i denne uortodokse apostrofen, som også fordyper billedforbudssegmentet i syvende verselinje: «(heliotrop) // Å, du sol som lyser / på blader og insekter, / et varmere klima går inn i et år / Fra treet, høyt oppe / ser jeg det du så i mikroskopet // Knip igjen øynene: / mennesker myldrer, små som nøtter / i det vaiende gresset, skyggen av treet» (31)

³⁸⁵ «The Nobel laureate [Paul Crutzen] proposed a starting date for this new era [anm. Antropocen] of 1784, the year that James Watt patented the steam engine, symbolic of the start of the industrial revolution and the 'carbonification' of our atmosphere by the burning of coal extracted from the lithosphere.» Bonneuil & Fressoz, *The Shock of the Anthropocene. The Earth, History and Us*, 16.

påkalle et spørsmål om intensjon for å hefte seg med den ytre naturens egenverd, og, for å gjenta et postulat fra forrige kapittel: Poesi er til syvende og sist en menneskespråklig praksis. Av dette følger det at poesiens motstand mot menneskespråklige praksiser også er en menneskespråklig praksis. Dette maktesløshetens paradoks er, som jeg har vist, gjerne forutsetningen for avkledningen av annen-natur hos Hødnebo.

Projektive antroposentriske mekanismer og språkliggjøring av natur overhodet kan også være så mangt. Det kan dreie seg om beherskende og hierarkiserende antropomorfismer forkledd som musisk inspirasjon, men det kan også handle om en mer kritisk underliggjøring som stiller spørsmål ved et tilvant, trett og herskende menneskelig blikk på naturelementet det gjelder. Det kan også være forhistoriske former for «metafysiske ritualer», slik forfatterne av *Opplysningens dialektikk* viser til i sitt antropologiske sveip. «Opplysningen har alltid betraktet antropomorfismen, projeksjonen av det subjektive på naturen, som mytens grunn. Det overnaturlige, ånder og demoner, er for den speilbilder av menneskene som lar seg skremme av det naturlige.»³⁸⁶ Dette er i grunnen også Adorno og Horkheimers egen forklaring, men de lokaliserer på samme tid myten i opplysningen; det er, som jeg viste i teorikapittelet, dette som er den titulære dialektikken. Opplysningens egen mytekarakter – at den har størknet og gjort regress til *mythos* i sin egen selvforherligelse og forsøksvise naturalisering, og endt opp i barbari – viser seg i diktets tematisering av kulturalisert evighet og bestandighet.

Her kan det bemerkes at Hødnebos grep bidrar til å tilbakeføre en tanke om egenverdi og *grandeur* til naturen, ja, minne om og vekke til live en forglemt blåøydhet, men uten at det storslåtte tablået trer frem som et resultat av menneskelig sansning eller erkjennelse fundert på et subjektivt blikk. I den grad den er blåøyd tilhører den «Obstfelder-barnets» anskuelse. Ved å fjerne subjektet fra forbindelsen til en naturlyrisk klisjé hvor den dikteriske personaen ser seg selv og sin egen poetiske praksis i skyenes storhet, motsier diktet et estetisk regime med svært lange tradisjoner. Samtidig betyr fraværet av gjenkjennelse at båndet mellom indre og ytre natur er kuttet av. I og med den uventede omplasseringen av egenskaper fra hver av polaritetene himmel og industri, inntreffer det også et moment av undring og gåte. Himmelriket er mekanisert i diktets fremstilling, men det er ikke livløst, og det er heller ikke fasttømret som meningsfattig. Hvordan står diktet til forestillinger om den storslåtte, sublime naturen?

³⁸⁶ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 40.

4.7. Det sublimes forsvinning og pengenes fordobling

Ved siden av tronende fjelltinder, majestetiske utsikter og uoverskuelige hav, skal det samtidig godt gjøres å finne et mer overveldende, faretruende og hierarkiserende topos enn himmelen og himmelriket, noe som også gjør det fruktbart å betrakte diktet i lys av den kunsthistoriske diskusjonen av det sublime. Eller snarere: som et opprør mot overvintringen av det antroposentriske konstruktet om erfaringen av den sublime naturen. I teorikapittelet utdypet jeg Adornos kritiske revidering av Kants begrep – hans kritikk av at denne kroppslige rystelsen, som like fullt er en provokasjon mot det stabile og selvoppretholdende subjektet, er fundamentalt antroposentrisk og dypt ideologisk, idet mennesket bare ser et avtrykk av sin egen underdanighet og masochisme overfor opplysningens naturtvang i den antatt storslåtte naturen. Adorno erstatter som beskrevet det sublime i kantiansk forstand med erfaringen av naturskjønnhet, som er en mimetisk erfaringsform, og som strekker seg objektets forrang. Den oppløser det stabile subjektet og går imot den tomme, homogene tidserfaringen hvor muligheten for forandring – et annerledes forhold mellom menneske og natur – er blitt skåret av.

I min lesning av Hødnebøs himmel har det så langt ikke vært det minste anstrøk av Kants «oppdagelse» av det sublime. Industriens aggressive speilmekanisme, appropriasjonen av himmelen, er en scene hvor antatt avmakt – subjektets erfaring av å bli overveldet av en natur som er så stor at proporsjonene er grandiose og ubegripelige – må vike for industriell overmakt, og hvor naturens storhet trer inn som språkkonstruksjon. Naturen, himmelen, er massiv i egenskap av å bli skildret med et industrielt nomenklatur. Himmelen i åpningsdiktet er alt annet enn skremmende og faretruende – om det er fryktinngytende er det på grunn av en systematikk og en modell hvor det kulturelle vokabularet er projisert inn i himmelens fysiske lover – og som nevnt har det også alt å gjøre med at det aldri finnes et subjekt i dette diktet. Men som nevnt finnes det en historisk subjektivitet i sedimentert form i diktet, og gjennom det integrerte vitnesbyrde om denne utsier diktet at erfaringen av det sublime slik Kant tilkjennega den, er umuliggjort.

Det skorter på tradisjonelt sublime naturtablåer i *Mørkt kvadrat* – lyriske bilder hvor naturens uberørte, urørlige og konstante storhet velter inn over et lyrisk jeg. Slike erfaringer av og møter med den ytre naturen er det i det hele tatt svært få av hos Hødnebø. Men det skorter overhodet ikke på poetiske bilder hvor det man kan kalle «sublime rekvisitter» inngår i uventede forbindelser, eller hvor «belastede» naturfenomener så å si desakraliseres. Himmelen er det første av dem, og i diktet jeg siterte ovenfor tar himmelen del i et mangslungent tablå med mekaniske og geometriske metaforer: «Senere blir det vinter / et kvadratisk rom på en himmel / jern, utallige lysende rom // lyser». (52) I et annet dikt som henviser til det sovjetiske dogmet

om kunstneren som en sjelens ingeniør heter det at «sjelens ingeniør / måler universet med teskje» (51), et (Eliot-alluderende) tablå som kan betraktes som et eksempel på dementeringen av kreativitet i en total vitenskapeliggjøring hvor all verdens minste bestanddeler skal kartlegges og måles opp. I lesningen av *Larm* ble de perforerte kulturlandskapene lest i sammenheng med Adornos bemerkning om ufarliggjort og nøytralisert natur. Bildene på den ytre naturen i Hødnebøs andre samling står nærmest som et kontrapunkt til den skremmende omverden i *Larm*, men viderefører også tendensen hvor naturelementene historiseres. Det er alltid en mediering av verden i spill. I like stor grad som en fremstilling av hvordan verden trer frem, blir diktets motiv dermed en *refleksjon* over diktenes forhold til medieringen.

I den forstand er det interessant at Hødnebøs himmel ikke er et projektivt lerret for subline forestillinger – projeksjonene er løsrevet fra subjektets erfaring av *å, så stort*, men stammer på samme tid fra en subjektivitet som ufarliggjør naturens storhet med et industrielt register. Men diktet pretenderer heller ikke å kunne innta den sansbare verdens minste bestanddeler; det opererer med et kategoriserende, storslagent og generelt vokabular, som det på selvrefleksivt vis dementerer og stiller åpent for undersøkelse. Det er med andre ord ikke snakk om å søke seg til et punkt hvor det motsatte av det antroposentrisk subline kunne blomstre, men å forbli i et klassisk modernistisk vokabular som evner å desavuere seg selv.

I videre forstand er det ikke bare snakk om en dementering av det subline som kategori for estetisk erfaring – det er en italesetting av mulighetsrommet for naturen som poesiens objekt, naturen representert i lyrikk, noe Adorno er inne på når han diskuterer hva som har skjedd med fremstillingen av omverden og ytre natur i moderne kunst: «Det er ikke bare på grunn av sitt stoff av naturlyrikken er anakronistisk: dens sannhetsgehalt har forsvunnet. Det kan kanskje bidra til å forklare det anorganiske preget ved Becketts og Celans diktning.»³⁸⁷ At sannhetsgehalten har forsvunnet betyr ganske enkelt at naturen også har forsvunnet som en ytre virkelighet det er mulig å skildre som en vakker og upåvirket størrelse – naturlyrikk blir anakronistisk fordi den naturen som omgir oss i vårt presens bare kan skildres indirekte, som *anorganisk* og heslig; slik trekker naturbeherskelsen inn i poesiens formprinsipp heller enn å bli beskrevet. Becketts og Celans poesi står som eksemplene på dette – diktning som ikke nødvendigvis tar for seg naturens fremtreden per se, men som – i fragmentert og ikke-kommunikativ form – bærer vitnesbyrd om ødeleggelse og et fremmedgjort forhold mellom menneske og omverden ved å integrere fremmedgjøringen i formen. Hødnebøs vri på

³⁸⁷ Adorno, *Estetisk teori*, 468.

spørsmålet om hvordan naturen i det hele tatt kan få et språklig surrogat er å stille ut abstraheringen, og å gjøre diktets form mekanisk.

Dermed er vi tilbake i diktets andre halvpart og i industrien igjen: Med fordobling, kopiering og dermed ekspansjon kommer også penger, bytteøkonomiens gudssubstitutt og forutsetningen for det tingliggjorte subjektet. Og hva er vel industriens komme, om ikke konstant tilegnelse og reproduksjon av pengeøkonomien – en fordobling som tvert imot *avskaffer* og i størrelsesorden er omvendt proporsjonal med den ytre naturens mangfold? Også industrien har konstruert et system som fanger opp hver minste bevegelse fra blader, insekter og mennesker, men på en helt annen måte enn himmelens livgivende systematikk. Som jeg tidligere har anført: At vi presterer å utrydde mer enn hundre ikke-menneskelige arter *hver eneste dag*, i den tro at vi øker menneskelig velstand, er en *a priori* suicidal og fullkomment ufornuftig logikk, all den tid biodiversitet – «blader, insekter», og ikke minst blader og insekter *sammen med mennesker* – også er garantisten for våre egne liv. Dette er det faktisk ikke mulig å argumentere imot; det er et evolusjonshistorisk faktum. Diktet synliggjør industriens fornuftsstridighet ved å avdekke den lineære og fremskrittstro bevegelsen med hvilken industrien har klart å gjøre seg akseptert som historisk fornuftig, midt oppe i den sjette masseutryddelsen.³⁸⁸ At industrien kopierer «seg selv» tyder på, nå som forplantingen er forbyttet fra naturens reproduksjon til kapitalens vekstimperativ, en sosial sfære preget av enhetliggjøring og likhet. Dette er den nye himmelhvelvingen.

For å låne et begrep fra Nietzsche besørger industrien simpelthen utbredelsen og den evige gjenkomsten av det evig like [*ewiger Wiederkehr alles Gleichen*]. Anskuelse og systemer som måtte finnes til side for totaliteten er simpelthen overflødige, bannlyst og avskaffet. I overført betydning blir himmelens lovmessighet overført til industriens perverse selvopprettholdelse: dens likhet, systemer, reproduksjoner og naturlovmessige *autopoiesis* er fortryllet til et tannhjul *homo economicus* kan elske seg selv og speile sin egen påståtte rasjonalitet i. Industrien har slik å forstå valgt seg intet mindre enn selveste himmelen som målestokk for sine fremtidsplaner. Den har da også, i realhistorisk forstand, bestrebet seg på å oppnå en lignende form for bestandighet som den tilsynelatende uforanderlige himmelen er i besittelse av – evig reproduksjon, konstant vekst og et bilde av stadighet. Det som er antatt evig kan jo heller ikke kritiseres, det er simpelthen tatt for gitt. I andre ord: det er fullkomment naturalisert. Slik lener industriens selvforståelse seg tungt på og er avhengig av

³⁸⁸ «Den sjette masseutryddelsen» er navnet journalisten Elizabeth Kolbert gir på tidsperioden andre ville ha kalt *antropocen*, og betegner den pågående, menneskeskapt utryddelsen av arts mangfold. Jf. Kolbert, *The Sixth Extinction: An Unnatural History*.

en stivnet andre natur, hvor den sosiale totaliteten har blitt meningstom og meningsløs, i Lukács' ord «en hodeskalleplass av råtnede inderligheter».³⁸⁹

4.8. Halvmenneske, kvinne, tradisjon

Midtveis ut i samlingen dukker nemlig Hamlets og Shakespeares Ofelia opp:

(Ofeliakampanje)

Et halvmenneske, halvveis nedsunken,
halvveis gjenoppstått

i en døgnåpen kiosk, et slott,
et grønt basseng
Russisk, flamsk, amerikansk invasjon
som bygger etasjer i folket, et svaiende tårn

Ofelia fordrømt, hensunken
i en pøl av grønske
(hendene svømmer)

Bro under vann (34)

I dette diktet er det en rekke ulikeartede scener – i alt åtte lyriske bilder – som utspiller seg i fire sammenvevde strofer. Den første og den nest siste strofen bygger på en slags adjektivlek hvor diktets objekt – Ofelia – skildres som «halvveis nedsunken», «halvveis gjenoppstått», «fordrømt» og «hensunken». Verselinjene turnerer flere horisontale og vertikale figurer om hverandre, og preges av en tendens til stilblanding, fragmentering av rekvisitter og et eklektisk temperament. Behandlingen av Ofelia i diktet innvarsles i tittelen som en «kampanje», noe som alluderer til en kamphandling hvor motivet skal omformuleres på agitatorisk vis, men også til *reklamekampanjen*, og lest som en montasje med salgbarhet som mål, kan den faktisk minne om reklamefilmens sammenblanding av kjent og kjært, og dens kyniske spill med ulike tider og epoker for å vekke varme følelser og passiv forundring over sammenblandingen av mytestoff og kontemporær varegjøring. Den parataktiske oppramsingen «i en døgnåpen kiosk, et slott, et grønt basseng» forsterker sammenblandingen av folklore, nyere kulturmytologi og historisk tid, idet slottet, som opplagt også fortsatt finnes i dag, påkaller eldre tider og gjenbruk av materielle rekvisitter med tunge kulturelle konnotasjoner. Indeksen over steder eller åsteder for resirkulering og iterasjon av Ofelia-myten – uten konjunksjoner og kausale, forklarte sammenhenger – anskueliggjør mytens overvintring i nåtiden, og at diktet skriver seg inn i en

³⁸⁹ Lukács sit. Strand, «Adornos konstellative hermeneutikk», 180. I den fulle norske oversettelsen av *Theorie des Romans* (1920) brukes simpelthen «Golgata». Anders Strands «hodeskalleplass» er mer evokativt.

tradisjon hvor det ikke bare dreier seg om å dikte over Ofelia, men å dikte videre på en tradisjon med et åpent og porøst forhold til kronologi og kausalitet.

«Ofelia» alluderer som sagt til Shakespeares *Hamlet* (1599–1601). Ofelia er prinsens utkårede, som i et akutt vanviddsanfall av melankoli og hjelpeløshet drukner seg etter at den elskede har tatt livet av hennes far Polonius, hoffmarskalken ved slottet i Danmark. Men i Shakespeares stykke er ikke likskuet av Ofelia i vannet et spesielt langtrukket parti. Som kjent foregår det ikke engang på scenen. En av den vestlige litterære kanons første og største hendelser, ett av de mest myteomspunne dødsfallene, er altså noe som skjer *off screen*. Også hos Hødnebø, hvor døden aldri artikuleres som en klar handling, men nettopp som noe vi skal se for at den kan fortsette å bli bearbeidet, formet og forandret i noe annet enn tradisjonens bilde. Hos Shakespeare er det i alle tilfeller dronningen som overbringer det skjebnetunge budskapet til broren Laertes, og det er her den myteomspunne, naturmetaforisk forblommede skildringen av det selvpåførte og ikke minst naturnære dødsleiet finner sted – Laertes rekker ikke å summe seg, og sier det litt mindre poetisk enn dronning Gjertrud: «Gud, så er hun druknet!». ³⁹⁰ Ikke overraskende har de neste fem hundre årene med diktning over Ofelia tatt et hardere tak i symbiosen mellom kvinne og natur, den helgenlignende martyrens uskyld og den (antatte og tildelte) feminine galskapen, enn den har kretset rundt brorens spontane og sjokkerte utrop. *Madwoman in the attic*. Selv om hun har blitt stående som stykkets kulturhistorisk mest betydningsfulle karakter ved siden av Hamlet selv – for ikke å si den mest dyrkede og ikoniserte kvinnen i alle av Shakespeares verker – dukker hun selv bare opp i fem av i alt tyve scener i *Hamlet*. Derfor kan benevnelsen like ofte forstås som mer eller mindre ekfratiske referanser til John Everett Millais' berømte *Ophelia* (1852), hvor den preraphaelittiske kunstneren har malt Ofelias drømmeriske likvake som en skueplass for kvinnelig passivitet og hengivenhet til naturen *post mortem*. Ofelias døde kropp som duver i vannet, omkranset av vannliljer og den ytre naturens ro, er kanskje den gryende modernitetens urbilde på den estetiserte og vakre døden. Det skjønne, stille legemet som hensunket og sart venter på at kunstneren, i et øyeblikk av inspirasjon, skal stige ned til vannoverflaten, iakta og besjele henne. Men ikke hos Hødnebø?

³⁹⁰ Shakespeare, *Hamlet*, 199. Slik lyder for øvrig Gjertruds dødsbudskap i André Bjerkes oversettelse: «En pil står lutet over elvens vann, / som speiler sølvgrått løv. Der flettet hun / forunderlige kranser av ranunkler, / av nesler, tusenfryd og purpurblomster, / som kåte hyrder har gitt grove navn, / men som en jomfru kaller 'dødningfingre'. / Der klatret hun på grener over vannet, / og prydet dem med sine blomstersmykker. / Da brakk en gren som var blitt avindsyk, / og hun falt ned med sine ugresskranser / i elven som rant gråtende forbi. / Vidt spredte hennes klær seg; hun ble båret / en stund på vannet som en havfrue, / mens hun sang strofer fra de gamle salmer, / som om hun ikke så sin egen nød, / ja, eller var et vesen, født av vannet / med vannets sjel. Det varte ikke lenge / før hennes klær ble tunge av sin drikk, / og trakk det arme barnet ned fra sangen / og til død i dynnet.» Ibid., 198–199.

Diktet gjør påfallende bruk av vokalisk assonans – «fordrømt, hensunken / i en pøl av grønske» – og alluderer til en ganske sikker *død*, som diktet taler om uten å artikulere eksplisitt. Her kan det nok ikke påvises en affinitet til avbildningsforbuds-figurens motstand mot å gi et tryggende og helhetlig bilde av hverken lidelse eller utopi. Det er snarere et klassisk bilde på fordrømt fortapelse, hvor fantasmen er det som har trukket Ofelia ned «i en pøl av grønske», og hvor de svømmende hendene utgjør et originalt bilde på avskårne pulsårer, autonomt avsondret fra resten av kroppen, som er fragmentert og i oppløsning. Samtidig taler ikke diktet om Ofelias død nettopp fordi det ikke slutter seg til det romantiserende eller estetiserende segmentet.

Fallgruvene ved dagdrømmen, slik Shakespeares Ofelia forgår fordi hun har henfalt til sin far Polonius' renkespill, viser seg idet «fordrømt» henspiller på «fordrukken», men også assosierer til «fordømt»: Sammenstillingen av død kvinne og passiv natur syntetiseres i begges fastlåsthet til myte og skjebne. Diktets drømmelignende og utflytende vegetasjon blir til permanent vegetativ tilstand, men den kryptiske avslutningen, med den atskilte strofen «Bro under vann», gir et uavsluttet bilde på en uavsluttet død, en lovnad om at allting nødvendigvis ikke er spikret i sten – eller druknet under vann. Da står det, som med den plastiske himmelen, for poesien å ta opp igjen tråden med forvaltningen av den poetiske skikkelsens etterliv – og å kunne utsi en liten anklage mot den mentalitetshistoriske himmelen Ofelia knuses under. «Hensunken», ikke «henfallen» eller «nedsenket»: Vi har å gjøre med en annen og mer ulydig form for sorgskrift. For å motvirke naturaliseringen – to streker under Ofelias skjebne i den fremtidige kulturhistorien – reiser diktet en bro under vann i den aller siste verselinjen, som således løsrives fra diktet, som fremtrer som mer prosessuelt og uferdig enn bildet av den døde kroppen «i en pøl av grønske».

Den begynnende deklamasjonen om «et halvmenneske», insisterende og motsigelsesfylt gjentatt i «halvveis nedsunken, / halvveis gjenoppstått» kan imidlertid alludere til den ortodokse freudianismens kvinnebegrep, hvor det feminine kjønn forstår som uferdig mann, brennmerket av fallosmisunnelse, men også til den bibelske grunnfortellingen i Edens hage; i den adamittiske kjønnskonnstellasjonen er Eva laget av Adams kropp. Gjenoppstandelsen «i en døgnåpen kiosk» plasserer Ofelia i et ensomt og urbant landskap, og gjør det dermed nærliggende å tenke på skikkelsen som omflakkende, hvileløs og hjemløs, uten noen egen tradisjon (eller et eget språk, all den tid diktet er jeg-løst) å bebo, annet enn et slott og et grønt basseng. Hva betyr disse rekvisittene, eller virkelighetseffektene? *Romeo og Julie*-allusjonen er hvassere avtegnet i et av samlingens tidligere dikt: «To elskende balanserer på en bro / fra et ormstukkent århundre, / faller dypt / og kommer levende tilbake» (93). Et øvrig slott griper til

en metaforisk behandling med høvisk sjargong: «Tankene / skinner som slott. Slottene / lyser som tanker. Og jeg en ridder / i full mundur». (101) Her er etymologien til ordet *slott*, som figurerer i samlingen hele seks ganger, både opplysende og forstemmende: Det kan spores tilbake til det lavtyske *slot*, «lås» eller «befestet sted», og er beslektet med det tyske *Schloss*, «lås» eller «slott» og *schließen* («slutte»), «det vil si at *slott* egentlig betyr ‘innesluttet pass’. På samme måte stammer latin *arx*, *arcis* ‘borg’ kanskje fra *arcere* ‘holde innestengt’». ³⁹¹ Det er ikke slottsruiner vi ser i Ofeliakampanjen, men ruiner av et forstummet, innelåst jeg – innelåst i naturen av blikket som har plassert henne der og gjort henne identisk med den. Homofonen til ordet er selvsagt også *slått*. Slik synliggjøres disiplineringen av den indre naturen som en både fysisk og metaforisk/metaforiserende voldshandling.

Det russiske og det flamske innslaget kan henholdsvis tenkes å alludere til tradisjoner for politikken og for malerkunsten. Imidlertid trekker de tre siste verselinjene diktet tilbake ned igjen i grønsken og i vannet, hvor Ofelia er en passiv beholder for projeksjon, en personifisert historisering av den underkuede indre naturen, omplassert til den ytre i en dobbel avskaffelse. Likevel kan vi merke oss at diktet er fritt for pronomener, både løsrevet fra det som i et Ofelia-tablå raskt kunne ha tatt form av tiltalens innskrenkende bestemmelser, og frigjort fra jeg-ets selvpåførte lenker, annammelsen av den yndige passiviteten. Her er til sammenligning Federico García Lorcás fortrøstningsfulle hymne til Ofelias mytiske skjønnhet (1917), som dikter over og fremstiller Ofelias død – en hendelse som helt avgjørende i Shakespeares stykke er en utelatt lakune, kun omtalt og erfart av prinsen og de andre dramatiske personene:

¡Con qué santa dulzura
 Se muere la doncella!
 Shakespeare tejió con vientos
 La maravilla tierna de la mujer extraña
 Que pasa en la tragedia del príncipe fantasma
 Como un sueño de nubes
 Recogidas y castas,
 Hecha de espigas rubias
 Y estrellas apagadas
 Que se fue sonriendo por los reinos del agua
 Como una luz errante
 Que encuentra al fin su lámpara. ³⁹²

³⁹¹ Caprona, *Norsk etymologisk ordbok*, 585.

³⁹² Lorca sit. i Cerdá, «Shakespeare in García Lorca's Early Poems», 39. I min gjendiktning lyder diktet slik: «Med slik en hellig søthet / Går jomfruen hen! / Med vinder spant Shakespeare / Den underlige kvinnens sarte mirakel / Som passerer spøkelsesprinsens tragedie / Lik en drøm av skyer / Samlet sammen og rensset / Laget av blonde strå / Og sluknede stjerner, / Som dro smilende gjennom riker av vann / Lik et vandrende lys / Som fant sin lampe til sist.»

Lorcas innspill til Shakespeare har til felles med et beslektet dikt av Rimbaud at Ofelia er definert som anima av den maskuline dikterfantasier, og derfor, med en kjønnskritisk optikk i forlengelsen av Hødnebøs dikt: utdefinert som bærer av individualitet.³⁹³ Under en kritisk kjønnspolitisk lupe kan Lorcas og Rimbauds hymner betenkes som Pygmalion-handlinger, og i det endelige tilbakeføres til Edgar Allan Poes utsagn om at en vakker kvinnes død er det mest poetiske emnet. Elisabeth Bronfens klassiske studie av estetisert kvinnelig død fra 1992, *Over Her Dead Body*, tar nettopp sats fra denne påstanden, og kaster lys over hvilken kjønnssteoretisk og estetisk kamp Hødnebøs dikt skriver seg inn i. Bronfen anfører at det er et bredere mentalitetshistorisk landskap Poes påstand må leses opp mot, nemlig den antagonistiske bristen i at «the colloquial understanding of femininity is such that Woman is primarily connected with the domains of life, with life-bringing and nourishing nature», en utbredt oppfatning som derigjennom røper en avgjørende selvmotsigelse i den nekrofile estetiseringen, for hvordan står fetisjeringen av kvinnelig skjønnhet og ynde til døds-toposet, den døde kvinnelige kroppen?³⁹⁴ Det er denne arven Elaine Showalter vil til livs når hun imøtegår en forelesningsrekke holdt av Jacques Lacan i Paris i 1959: Ofelia har blitt selve mestertropen, anfører Showalter, men ikke bare for det hun anser som paternalistisk post-freudianisme og reproduksjon av forterpede forestillinger om femininitet og galskap – alle forsøkene på å *redde* Ofelia fra den fallosentriske tradisjonens klør blir appropriasjonsforsøk, også de eksplisitt kjønnspolitiske. Å befatte seg med Ofeliamotivet i all sin ideologiske kompleksitet, og å være bevisst sine egne, situerte fallgruver, blir for Showalter i den forstand noe av en teoretisk lakmustest for fremtidig feminismeinspirert forskning.³⁹⁵

Lest opp mot en slik mentalitets- og litteraturhistorisk horisont, avtvinger Ofelia i Hødnebøs tapping en bevegelse mot reproduksjonen (og følgelig naturalisering) av kvinnelig passivitet/stillstand som et vink om å bli hentet, *tatt* og beskrevet i og av et bestemmende blikk. Slottet i Hødnebøs poetisering er heller ikke arnestedet for tradisjonelle høviske aktiviteter som ballet og kurtiseringen – eller et sted hvor komplotter og renkespill kan finne sted – men et dikterisk rom innføyd i et større referansekart hvor slottet både kan stå for tradisjon, stengsel, utopisk arkitektonisk reisverk og omskiftelig fantasi. Så lander «Ofeliakampanje», som vi har sett, i grønsken, vannet og døden. Ofelia er atter taus, og ventende. Slik skisserer diktet som en helhet opp en skjebnesvanger bevegelse – men med en punktering som syder av ironi og

³⁹³ Den tredje og siste strofen i Rimbauds «Ofelia» lyder slik i Haakon Dahlsens (utmerkede) gjendiktning: «Ein diktar syng om deg i stjerneskinet / når du ved nattetid tar heim din blomkrans, / for han har sett deg, sveipt i brurelinet, / Ofelia som flyt lik lilje, skir i glans.» Rimbaud, *Ein båt i rus og andre dikt*, 16.

³⁹⁴ Bronfen, *Over Her Dead Body*, 60.

³⁹⁵ Showalter, «Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism».

bevissthet om tradisjonen diktet *riffer* over, og med en død som ennå ikke har fått sitt endelige punktum, men en bro som kan fortsette over til andre lyriske konstruksjoner. «Ofeliakampanje» setter seg altså fore å desakralisere og tilgrise den overleverte arven etter Shakespeare, hvor Ofelia-figuren gjennom århundrer har endt opp med å fremtre som en beholder for fasttømrede forestillinger om femininitet, natur og politikk. Nye begynnelse kan oppstå i skyggen av vissheten om en kvelende arv – resirkuleringen av en forslitt frase forutsetter den kritiske bevisstheten om traderingen, og at diktningen på selvrefleksivt maner tilegner seg denne.

Når Ofelia gjør sin gjenkomst i *Mørkt kvadrat* bare fire dikt etterpå er det nettopp i et dikt som reflekterer over en kulturell tvangssammenheng, og som fordyper Hødnebøs utforskning av beherskelsen og kontrollen over *indre natur*. Diktet er imidlertid det første i den neste syklusen, avløser et dikt som tematiserer det å bli tiltalt, tilegnet og bemektiget i språket – «Får ikke ro for disse sukkene, / disse å! som opptrer på vegne av / meg, og jeg er et lite barn, / en liten pike, en brottsj / i et større jeg, mangfoldig hav» (37). Slik er det inngitt med en aura av gjentakelsestvang – og reproduksjonen av myten om den passive kvinnefiguren, Ofelia som *pars pro toto*-figur for innordningen av kvinnen, fortsetter inn i et nytt sekel nærmere dikterens samtid:

4.9. Ofelia og Åse – himmelen er et vindu i himmelen

(Ofelia 2)

Fornøyelser i en storhetstid: arkiveres
tidlig på sekstitallet. Åse Gruda Skard
skriver sine personlige notater
Det handler om meg. Jeg er et psykotisk barn
Jeg leker på gulvet. Vinduet er et vindu i himmelen
Himmelen er en himmel. Åse er god, og jeg gråter,
nei, Åse gråter og jeg er god
Jeg synger, skriver Åse, en sang, ja

i mitt sinn (39)

Denne gangen er Ofelia artikulert i to strofer, hvorav den ene består av hele ni verselinjer og den andre bare av én. Den iøynefallende og asymmetriske komposisjonen speiler det forrige Ofeliadiktet, men har en mer fortettet form, og de billedsterke og oppramsende visuelle tablåene fra kampanjen viker til fordel for en episodisk skildring med en tydeligere temporal forankring. Den sjette verselinjen gjentar og vrir på åpningsdiktets innledende beskrivelse av himmelen som noe annet enn en himmel, og utgjør midtpunktet i diktets refleksjon over fantasi, bemektigelse, stemme og makt. Ikke minst er dette et dikt som i hovedsak tar for seg beherskelsen av *indre natur*. Diktet har to «hovedpersoner» – et fortidig «meg» og Åse Gruda

Skard (1905–1985), barnepsykolog for det ganske land med egne tv-programmer og bred anerkjennelse fra lekfolk til fagpersoner. Den ene opptrer som disiplinerende instans for den andre – den voksne irettesetter og behandler barnet – men utsigelsesinstansen er konstant skiftende, som en form for lyrisk kryssklipping mellom den som undersøker og den som undersøkes.

Tidsangivelsen i diktets første verselinje plukker direkte opp igjen på det første diktets motiv: Ofelia reinkarnert. Dette er Ofelia nummer *to* i rekken av flere, slik det finnes utallige av henne. «Fornøyelser i en storhetstid» i andre verselinje får en besk og ironisk klang over seg idet barnets livsverden og lek approprieres av analytikerens «personlige notater», og erkjennelsen av at ens eget subjekt har blitt en for alltid frarøvet, lander i den tilforlatelig enkle, men tragiske innsikten i at «det handler om meg», en utsigelse som klinger mer av en empirisk og distansert tapserfaring enn stolthet. De siste tre verselinjene i første strofe iscenesetter en omskiftelig symbiose mellom diktets lyriske jeg og Skard, hvor en behandlingens eller diagnostiseringens ur-scene manifesterer seg i friksjonen mellom de to subjektene, det «uferdige» dikterbarnet og den skrivende, og som oppløses i utskiftelige og ambivalente pronomener. Hvordan denne friksjonen spiller seg ut skal i denne lesningen danne navet for tolkningen av «Ofelia 2» som kritisk allegori.

Denne polyfonien kaster nemlig lys over Mette Moestrups rosende påstand om at forfatterskapet står i «selvmotsigelsens figur»: «Det er ikke kun sådan, at digterjeget fremsætter udsagn, der er modstridende indbyrdes; der er også noget dialogisk *inden i* selve jegfiguren. Jegets røst er simpelthen ikke monologisk.»³⁹⁶ Sjelden kommer den komplekse dialogiske antagonismen bedre til syne enn i «Ofelia 2», hvor barnetankens fantasering blir en mer fornuftig røst enn formynderens solipsisme og protokollspråk. Som vi ser i dette diktet tilhører jeg-figuren flere ulike subjekter i en stadig vekselvirking, noe som med andre ord er en enda mer radikal figur enn den Moestrup identifiserer. Grepet gjør at subjektdannelsen i diktet står i opposisjon til det menneskelige subjektet som absolutt, men peker også på konstruksjonen av «jeg» som grammatisk instans, og på vilkårligheten i tildelingen av denne – og på hva det har å gjøre med naturbeherskelses-toposet. Når Hødnebø røper bakgrunnen for sin Ofeliakampanje nummer to i samtalen med Alf van der Hagen, skisserer hun ganske riktig en analogi mellom protokollert barneskikkelse og feminin dikterfigur:

³⁹⁶ Moestrup, «En politik for det vi ikke mærker», 425.

– Anmelderen i *Fædrelandsvennen* merket seg dette diktet, og skrev: «Noen dikt forteller om barndom, en vanskelig oppvekst som fordret psykiatrisk behandling. Her utleverer Hødnebø en del av sitt liv med avstandens klarhet.» Er det sant?

– Det er nok ikke sant. Jeg vet ikke hva en normal oppvekst innebærer. Men den anmeldelsen var overraskende, for i dét diktet ville jeg sette meg selv inn i rollen som kvinnelig poet. Jeg ønsket å snu om på bildet av poetkvinnen som offer, jeg tenker på den måten vi nesten automatisk leser diktere som Dickinson, Plath, Sachs eller Hofmo inn i et sykdomsbilde. Å være kvinnelig forfatter er mer enn noe annet forbundet med skjebne.

– Hvorfor trakk du inn Åsa Gruda Skard i diktet?

– En konkret grunn er at jeg faktisk satt og skrev det diktet i et lite rom i en forhenværende barnepsykiatrisk klinikk på Olaf Ryes plass. Noen malere som hadde atelier samme sted, hadde funnet flere permer med gamle papirer oppe på loftet. «Dette skal ingen bruke,» sa de, men jeg kunne likevel ikke dy meg. Disse lokalene forandret totalt karakter når jeg visste at barn var blitt iaktatt gjennom glassvinduene som fantes mellom enkelte av arbeidsrommene der. Hele atmosfæren ble gjennomskiktig.³⁹⁷

Diktets egen atmosfære blir også mer gjennomskiktig: Det oppvoksende barnet forbindes med «rollen som kvinnelig poet», og med sykdomsbildet som legger seg over den historisk-biografiske lesningen av «poetkvinnen som offer», hvor dikteren/barnet er identisk med sin(e) tildelte lidelse(r). Ordvalget «iaktatt» røper også en særlig og syns- og sanseorientert varsomhet for maktrelasjonene på den barnepsykiatriske klinikken. Ofelia blir plassert inn i en nesten ubrutt rekke kvinnelige dikterskikkelser som har blitt sykelliggjort og innlemmet i et dogme om hysteri og «skjebne»; avviket og galskapen har fått forrang som fortolkningsstrategi. Med Gilbert og Gubars epokegjørende studie *Madwoman in the Attic* (1979) i front dannet den kritiske utforskningen av dette fenomenet, både verkinternt og bokhistorisk, grunnlag for store deler av den feministiske kritikken av litteraturhistorieskriving på 1980-tallet, side om side med kristevansk og poststrukturalistisk teoretisering. Hødnebø er selv denne kritiske åren bevisst når hun viser til de utallige forsøkene på å assimilere Dickinsons poesi (og hennes biografi), og parafraiserer *Madwoman*-studiets argument godt når hun bemerker at dikterens verker «kan betraktes som en iscenesettelse, en variasjon over et selvhevdelsesens drama som enhver forfatter (særlig om hun er kvinne) må gå inn i».³⁹⁸ Om det ikke er et selvhevdelsesens drama barnet i diktets midte må gå inn i, er det et psykodrama som utspiller seg i de porøse utsigelsesskiftene, som tegner opp en scene hvor kampen står om hvem som har og har hatt retten til å føre ordet og utsi sin egen erfaring. Slik sammenstilles kanonformasjon og litteraturhistorie *qua* identitetstenkningens varetekt av kunsten, og medikaliseringens disiplinering av barneleken – oppvoksende indre natur – i sykdomsspråk.³⁹⁹

³⁹⁷ van der Hagen, *Dialoger II*, 87.

³⁹⁸ Hødnebø, «Etterord» i Dickinson, *Skitne lille hjerte*, 105.

³⁹⁹ Söderbloms utlegning av «Ofelia 2» fester seg også ved Hødnebøs redegjørelse i intervjuet med Alf van der Hagen, og leser i likhet med undertegnede verselinjene 5–9 som åsted for en kamp om utsigelsen mellom barnet og psykiateren – mellom det barnlige språket og den psykologiske terminologiens bestemmelser; «Dikten verkar

Det er å gå for langt å påstå at Åse Gruda Skards opptreden i «Ofelia 2» dermed må forstås analogt til historieskrivingens kaldblodige bemyndigelse og forflatning av kvinnelige poeters virke. Iscenesettelsen av den historiske figuren kan nok heller ikke anses som en skjelmsk bemerkning om «kontraproduktive kvinner», slik Simone de Beauvoir i *Det annet kjønn* (1949) sparte noen av sine mest fyndige og foraktfulle bemerkninger til «kokottene» som står patriarkatet bi. Femtekolonnist-beskyldninger til side: Det er bemerkelsesverdig at iakttagelsen og disiplineringen av den barnlige leken i Hødnebøs dikt nettopp kommer fra en vitenskapskvinne som for ettertiden har blitt kategorisert som intet mindre enn en pioner, både på grunn av sitt kjønn og sine faglige bedrifter. I 1984 omtaler daværende universitetslærer og nåværende professor emeritus i psykologi Hanne Haavind Skards faglige bedrifter i svært positive ordelag. I antologien *Kvinner i psykologien, portrett av ni pionérer* får hun sin kanoniske plass ved siden av foregangskvinner som Anna Freud, den objektrelasjonelle psykoanalysens «mor» Melanie Klein og pedagogen Maria Montessori. Haavind anfører om Skard:

Fremfor alt har hun vært en ivrig talskvinne for barns rett til å leke. Lek er for henne ikke bare frihet til å slippe plikter eller rett til å gjøre hva en selv vil og følge sin fantasi. Lek krever materiale og gode arbeidsbetingelser. Dette behøver ikke være «fint» eller dyrt, men må gi barn muligheter til å lage og kjenne seg selv og sine omgivelser. (Balke og Skard, 1964) [...] Samtidig skal leken gi glede i seg selv og ikke bare være et middel til å stimulere utvikling. [...] Selve prinsippet om at barn må få leke er etter hvert godtatt av alle. Den praktiske barnepsykologi vil måtte endre sitt innhold med kulturelle endringer. I dag er det kanskje mer grunn til å trekke frem den delen av Åse Gruda Skards budskap som handler om at barn også har behov for å kjenne at de er til nytte og inngår i en praktisk sammenheng. Barn i arbeid er ikke lenger knyttet til nød og fattigdom og utbytting, men kan uttrykke viktige livsverdier (Skard, 1980). Som nevnt var Åse selv meget dyktig til å sette sine egne barn i arbeid.⁴⁰⁰

Uttalelsen om at barnarbeid ikke lenger har med nød, fattigdom og utbytting å gjøre, faller vel på sin egen historieløshet og sitt eget skandinaviske sneversyn. Vi må anta at det riktignok dreier seg om ordinært husarbeid med lørdagsgodt og ukepenger som belønning, og ikke tvangsarbeid for å forsørge familien, men det hefter en foruroligende nøytralitet over Haavinds hagiografi, som også har et påfallende sammenfall med den observerende, mer likeglade tonearten i «Ofelia 2». Denne kan betraktes som uttrykket for en sedat og passivisert

rycka själva grammatiken ur händerna på 'makten' [...]). Söderblom, «Några dikter av Tone Hødnebø», 10–11, sit. 11. Imidlertid går han ikke inn på hva diktets ledemotiver har å gjøre med kanonkritikken eller koblingen til Ofelia-toposet i *Mørkt kvadrat*, og «vinduet er et vindu i himmelen»-verselinjen knyttes ikke opp mot himmelindustridiktet (som jeg senere i lesningen gjør); naturperspektivet (indre/ytre natur) er i det hele tatt fraværende i lesningen. Jeg anser ikke forskjellen på perspektivene våre for å være såpass vesentlig at jeg finner det nødvendig å imøtegå Söderbloms diskusjon av diktet, men den påfølgende lesningen viser også at hans tolkning mangler flere avgjørende motiviske og kontekstuelle nøkler.

⁴⁰⁰ Haavind, «Åse Gruda Skard – psykologiens mor i Norge», 199.

medskyldighet i naturbeherskelsen; iakttagelsen og protokollføringen av leken er ikke mye til forsvar for retten til å oppdage sitt indre *homo ludens*, eller for et syn på leken som verdifull i seg selv «og ikke bare et middel til å stimulere utvikling». Jeg anser imidlertid ikke Hødnebøs bruk av Skard-figuren som en fordømmelse av barnepsykiaterens avslørte ideologi, eller som en moralsk kritikk av kvinnen som «arbeidet imot sitt kjønn», men som en synekdoke for en større fortelling om medieringen av indre natur fra barnsben av, hvor psykiatriens rom for observasjon og «iakttagelse» blir diktets eksempel på hvordan instrumentaliseringen av vitenskapene tar del i en slik form for beherskelse av indre natur. Skard blir en personifisering og en tjener av beherskelsens språklig-symbolske orden.

Inndragelsen av «Skards» kjølige fornuft er i den forstand en lakonisk konfesjon om diktets plass i beherskelsen, at det vedgår seg sin stilling i skyldsammenhengen – selv poesien, selv om den streber mot å skape seg et rom til side for totaliteten, må stå til ansvar og sone; selv en kvinnelig pioner kan ha forpliktet seg på å kontrollere en oppvoksende natur, men poesien er på ingen måte fritatt. Diktets fragmentariske mimesis av Skards utsigelser trekker diktet inn i Hødnebøs gjentatte refleksjoner over kunstens medskyldighet. Men hvis en slik annammelse avgir tilståelse om skyld, finnes det også en mer håpefull strek der hvor diktet vender om til «Jeg synger, skriver Åse, en sang, ja». De to instansene kleber seg til hverandres subjekter, i en slags mor-datter-forestilling hvor psykiateren er et substitutt for nærmeste omsorgsperson. Pronomenets arbitrære karakter kan leses som en besk poetisering over (fraværet av) brukermedvirkning i psykiatrien, men først og fremst som en kritisk utprøving av og protest mot naturbeherskende forstand. Omkalfatringen av det oppvoksende jeg-ets stødighet, det som skjer når det lyriske selvet ikke får komme til orde, blir også en omkalfatring av det *eksterne* subjektets stabilitet i den klossete og urytmiske syntaksen. Diktet oppløser og disseminerer den stabile og trygge utsigelsen, og selv om det i utgangspunktet tyder på et frafall av barnets sanselighet, rommer grepet også en underminering av autoritet.

Omrokeringen fra sjette til syvende verselinje: «nei, Åse gråter og jeg er god», er på samme tid en stakkarslig pantomime, en etterligning av dommen Skard allerede har utmålt i observasjonen – og av denne dommens språkdrakt – og en form for barnlig dissens. I den syvende, og særlig i den nest siste verselinjen, er det ikke godt å si hvem som sier hva. Men diktet svermer lite for romantiske visjoner om uforbeholden og viltvoksende barnlig fantasi, og derfor er det nærliggende å anta at «i mitt sinn» helt til slutt er Skard-figurens utsigelse: I det endelige er det Åse, observatøren og forskeren, som står tilbake i en solipsistisk logikk uten avsender eller mottager, slik ansiktet ble flerret opp i diktet med innfoldingene av det bladgrønne. Det er hennes irrasjonalitet som stilles ut, og straffen er utmålt både fra voksen og

barn – og, i hovedsak, fra diktets vitnesbyrd om naturbeherskelse. I utskifteligheten hegner nemlig også diktet om en ubestemmelighet, og antyder en horisont hvor barnets «uoversettbare» erfaring likevel ikke har blitt tildelt et adekvat logisk-diskursivt uttrykk. Ikke-identiteten og motstanden mot naturalisering antydes, svakt avtegnet, i diktets hakkete form. Subjektet – barnets første natur – forblir uferdig. På den måten fremheves det at Skards voksenalderlige makt over det umyndige og lekende objektet ikke er en fasttømret maktposisjon. Også barnet har makt over Skard, for hun utsier ingenting annet enn disse linjene *om* den andre – hun selv kommer aldri til orde som et genuint rasjonelt subjekt.

Skard-diktets sjonglering av utsigelsesposisjoner, mellom en øvrighetsperson og, nå som vi har med oss den litteraturhistoriske komponenten, fortielsen av et offer, omplasserer de ulike elementene både analogt til og i motsats til kategoriseringen av barnepsyken. Vi ser et hakkete og uvørent enjambement, hvor også utsagn som «jeg synger» og «i mitt sinn» forblir diffuse. Den aller siste linjen danner slik å forstå en mot-strofe, og kan, ved siden av en lesning hvor formynderen ender opp som ensom og uten adressat, betraktes analogt til skolestilens «det var bare en drøm», tuftet på den barnlige fabuleringens hevnaksjon mot en repressiv orden. Etterapingen av barnets antatt enkle og tilforlidelige tankepinn, som fortsatt bærer i seg klangen fra observatørens bevissthet, og som har henvist den til et symbiotisk mellomrom i taleposisjonen, lager til slutt en liten skrape. Formuleringen gjør sin gjenopptreden i samlingens knappeste dikt: «I mitt sinn, i mitt sinn / (der faller veggene inn)» (56), to verselinjer som vekker assosiasjoner til stengsel og mangel på utsyn internt i et subjekt som representerer alt annet enn mangfoldighet og flerstemthet. Den finnes også like *før* Ofelia: «To tanker: / umenneskelig store saler / og mennesker myldrer / i en engelsk slum // fornøyde og blussende / ut og inn av mitt sinn» (33), hvor verdensoversiktsbildet også konnoterer solipsisme og distanse fra myldrende, yrende lidelse – slummens innbyggere er omskapt til en ansiktsløs masse, en «fornøyd og blussende» nasjonal klisje som holder den kritiske analysen på avstand.

Hvilken forbindelse til naturen står Hødnebøs Ofelia-topos i, nå som hovedrollen er «reinkarnert» til et observert og observerbart barn på gulvet? Diktet er en både kryptisk og dagligspråklig situasjonsbeskrivelse, men kan forsøksvis leses som en allegori over forstummingen av *indre* natur, som også bærer bud om den samfunnsmessige fortrengheten av menneskets naturbundethet. Undervannsbroen som forbinder de to Ofeliadiktene i *Mørkt kvadrat* er beherskelsen og bestemmelsen av det kvinnelige avviket. I dikt nummer to skildres et rom hvor disiplineringen av drømmelandskapet og den barnlige fantasiens utfoldelse – og av den individuelle kvinnen, denne gangen et barn – tilhører den moderne psykiatriens institusjoner, begrepsverden og prosedyrer. Lorcas «hellige søthet» har blitt til uhellig beskhet.

Det er to individer og to forestillingsverdener her – «Skard» og «meg/jeg» – og derfor potensielt sett også to autonome språksfærer internt i diktet, men den ene har forrang og angir retning. De stumpe, korte utsagnene i særlig fjerde, femte og sjette verselinje mimer en kommunikativ prosess hvor den enes makt besørger den andres språk. Prosodien er klosset og umusikalsk, forknytt og avbrutt. «Jeg»-forestillingsverdenen er knust under Skards «personlige notater»: verselinjen «Jeg er et psykotisk barn» er et utsagn utelukkende komponert av andres begreper, som lar et selv som dannes ikke i utfoldelsen av fri lek og utprøving, men i en overlevert frase, komme til syne. Tilegnelsen innskrenker en oppvoksende og uferdig livsverden hvor selvoppfatning blir synonym med diagnose; vi får et vokabular omplassert fra en annens institusjonelle notater. Diktet iscenesetter i den forstand en fortetning av polyfonien, hvor utsigelsen vakler fra den ene til den neste linjen.

«Vinduet er et vindu i himmelen» kan antas å være barnets tale – i alle fall et barns tanke og perspektiv, og på ett vis er det en mer konkret, materiell og virkelighetstro beskrivelse: hvis barnet sitter på gulvet slik at omgivelsene utenfor forsvinner, står synsfeltet igjen med vinduet og bak vinduet himmelen. I den forstand blir verselinjen en direkte refleksjon av barnets perseptive anskuelse. «Himmelen er en himmel» den voksne røsten, blir på sin side en korreksjon over og utvisking av løgner og skinnen. Der barnet, ikke ulikt Obstfelder, representerer og beskriver verden gjennom fantasirike korrespondanser, er den voksne oppsatt på å beskrive den andre. At «himmelen er en himmel» er ved første øyekast også en tautologi eller truisme – også dette kunne ha vært ord fra barnemunn, en konstatering av omgivelsene som bare barnet ikke skammer seg over å si – men må forstås i motsetning til vinduet i himmelen. Slik blir utsigelsen et ledd i en bevegelse hvor den barnaktige fantasmen, der tingene har hatt sin naturlige plass i det himmelhøye og hvor vindu (kultur) og himmel (natur) ikke er spaltet av fra hverandre, blir korrigeret, omskrevet og trukket ned igjen på jorden. Resultatet er en «voksen», empirisk fundert og epistemologisk sett uproblematisk påstand: «Himmelen er en himmel». Her er ikke lenger himmelen et kraftverk heller, en utsigelse som retroaktivt, i lys av «Ofelia 2», fremstår som enda mer barnlig, undrende og fantasirik, men også som en mer kritisk sfære hvor den antropomorfe projeksjonsevnen kan åpnes opp for betraktning. Når himmelen bare er en himmel er den ribbet for symbolikk og projeksjoner, og det kan således peke på en mindre antropomorfisert eller belastet omgang med naturen, men når utsigelsen motsier barnets fantasme er den i første rekke et uttrykk for en kjølig *ratio*.

Vi husker fra teorikapittelet at Adorno og Horkheimer betrakter opplysningens enhetstvang som premisset for den rådende arbeidsdelingen mellom vitenskap og kunst: «For opplysningen blir det som ikke går opp i tall, og til slutt i tallet ett, til skinn; den moderne

positivismen forviser det til diktningen.»⁴⁰¹ I dette diktet er det som ikke går opp i det korrekte skjemaet, den rette og akseptable representasjonen og navngivningen av verden, nettopp forvist til diktningen. Imidlertid trekkes denne bevegelsen ett steg videre når «det som ikke går opp i tall» også disiplineres som vanvidd. «Ofelia og galskapen», kommenterer Borkenhagen i forbifarten (hennes essay inneholder ikke noen utdypende lesninger av disse to diktene), «er like viktige som vitenskapsmannen og hans følgesvenn fornuften. Alltid finnes én virkelighetsoppfatning som sår tvil om en annen.»⁴⁰² Det er riktig at de to ulike horisontene sår tvil om hverandre, men ved å anføre at det er «Ofelia og galskapen» som korrigerer og motsier den rasjonelle fornuften ender Borkenhagen opp med å reproducere dikotomien som diktet nettopp setter seg fore å dementere.

Diktets kritiske impuls består i å sette den handlingen på begrep hvor det umyndiggjorte og infantiliserede barnet – eller barnekvinnen, den like infantiliserede og utskjelte kvinnelige kunstneren – forvises til den andres forvaltning. «Selvstendigjøringen» av øvrighetspersonens egennavn i andre halvdel av andre verselinje intensiverer psykiatriens forrang: «Åse Gruda Skard» står uthevet for seg selv. Det lyriske jeg-et i diktet trer frem kun etter at vi har fått vite hvem som fører pennen om barnet, i verselinje nummer fire. Dermed besitter ikke jeg-et engang sitt eget jeg i diktet, i en metaforisk avskygning av formens refleksive inndragelse av Skards naturbeherskende fornuft og hennes poetiske stemme: Lyrikken blir selv et skyggebilde av det første diktets «halvmenneske». Språkliggjøringen, siden den allerede er bristende og rusten av identiteten, er det eneste som kan gi gjenlyd av en slik fornuft – og dermed la den lyde som ufornuft i måten den stiller ut disse størrelsene på. I Björling-essayet skriver Hødnebo en passasje som kaster lys over hvordan poesien kan yte motstand mot bemektigelsen selv når den *blir* denne beherskende modaliteten:

Når man snakker tvinges man til å fikserer en opplevelse, det er noe(n) som handler og noe(n) som blir handlet med i et gitt subjekt-predikat-forhold. Det kan karakteriseres som en voldshandling, at hver setning innebærer en innskrenking av utsagnets formål. Men her ligger også grunnen for tvetydigheten (paradokset) og det poetiske språket. Når man snakker, snakker man. Når man ler, faller man, og forsøker å gjøre alt samtidig. Bengt Holmquist, en av de første som skrev et lengre essay om Björling, skriver i sin «Inledning til G.B.» (1949): 'Viktigast är avskaffandet av predikatet i att-satser, som symboliserar 'det obegränsades kamp med begränsningen'...

Verselinje 5–9 i Skard-diktet er nettopp en kamp mot begrensningen og bestemmelsene i et subjekt-predikat-forhold; i motsetning til hos Björling er det alt annet enn en *avskaffelse* av den

⁴⁰¹ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 40–41.

⁴⁰² Borkenhagen, «Svakt en stemme som motsier en annen», 32.

aktive verbhandlingen som er rettet mot noe eller noen, men ved å ta opp i seg fikseringen av barnets livsverden stilles «innskrenkingen av utsagnets formål» ut som irrasjonell og deretter som utbyttbart, som noe diktet selv kan relokalisere og snu opp ned på. Ved å fikserer det allerede fikserte – eller i Adornos ord, ved å beherske det beherskende – åpner diktet opp for en poetisk kollasj av utsigelser.

Rimbauds linjer danner også et forbløffende ekko: «Du gjekk deg vill i draum så skjør som is mot eld / din tale stengde store syner inne».⁴⁰³ Her antydes det i tiltalen av Ofelia at hun ikke evner å omsette den indre fantasien til gangbar poesi – hun er villfarene og fortapt i drømmeriket. Barnets visjoner, lik Ofelias forstummede tale – den kvinnelige poeten som ikke fikk nedtegnet sine ord, og som ble holdt utenfor den sansbare sfærens mer aksepterte frembringelser – behøver liksom en ytre, ekstern og mer moden instans for å få en akseptabel form. «Jeg synger, skriver Åse, en sang, ja», som om barne-selvet ikke var et ordentlig selv før observasjonen, lydene fra munnen ikke fullt en sang før Åse-personaen nedtegner at de danner en sang, og kan «fikserer en opplevelse». Her kan man anta at vokalisasjonene, som kort tid før kan ha vært en gråt, simpelthen egentlig er babling, om det da ikke er Åse selv som har overtatt barnesangen, og frasen må leses bokstavelig: «Jeg synger, skriver Åse». Etterslepet «en sang, ja» tyder på et skuldertrekk, en resignert holdning og kanskje også en aksept, fra jeg-et så vel som fra Åse, av en tingenes orden hvor det først er dikterhøvdingen, analytikeren, som kan artikulere den andres lidelse eller lek. Interjeksjonen istemmer idet en melodisk-rytmisk gjengivelse av barnets tenkte melodier har måttet vike. Sanseligheten journalføres. Skard er god, og bestemmer. Dette er et sentiment som også forutsetter en idé om hvem som besitter det formløse, den rene materialiteten, og hvem som besitter overblikket og kan gi en lykkelig og korrekt anordning av materialene: stemmebåndet, vindusbildet, de avrevne kroppsdelene og de svømmende hendene. Ja, hvem som kan tale, og hvem som må tie, forbli stemmeløs og overvintre kun i en annens «personlige notater». Alt dette tar altså diktet opp i seg, for å vende det inn mot herredømmet.

Er dette romliggjøringen av «et sted hvor sjelen yngler / under et tak av glass» (99), hvor barnet betraktes og ses i leken uten at det selv ser (seg selv eller den andre), og som innebærer en eneste stor erfaring av stengsel og klaustrofobi, et relasjonelt rom hvor muligheten for gjensidighet er radikalt avskåret? Himmelrommet var først et vindu, kanskje et vindu ut mot verden og ut av observasjonskammerset – en rønningsvei i fantasien – men blir deretter fravristet sin forbindelse til fantasmen: det er kun en himmel, sier Skard, den er bare en

⁴⁰³ Rimbaud, *Ein båt I rus og andre dikt*, 16.

bakgrunn for leken, som henvises til iakttagelse *in vitro*. Diktet griper også tilbake til kraftverksbildet i åpningsdiktet: Himmelen som «fanger opp» ikke bare blader og insekter, men også mennesker, får en enda sterkere ferniss av bemektigelse. Ironisk nok avslørte den samme rasjonaliteten seg som irrasjonell i mottagelsen av *Mørkt kvadrat*, og av nettopp dette diktet. Ubehaget ved beherskelsen av barneårene, bestemmelsen av den indre naturen, er en tankefigur som radikaliseres i det siste av diktene jeg skal se nærmere på.

4.10. Natalitet og skrekk

Du er nyfødt,

det suser i trærne
Sommeren i et skall
som skinner
Øynene dine spinner
og spinner (40)

Diktet beror på en gradvis sammentrekning av det antatt organiske og idylliske, og det mekanistiske og skremmende. Den innledende tiltalen, «du er nyfødt», forsynes raskt etter verselinjen om at det suser i trærne med metaforikk som trekker den natale scenen bort fra det organiske over til det mekaniske. Det er sommerskallet – årstiden som kapsles inn i en romlig beholder fremfor en temporal metafor, i kontrast til åpningslinjens «nyfødt» – som skinner, ikke årstiden selv. Diktet bygger opp et spenningsfelt mellom den melodiske alliterasjonen og enderimet i «skinner» /«spinner»/«spinner» på den ene siden, og ubehaget i det teknifiserte billedspråket på den andre – i et ladet og frapperende presens hvor det suser, skinner og spinner i stadig og intens bevegelse. Naturen fremstår svimlende, som i et mer uhyggelig ekko av «avsindig grønnere»-mot-strofen i diktat-diktet. Denne lett groteske illustrasjonen på menneskeslektens tikkende kropper og automatiserte bevissthet, som gjør den indre naturens inntreden i den ytre urovekkende, speiles av ubehaget i tiltalen, som også isoleres før linjeskiftet: «Du er nyfødt» blir et predikat som bestemmer hva og hvordan den akkurat ankomne skal erfare verden. I dette diktet er det rimelig å anta at *i begynnelsen var mennesket*, siden diktet følger de ofeliske ekskursene, men muligheten for at det finnes en frapperende parallell mellom solens du i diktet med menneskenøttene, og dette ubestemte du-et, er til stede, og at det dermed, i noen grad, også holdes åpent om dette er en ikke-menneskelig nyfødt skapning.

Hvis vi forutsetter en antroposentrisk lesning, kan de spinnende øynene stå for spedbarnets intense blinking i et bilde på å bli kastet inn i den fremmede verden, forvirret og

foreløpig uten evnen til å feste blikket. Omverdenen, naturen og den innkapslede sommeren er overveldende. Gjentakelsen av «spinner / og spinner» innfører uhyggen: Det korte diktets sluttbilde alluderer til en form for dukkelignende mekanisering hvor øyeeplene roterer og roterer, og hvor blikket aldri riktig festes. Det henførte barnet i møte med naturens susende skinn – hva kan det egentlig se? Du-et som tiltales i den første verselinjen, upersonlig og generelt som «nyfødt», transformeres gradvis i konstant bevegelse – i takt med den melodiske repetisjonen i ordparet og enderimet «skinner / spinner» – og blir til slutt noe i nærheten av et automatisert vesen, altså til en livløs, repeterende og tvangsmessig kropp fremfor et menneskebarn i prosess og tilblivelse. Spinningen fortsetter ut i diktets avslutning, hvor den uten et komma heller ikke stanser. Slik blir fødselsøyeblikket og scenen strukket ut over diktets slutt punkt – når kommer øynene til å slutte å spinne, og hvor lenge skal denne bevrende nåtiden vare? Undringen vedvarer, og spørsmålet holdes åpent.

Sommeren er innkapslet i skallet, hvilket kan bety at den varme årstidens nye begynnelser og blomstring forblir utilgjengelig for den menneskelige fatteevnen – det innebærer også at sommeren er et fenomen uten ende, noe som oppstår og dominerer i diktet i et stort presens (i tråd med Cullers blikk for apostrofen som et brudd med rekonstruksjon), fremfor å være en avgrenset kronologisk periode med start og slutt. I mekaniseringen av sommeren blir naturens urverk langt mindre barnevennlig enn i de to første verselinjene, og den indre naturens forbindelse til den ytre synes ikke bare avstengt, den fremstår umulig, ja, dødfødt, helt fra spedbarnet åpner øynene for første gang. Noen opphavelig uskyld finnes ikke, ingen instinktiv mimetisk fortrolighet med omverdenen. Slik har beherskelsen og avsondringen av naturbevisstheten grepet helt inn i og tilbake til det prenatale, og besørget en fødsel hvor persepsjonen må være mekanisert helt fra første sekund. Slik desavueres den vakre, lettteste og forførende klangen i diktets egen musikalitet. «Øyet som lukker seg / åpner seg i usynlige rom, mekanisk» (53) klinger med til en forstilt og hakkete persepsjon.

Slik griper det lyriske bildet hvor teknikk og natur er sammenfiltret tilbake til Obstfelders «besjeling» av det vitenskapelige eksperimentet, men utsier også noe mer urovekkende om medieringen av første natur. Mekaniseringen av den indre naturen er ikke låst fast til ett betydningslag, men kan peke på prisen som må betales når himmelen har blitt et kraftverk – når den ytre naturen har blitt nedfelt i den kulturelle og industrielle sfæren. Som i allegorien med Odyssevs i *Opplysningens dialektikk* er beherskelsen av ytre natur intimt forbundet med fornektelsen og fortrenghingen av indre natur; i Hødnebøs natalitetsdikt har den automatiserte borgerlige bevisstheten forplantet seg helt tilbake til fødselsøyeblikket. «et korrupt barn snur seg i en statsmann, / i et hjerte som deler seg, ryggesløst» (16).

Mekaniseringen og korrumperingen av den ellers idealiserte og idylliserte barndommen er naturbeherskelsens lodd, men i tråd med den dialektiske bevegelsen i forfatterskapet – «alt er godt / og ødelagt her» – er den skinnende og spinnende driften påminnelsen om et kontinuerlig presens, en voldsom poetisk prosess som aldri stopper opp, og som dermed heller ikke har gjort et endelig knefall for instrumentell fornuft. Det rettlinjede kvadratet krakelerer.

Kapittel V. Kimærene: *Pendel* (1997)

Pendel (1997), Tone Hødnebøs tredje diktsamling, består i likhet med de to tidligere samlingene av 49 dikt. Denne gangen er verket imidlertid symmetrisk eller syklisk inndelt i syv avdelinger med syv dikt hver. Internt i hver syklus finner vi gjentakende motiver og lyriske bilder, men de kan ikke leses som syv atskilte passasjer, og motivkretser og enkeltmomenter korresponderer stadig på kryss og tvers av diktene. Den første syklusen har diktet «MORGEN» plassert som det nest første – den siste har diktet «KVELD» som sitt nest siste. Det betyr ikke at samlingen følger noen rettlinjet ferd fra oppvåkning til mørke, slik tittelen også indikerer – det pendles mellom ytterpunkter, og selv om radiusen minker, vil alltid svingningene gå fra det ene til det andre punktet – og den sykliske, prosessuelle bevegelsen er emblematiske for diktene. Dette «lyriske døgnet» rommer stadige kast, motstridende bevegelser og et konstant arbeid med å avtvinge naturalisering og lineær progresjon. Det er et paradoksalt og komplekst døgn vi møter, hvor den eneste konstanten er at tanken *fortsetter å fortsette*.

Det handler fortsatt, som i *Mørkt kvadrat* – de to kan leses som en slags søstersamlinger – om utprøvinger av ulike variasjoner av verden, om anskuelse, modeller, konkurrerende verdenssyn og om grensetrakter mellom kunst og vitenskap som eroderer. Erindringen og barndommen, drømmen, det animalske, tingverdenen, og ikke minst aksene mellom system og kaos, er motiver og tankefigurer som dukker opp igjen.

Men i *Pendel* treffer vi også på oppblomstringen av et «vi», et «oss», og det tales mer om «våre» enn før i disse diktene. Flere ideologiske kjerner har kommet til overflaten. Hva er dette fellesskapet for noe, og hvor er naturen i dette mer allmenne språk- og billedrommet? De lyriske eksperimentenes dialektikk dirrer stadig mellom diskursive bestemmelser og språkkunstens særegne og iboende «billedmessighet» (Kittang), men får et annerledes register i *Pendel*. Diktene er befolket av enda flere og andre gjenstander og materialer: diagrammer, flimrende skjermer, kolonner på et ark, et okular, et modellfly, grå og arkiverte esker, en avskrift av et norsk radioforedrag fra 1930, tallsystemer, leketøy, permer, kontormaskiner, et hefte om larver, en globus og et prosjektil. Tingenes verden skaper et heterotemporalt og porøst lyrisk rom hvor en rekke materielle markører danner ustadige passasjer mellom fortid og nåtid. På drastisk ulike og ofte selvmotsigende måter konnoterer de opplysning, registrering av verden, kategorisering og forståelse – kort sagt: naturbeherskelse – men antyder også, i diktens dialektiske behandling av beherskelsen av omverden, andre og mindre bundne forholdelsesmåter.

Først tar jeg for meg *Pendels* motto – et dikt av den amerikanske lyrikeren Lorine Niedecker som gir diktsamlingen sitt navn – og undersøker hvordan diktet så vel som pendelen som tankefigur bereder grunnen for diktenes utforsking av tvang, beherskelse og frislipp. Deretter ser jeg på hva samlingens åpningsdikt gjør med gress-motivet og med *kimæren*, som viser til en rekke ulike betydningslag: fabeldyr, cellebiologi, utopi, dyphavsfisk og utsmykninger i groteskform. Med denne homonymien blir den stadig mer elastiske forbindelsen mellom myte og opplysning satt i spill, og diktet skriver frem en kimærisk poetikk og en bevissthet om dikterisk beherskelse i relasjonen mellom mennesket og omverden. Så blir Obstfelder igjen satt i begivenhetenes – nærlesningens – sentrum i et konstellativt, komplekst metapoetisk dikt som diskuterer rådende oppfatninger av rasjonalitet, irrasjonalitet og indre natur. Deretter tar jeg for meg et dikt hvor det menneskelige jeg-ets og du-ets singularitet settes på prøve, og hvor dimensjoner som teknikk, verdenshistorie og tingliggjøring blir satt i sammenheng med det tilbakevendende avfargingsmotivet i forfatterskapet. I den avsluttende lesningen blir barndommen i to avgjørende dikt satt i sentrum, og jeg vil se nærmere på hvordan «barnefiguren» står i en mer fortrolig og mindre abstrakt relasjon til naturen og dyret, men også på hvordan forestillinger om opphavelighet og uskyld dementeres.

5.1. Pendel, pendel ...

Samlingen deler tittel med navet i sitt eget motto. Det er et fragmentarisk og besynderlig dikt av den amerikanske poeten Lorine Niedecker (1903–1970). Med unntak av noen år som ung voksen i New York, bodde Niedecker nesten hele livet sør i delstaten Wisconsin uten altfor tett kontakt med litterære kretser, tidvis i relativ fattigdom, og måtte i perioder brødfø seg med monotont, trettende arbeid for å kunne holde virket med poesien oppe. Lyrikken hennes forbindes både med objektivisme og modernistisk «folkepoesi», det vil si med et billedspråk som ved første øyekast står Tone Hødnebo, i det minste fra og med den ordrike *Mørkt kvadrat*, ganske fjernt. Valget av epigrafforfatter harmonerer like fullt med interessen for særegne kvinnelige og iblant glemte kunstnerskikkelser, som for alvor settes på begrep i *Nytte og utførte gjerninger* (2016). Og som vi skal se, er den ulydige omgangen med regle- og rim-estetikk noe de har til felles. Mottoet består av hele diktet «There's a Better Shine» fra debutsamlingen *New Goose* (1946) – som først bare ble trykt privat – og står i syklusen «Mother Goose», hvor mange av diktene har et muntlig, barneregale-aktig preg. Det lyder slik gjengitt og satt opp av Hødnebo:

*There's a better shine
on the pendulum*

*than is on my hair
and many times*

...
I've seen it there. (kurs. orig.) (5)

Først: Vi har tidligere sett hvordan mottoene i Hødnebøs samlinger (først fra *Opplysningens dialektikk*, så fra *En præsts dagbog*) fungerer som fortolkningsmessige døråpnere, som både blir speilet av og bryter med diktene som følger. Peritekstens funksjon er tilsvarende i *Pendel*. Men idet denne i enda større grad ligger i formen – og, ikke minst, for aller første gang består av et annet *dikt* – kreves det en lengre og mer inngående undersøkelse av Niedecker før jeg går nærmere inn på samlingen. Mottoet blir med andre ord den første teorien som kan åpne opp forståelsen av diktene i samlingen.

Diktet er strukturert etter en sammenligning eller en pendling mellom to størrelser, og formen tar på mimetisk vis etter pendelen i sitt formprinsipp: Det er uten tegnsetting, slik pendelen går og går, og stanser før den tikker videre fra den ene pendelsiden til den andre. Her er enjambementet ikke ulikt Hødnebøs karakteristiske bruk av kataleks, men i cesurenes sted – hakkene og bruddene i hennes syntaks som ofte gjør det mulig å avlese flere meningslag i én og samme formulering – finner vi et annet grep hos Niedecker. Den avsluttende verselinjen er nemlig atskilt fra resten av diktet med en lakune, et avbrudd i form av fire prikker, slik at meningssammenhengen ikke umiddelbart lar seg avkode, og i stedet sprekker det regle-aktige preget opp, og slik at de siste fire ordene står sterkere frem. Men hva har skjedd i den lille cesuren? La oss vende blikket mot avbruddet eller pausen i diktet, indikert med tre prikker mellom den første og den siste avdelingen – umiddelbart mimer den pendelens stans mellom to punkter, og i diktet mellom to steder. I sin tid underrettet Niedecker selv redaktøren sin om hva kunne bety, og da i form av et dikt:

To a Maryland editor, 1943:
The enclosed poems are sepa-
rated by the stars to save paper.

Dear MacCloud:
the poems called Goose
separated by stars
to save the sun—

“We couldn’t get away
with these down here
in the south on the brow
of Washington”—

appeared: your night’s

I første vers starter bevegelsen med en litt tørrvittig bemerkning om at ellipsene – som hun kaller for stjerner, og slik er også et himmellegeme satt i spill – er til for å spare på arkene og papiret. Vi starter med andre ord i en praktikalitet, en funksjonell forklaring. Så går diktet over i en forhøyet poetiserende metafor hvor en ny (svært underspilt) elliptisk utelatelse også er tatt i bruk, idet overgangen fra andre til tredje verselinje i andre del mangler et verb som kan forbinde stjerner med redning. Dobbelbunnen i «save», som knytter an til både det mytisk-metafysiske og det verdslige og materielle (papirene), synliggjør forbindelsen mellom skriveakten og en større horisont. Det påfølgende «to save the sun—», får deretter sin egen glipe: tankestreken kutter av tanken. Da er det kanskje slik at fraværsfiguren – både i den faktiske ellipsen i streken, og benevnelsen i linjen forut – antyder en form for restitusjon, en hegning om solen, som er en ekstremt velkjent og velbrukt poetisk metafor. «Save» brukes altså både om arkene, det materielle, og om solen.

Ellipsen, fraværet av bokstavene, bevarer en rest. Den lar noe være usagt, og allerede i sammenvevingen av skrifttegn, stjerner og soler har det oppstått en form for metafysisk forbindelse mellom språket og det oversanselige, men redningen kan ikke fullbyrdes her og nå, i diktets og i skriftens foreløpige presens. Her kan vi tenke tilbake på lesningen av *Larms* okser i kap. I, hvor «mørkt» og «Oksene» i det andre diktet var atskilt med et helt tomt, elliptisk mellomrom, med mer pust og pause enn hva som vanligvis er tilfelle, slik at bevegelsen gikk fra det lyriske jeg-ets subjektivitet til et postulat om objektets forrang. Av dette sluttet jeg at diktet «[ikke kveder] om en forsont tilstand hvor oksenes blikk kan besvares, men hvisker om en ødelagt omstendighet som *kan* forsones. Avbrytelsen, hvor oksene ‘overtar’ etter jeg-et, utgjør et slikt vink om en foreløpig ubestemt fremtid.» En slik bruddestetisk måte å bevare og ikke uttømme et gitt meningsinnhold eller et objekt på – i dette tilfellet: den ytre, animalske naturen – kan vi med andre ord også se i Niedeckers utforminger, og strategien har gjenklang helt tilbake til Hødnebøs første samling.

Marjorie Perloff presenterer en helt annen og mer sentrallyrisk lesning av pendeldiktet, som vel må sies å gå på akkord med Niedeckers kunstmetafysiske tildragelser:

Like so many of Niedecker's «nursery rhymes», this one is a riddle. What do pendulums and hair have in common? Absolutely nothing. The «shine» on hair is a sign of youth; as for the pendulum, its «better shine» has absolutely nothing to do with age or, indeed, its ability to function as a pendulum. So, when we read «and many times», a line followed by a space, then

⁴⁰⁴ Niedecker, *Collected Works*, 110.

three dots, as if to mimic the ticking of the pendulum, then another space, and only then the casual remark «I've seen it there», we suddenly realize that this is a poem about growing old, that the poet is contemplating her move toward a death as inevitable as the next tick of the clock.⁴⁰⁵

Vi har allerede vært inne på at det kan dreie seg om et dødsmotiv her. Hårets/kroppslighetens forbindelse til forgangen tid kan nok leses som et *memento te mortalem esse*, selv om Perloff mener at de er fullstendig atskilte motiver. Det siste er merkelig i en lesning av et dikt hvor en pendel er hovedfiguren. Hvis vi leser prikkene i ellipsen som en miming av tikking eller hjerteslag, vender det ellers epigrammatiske og dempede diktet om i en mer resignert aksept av alle dagers ende: «jeg har sett døden nærme seg». I den forstand blir ellipsens funksjon å antyde det store intet, fraværet av liv. Men tidsangivelsen «many times» rommer både en gjentakelsesfigur, som antyder fortsettelse (i forlengelsen av pendelbildet), og en tilbakeskuende, rettlinjert kronologi. De to tidsdimensjonene – lineær tid (aldring som leder til død) og gjentakelse (som fører til fortsettelse og kontinuitet) – er atskilte, men ingen av dem har primat i diktet. Derfor kan det ikke knyttes entydig opp mot et dødsmotiv. Hvis vi derimot avviker litt fra Perloffs ganske meningsorienterte lesning, tar formen mer i betraktning, og anser at diktets sammensatte figur går langt forbi en leken *vanitas*-diktning – eller en kjettersk gåte som skal nøstes opp – kan fraværsfiguren også betraktes i lys av en metafysisk horisont. Ved å bryte opp helheten, bidrar utsigeligheten og stillheten i cesuren til å fremvise en grense for den språklige erkjennelsen. Tar vi med oss de gåtefulle ordene «a better shine» som en åndelig, immateriell og i det hele tatt en teologisk matrise, nærmer vi oss også muligheten for å tenke at diktet reflekterer over et uavbildet guddomsbilde – men da i form av en sanselig erfart (men ikke gjengitt) apparisjon av noe mer evig og uforståelig enn det organiske håret eller den materielle pendelen. I lys av dette blir den foregående setningen «and many times», som skaper forventning, en enda sterkere aposiopese, altså en avbrutt uttalelse, idet den har gitt opphav til en brå forstummelse heller enn å gli rett over i en ny vending.

Her kan Susan Sontags klassiske essay «The Aesthetics of Silence» (1969) tjene som et forslag til hva for slags dikterisk-filosofisk tankegods Niedeckers grep er tuftet på – og dermed kaste lys over det at Hødnebø velger å la dette diktet innlede samlingen. I et gedigent riss setter Sontag vår epokes estetisering av stillhet, forstummelse og negativitet på begrep. Den omfattende kunstneriske befatningen med stumhet og ikke minst *fravær*, kaller hun for sin samtids (1900-tallets) «åndelige prosjekt». I en tid hvor larm og overkommunikasjon råder, hevder Sontag, svarer kunsten med å strekke seg etter tidligere tiders teologiske bestrebelse.

⁴⁰⁵ Perloff, *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, 44.

Den plukker opp igjen på ideen om Guds kontraksjon eller tilbaketrekning fra verden, men profanerer åndeligheten, og forplikter seg på det «anti-kunstneriske» – på slumpen heller enn intensjonen, og, ikke minst: på taushet fremfor tale.⁴⁰⁶ Materialene kunstnerne har til rådighet, og i det hele tatt kunstens verdslighet og formidling, blir ansett som en «felle», sier Sontag. Denne fallgraven står i motsetning til ideen om at kunsten er et sted hvor ånden kan utfolde seg fritt: «Practiced in a world furnished with second-hand perceptions, and specifically confounded by the treachery of words, the activity of the artist is cursed with mediacy. Art becomes the enemy of the artist, for it denies him the realization, the transcendence, he desires.»⁴⁰⁷ For litteraturen, og for poesien, har dette først og fremst å gjøre med at språket er belastet av kultur og historisitet. Da beveger kunsten seg i stedet henimot de tomme flatene – og med det beveger den seg også mot ødeleggelsen av seg selv. Den går imot bevisstheten *qua* den subjektive kognisjonens dominans over verden. «The art of our time is noisy with appeals for silence».⁴⁰⁸ Diktere og forfattere som Rilke, Hölderlin og Beckett, tenkere som Wittgenstein og Novalis, og kunstnere som Ingmar Bergman, John Cage og flere av de amerikanske abstrakte ekspresjonistene, blir eksemplariske for denne innflytelsesrike tendensen.

Så langt har jeg diskutert hvordan Hødnebo forsøker å overskride et forsteinet språklig grunnmateriale, men at hun uansett, som dikter, er nødt til å ta tak i dette materialet, og at det kritiske potensialet i hennes poetiske naturbegrep kommer til syne når poesien er som mest underlagt herredømmefornuftens språk. I den forstand velger hun ikke den «sontagske stillheten» som strategi. Men i mistilliten til identitetstenkningen i språket, og hvordan denne gir seg til kjenne i overkommunikasjon, utslitte fraser, tomprat, floskler og truismer – og i den selvrefleksive resirkuleringen av et «voldelig» språk som selv lider under dette – ligger det en vesentlig affinitet til «stillhetsestetikkens» måte å nærme seg kunsten på. Også i synet på at kunsten blir kunstens fiende. Av de to samlingene vi så langt har sett på, er *Larm* den som i størst grad forsøker å motvirke overbenevnelsen av et forfallent språk, for å formulere det med Walter Benjamin. Jeg forsto også samlingen som et forsøk på å motstå uttømmingen av den indre og den ytre naturen i språket, ved å legge seg tettere opp mot minimalisme, askese og auditiv oppmerksomhet, og ved å gi form, melodi og gåtefullhet forrang over kommunikasjon. *Mørkt kvadrat* tok i bruk et mye større vokabular og et større register av poetiske uttrykksformer, både de som tilhører et forslitt språk og de som kan være kimer til en annen og mindre beherskende måte å begripe og betegne verden på. Det har vært definerende for min

⁴⁰⁶ Sontag, *Styles of Radical Will*, 3–5.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 5.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 12.

lesning at disse to tilnærmingene ikke er kontrasterte motsetninger, og at de fungerer på dialektisk vis i en poesi som medgir og reflekterer over sin egen deltagelse i skyldsammenhengen.

Er det dermed slik å forstå at Niedeckers entré i *Pendel* varsler en ny og mer gåtefull eller metafysisk vending for Hødnebø – at diktene som skal komme skal ta form av pendling mellom vidt forskjellige epistemologiske horisonter, mellom vitenskapen og det mystiske?

Sontag siterer den tyske filosofen og psykiateren Karl Jaspers (1883–1969) på at «he who has the final answers can no longer speak to the other, as he breaks off genuine communication for the sake of what he believes in.»⁴⁰⁹ Det «ferdig uferdige» hos Niedecker, kunne vi si, er også uendelig, men måten diktet er komponert på, bryter med forestillingen om dualitet mellom ufullstendighet og finalitet, eller mellom den forgjengelige fysiske verden og det evige. Hun påberoper seg ikke «de endelige svarene», selv om «there is», «than is» og «I've seen it» er vendinger som vitner om å vite noe (vi ikke vet hva *er*), men bryter ganske riktig av den kommunikative broen for å hegne om noe hun *tror* på – et *noe* hun vitner om at hun har sett mange ganger.

Med den åndelig-formale dimensjonen i mente kan «I've seen it there» betraktes som et stillferdig, mystisk-visjonært utrop på linje med ellipsen, som også lader verselinjen med en annen gehalt. Den viser ikke bare tilbake til «a better shine», et bedre gjenskinn eller et bedre lys, men reflekterer diktets egen bevegelse henimot en lysning eller en åpning, som så tar form av en gåtefull, selvbestaltet og akkurat litt mer isolert sentens. Den kommer liksom annetsteds fra. Det er en sluttsats som ikke lar seg uttømme gjennom forklaring/utlegning. I prosodien forsones de siste ordene idet de mottar sin hvile i enderimet «hair/there», et rimpar som allerede er foregrepet av den assonantiske nærheten mellom «shine» og «times», men som helt vesentlig har sprunget ut av *pendelen*, den stadige bevegelsen, og som lades med avbrytelse, forvirring og åpenhet. Pendelens uavklarhet danner grunnlaget for diktets billedspråk og unndragelse av meddelt, begrepelig mening, og blir metonymisk for det lille diktets form. Slik får også tittelen, «There's a Better Shine», en annen betydning: Det trer frem som et ordspråk, et proverb i sin egen rett – det *finnes* en uoppløselig lysning, men vi vet ikke hva den består i, og heller ikke hvor den finnes. Diktet har imidlertid, i sin utforming, antydning *erfaringen* av å ense lyset, avglansen etter Gud – i en taus ekstase. Uendeligheten er ikke deskriptiv. Den unndrar seg beskrivelsen og lar være å uttømme – av nødvendighet, for å hegne om det gåtefulle og ikke-identiske.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Ibid., 19.

⁴¹⁰ Som kjent, i *Larm*: «Det er ingenting som unndrar seg / beskrivelsen.» Hødnebø, *Larm*, 50.

Bruken av utelatelsen minner om hva Louise Glück i en artikkel anfører om utpreget *elliptisk* poesi (det vil si: ikke bruk av ellipser i streng forstand). Slike komposisjoner gir oppmerksomhet til det *usette*, skriver hun, til det beskadigede og uferdige, men derfor også til det kreative og prosessuelle, og det for leseren medskapende.⁴¹¹ Og det er uunngåelig, ifølge Glück, at de alluderer til en større sammenheng, «they haunt because they are not whole, though wholeness is implied: another time, a world in which they were whole, or were to have been whole, is implied».⁴¹² Hos Niedecker er også bestemmelsen av ruinfiguren – fraværet – kontingent (noe er mulig, men ikke nødvendig), men hos henne skjer dette uten Glücks betoning av ruinen som en påminnelse om en sprukken helhet. Det er vel nettopp den antatte motsetningen mellom del og hele, og tanken på at det i det hele tatt skal være en mangel i fraværet, som brytes ned her. Det foreslåtte og antydde fremfor det forsterkede, oppsummerer Glück – dét er den ellipsepregede lyrikkens forse.⁴¹³ Niedeckers pendelbevegelse i tredje verselinje trekker med seg og opphever materialiteten i en stum evighetsfigur, men ordenes opphør gjør at oppmerksomheten rettes mot de uanselige detaljene i de forrige linjene, som nærmest ber om å bli lest i et annet lys – «a better shine». Og det er denne åpne formbevisstheten hos henne, selve den overordnede fasongen tanken eller ånden har fått i diktet, vi skal ta med oss videre her. *Forslaget*, slik Glück anfører, ikke forsterkningen. «Et pinlig lys / som ber om å bli i skyggen» (34), skriver Hødnebø i *Pendel*.

Denne pendelen som svinger fra side til side, og som, hvis den overvinner materien, irrer ut i det gåtefulle og uutsigelige – det er vanskelig å finne en artefakt som bedre illustrerer dialektikken mellom det enkelte og det allmenne, og mellom det beskrevne og det ennå ikke sagte i Tone Hødnebøs forfatterskap.

5.2. Tanken mellom frihet og lukning

Ordet *pendel* stammer fra latin, *pendulus*: «hengende», og assosierer til noe som er hengende nedover, fryst fast i luften.⁴¹⁴ I overført betydning: usikker, full av tvil, tvilende, nølende. Og kanskje derfor også, med alle disse betydningslagene i mente: uferdig og uforløst, ennå ikke bestemt. Ordet stammer fra det senlatinske *pensare*, som nettopp kommer av *pendere* på klassisk latin – «å la henge ned», som Atle Kittang i *Ord, bilete, tenking* anfører i en snedig etymologisk ekskurs om «tanke», som således blir beslektet med pendelen; «vidare ‘å vege’

⁴¹¹ Louise Glück, «Disruption, Hesitation, Silence», 30.

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ Ibid., 32.

⁴¹⁴ Caprona, *Norsk etymologisk ordbok*, 1315.

(jfr. fransk *peser*), og i overført tyding ‘å overvege, vurdere, bedømme’.⁴¹⁵ Instinktivt forbinder vi pendelen med en forandring i rommet som ikke lar seg fikseres, noe som alltid pendler mellom to punkter i evig forflytning, og som et uttrykk for den løpende tiden. Men muligheten for stillstand og fastfrosset, stanset tid, som også ligger på lur i *pendulus*-ordet, må også føyes inn i ligningen – ikke som den evige forflytningens rake motsetning, men som nedfelt i pendelen selv: Den beveger seg, men den er statisk og konstant, og hvis den fortsetter i likevekt endrer den seg ikke. Pendlingen er statisk – i bevegelse, men statisk bevegelig, slik Hødnebø selv anfører i en intervjuuttalelse jeg snart går nærmere inn på.

Er ikke pendelsvingningen dermed et slående bilde på den menneskelige tankens konstante flukt mellom åpning og lukning, mellom undrende tvil og lammende tvang, slik jeg har forstått den i Hødnebøs diktning? Ikke bare i forflytning, og ikke som atskilte størrelser, men i form av gjensidig avhengighet? «Den absolutte friheten i kunsten», skriver Adorno i en karakteristisk formulering i *Estetisk teori*, «kommer nemlig i motsetning til ufriheten, som stadig er tilstanden i helheten som kunsten fortsatt bare er en del av.»⁴¹⁶ I Hødnebøs poetiske komposisjoner kan vi gjenkjenne en slik dobbelthet: den parallelle higenen mot en plutselig frigjørende tanke, og den nedslående innsikten i at den enkelte løsrivelsen ofte er dømt til å grunnstøte i det allmenne. I sin tur speiler dette den kjente bestemmelsen hos Adorno om at kunsten både er autonom og *fait social*. Hødnebøs poesi henter gjerne sitt materiale og vokabular fra det samfunnsmessige, men den omorganiserer materien på måter som står den samfunnsmessige formen fjernt. Allerede i Larms «Alt er godt / og ødelagt her» (38) flettes ytterlighetene sammen i én og samme bestemmelse. Kan hende er det slik at pendelen som virrer mot frihet også alltid er – og *må* være – en bærer av tvang, et moment Hødnebøs poesi tar opp i seg for å kunne reflektere subjektets tvetydige plass i verden og dets ofte tvangspregede måte å forholde seg til naturen på. I et intervju med Kristine Næss i Dagbladet i forbindelse med utgivelsen av *Pendel* uttaler dikteren at

Tanken på en pendel gir meg både en god og en vond følelse. Det er godt at pendelen beveger seg, men vondt at det er en statisk bevegelse. En pendel er også et instrument. Jeg har en fascinasjon for vitenskapelige oppfinnelser. Man konstruerer noe for å slå noe fast. Man er nødt til å være kontant. Dikt må også få lov til det. De må få stå i en sammenheng som slår fast en slags konsekvens eller lovmessighet.⁴¹⁷

⁴¹⁵ Kittang, *Ord, bilete, tenking*, 65.

⁴¹⁶ Adorno, *Estetisk teori*, 117.

⁴¹⁷ Næss, «Verden på en ny måte», i *Dagbladet* 10.7.1997.

Her bemerker Hødnebø pendelens lovmessige «permanens», og det er avgjørende at dette både anses som et gode og som et onde. Den vitenskapelig epistemologiske så vel som lyriske «soliditeten» utgjør altså en dialektikk hvor bevegelse og stasis er bundet opp mot hverandre. Overført til poetikken kan vi se på dette nettopp som et bilde på den lyriske «masochismen» i forfatterskapet, den konstante pendlingen mellom tvang og frihet. Benjamins aforisme om at «verket er konsepsjonens dødsmaske» klinger med til Hødnebøs undersøkelser av språket som et forsteinet grunnmateriale. Språket er et stoff som subjektet i diktene så vel som poeten i komposisjonen av dem uansett ikke kan flykte fra, men som hun må omplassere og sette i spill for å motvirke den endelige sedimenteringen. Bare slik kan noe av «konsepsjonens» åpenhet fastholdes, i forsteiningens midte.⁴¹⁸ At konsepsjon kan bety både befruktning eller unnfangelse, og idé, utfyller Benjamins tankefigur. Kunstnerisk skapelsesakt, fødsel og nye begynnelse trekkes helt naturlig sammen. Men denne åpningen har gått tapt i overgangen fra frøet befruktes til verket har møtt verden, og lander i det absolutte fraværet, i kreativitetens død. Om det åpne da ikke, som hos Lorine Niedecker, bevares og beholdes (beskyttes) i og av «negativet».

I dette kapittelet skal jeg fortsette å utforske hvordan Hødnebøs poetiske strategier forsøker å hegne om et rom for naturbegrepet utenfor «den endelige sedimenteringen». I min lesning av hennes konsentrerte poetikk, og i peritekstens komplekse affinitet til Hødnebøs skriftpraksis, utkrystalliseres et figuralt uttrykk for tankens vakling mellom vakling og feste. Pendelsvingningen er i seg selv en prosess, men står også alltid i fare for å fryse; *pendulus*: «fryst fast i luften»; det er noe dypt urovekkende over en pendel som slutter å svinge, som ikke lenger har likevekt og regelmessighet mellom to tyngdepunkter. Noe er brakt ut av balanse: trusselen om stillstand og død i pendelens opphør er alltid til stede, som en speiling av at også hvert dikt er dømt til å måtte stanse et eller annet sted – også i den poetiske praksisen som forplikter seg på å ikke la tanken stoppe opp, som anfører at tanken hele tiden må fortsette å motsi og tenke mot seg selv.

Kittang følger opp i sin etymologiske granskning med en bemerkning vi kan feste oss ved: «For at ein tanke skal kunne akseptast som ‘tanke’, må den altså kunne gripe noko ved sin gjenstand og utseie dette ‘noko’ i form av ein påstand – sann eller falsk. Tanken ‘grip’ sin gjenstand ved omgrep (subjekt og predikat), og den er akseptabel berre i den grad den formulerer sitt ‘grip’ som ein motseiingsfri påstand.»⁴¹⁹ Det har enn så lenge vært vanskelig i våre lesninger, for ikke å si problematisk, å utlede et budskap, en påstand. Diktens iboende

⁴¹⁸ Benjamin, *Enveiskjørt gate. Barndom i Berlin – rundt 1900*, 39.

⁴¹⁹ Kittang, *Ord, bilete, tenking*, 65.

motvilje mot avsluttet mening, mot at den fiksjonelle omverden skal bli «gripet», taler for dét. Men diktene er også dømt til å gripe, til å påstå, til å utsi «dette noe». Språket angir, identifiserer og slutfører. Men hos Hødnebo *behøver* pendelen å være bundet opp og stanse for å kunne fortsette. For det første i tråd med hennes egne uttalelser om at diktet «må få stå i en sammenheng som slår fast en slags konsekvens eller lovmessighet». Slik tilskrives lyrikken en epistemologisk status som like betydningsfull – og ikke bare på grunn av dens ambivalens/tvetydighet/sårbarhet/gåtefullhet – som vitenskapelige aksiomer og konstruksjoner. Diktet må «gripe», men kan stanse i *forsøket* på å gripe, i friheten til å nøle eller dvele før «ein motseiingsfri påstand», noe de mange kiasmene, uforløste parallellismene og motsetningene i Hødnebos dikt vitner om. For det andre må pendelen være bundet for å fortsette å gjøre synlig pendlingen mellom subjektiv masochisme – reflektiv underkastelse overfor tvangen og naturbeherskelsen – og de mange kimene til frislipp og mulig forsoning som særpreger diktene. Slik blir den også et bilde på lyrikken selv.

Den epistemologiske og romlige grunnen hos Niedecker, et bristende fotfeste Hødnebo deler, er utrygg: «I've seen it there.» *Der*, men hvor er der, egentlig? I håret? I noe uuttalt? I pendelens dirring – eller i en slags likevektsstilling mellom de to punktene? Dreier det seg ikke mest av alt om et punkt hinsides den menneskelige fatteevnen, et vink om en metafysisk erfaring, slik jeg har diskutert – og at dette «der» nettopp skal holdes åpent og gåtefullt? Det ubestemte determinativet er en figur som i overført eller symbolsk betydning har preget også Hødnebos forfatterskap frem til *Pendel*: De romlige bestemmelsene vakler, geografien er kaleidoskopisk. Utkikkspunktene og ståstedene (utsigelsesposisjonene) de lyriske personaene forholder seg til den ytre virkeligheten fra, så vel som møtene med den indre naturen, er ofte turbulente. Slik tanken irrer mellom det faste og det utflytende, sikkerheten og tvilen, er også forholdet mellom menneske og omverden ustabil. I de to første samlingene har vi sett at pendelsvingningen mellom jeg-et og alt som måtte finnes i verden omkring det – mellom subjekt og objekt i bred forstand – er en uopphørlig dialektikk, heller enn en dualitet eller en antinomi. Pendlingen mellom det avklarte og det gåtefulle – mellom beherskelsen av naturen og uvissheten, mellom tanken som stivner og tanken som løper av gårde – skal jeg anse som en helt sentral tankefigur i *Pendel*. Og i samlingens første dikt er det nettopp en spenning mellom bevegelse, åpning og utslettelse som settes i spill.

5.3. Gress, gud, hvermann og kimære

Slik setter Hødnebo scenen i sin tredje diktbok:

Kimærer gjennom bølger
litt etter litt blir
skyer regn, regn blir damp
damp blir gress
og ideen om verden
så uimotståelig at det svartner
før den snur seg etter deg
og etter gud og hvermann. (7)

Åpningsdiktene i de to foregående samlingene har henholdsvis vært et topografisk anslag som innvarsler uhygge og fravær, og repetitiv egenvilje i det animalske og i organisk materie – og et deklamatorisk, dialektisk bilde vi har lest som en metonymi for naturhistorie i Adornos forståelse av begrepet. *Pendel* åpner på en annen måte. Mindre proklamerende, mer direkte, men også med et dikt som introduserer noen motiver som skal bli viktige for resten av samlingen: en gud uten versaler, skifter mellom fortsettelse og stans, halvfiguren kimære (både menneske og ikke-menneske), en foreløpig ukjent «idé om verden» og forestillinger om kollektiv og individ eller stort og lite.

Først kan vi likevel se en bevegelse fra en subjektløs, gåtefull og «liten» naturscene i *Larm* til en subjektløs ekspansjonstrang i *Mørkt kvadrats* himmelfart. Det første diktet i Hødnebøs tredje samling plukker opp igjen på reproduksjonsfiguren fra *Mørkt kvadrat*: Vi kan gjenkjenne den malende kontinuiteten, med et selvgående og selvbåret system i evig reproduksjon, og stemningen og diktets stil er også ladet av gjentakelse, fortsettelse og fortetning med gjentatte «og» i begynnelsen av to verselinjer. Fra *Larm* får «det tapte» gjenklang i at det «svartner», i betoningen av fravær, mørke og negativitet. Denne intratekstualiteten antyder en verkindern metabolisme, en fortsettende og ofte gåtefull dialog som har like mye å gjøre med en foranderlig tematisk matrise som med eksplisitte parallellismer.

Bølgen som innvarsles i åpningslinjen reflekteres i diktets visuelle og fonetisk-rytmiske bølgende bevegelse – den blir med inn i gjentakelsene i de påfølgende tre linjene, i preposisjonen «gjennom» og repetisjonen av «blir». Når «kimærer» er plassert i den anakolutte åpningssetningen ligner også ordet, som allerede er påfallende og uventet, på et nykonstruert verb med en lydlikhet til «værer», «er», «nærer», og det oppstår et moment av agens og intensitet: kimærer gjennom bølger. Det er noe som trekker seg foranderlig gjennom bølgene, men vi vet ennå ikke hva, eller hvor vi er på vei. Den kryptiske romlige bevegelsen forsterkes av diktets andre linje, «litt etter litt blir» – også den i seg selv ufullstendig – hvor den ubestemte driften og transitten, fremfor en forløsende bevegelse, settes i sentrum.

Bevegelsen i verselinje 1–4 presenterer naturelementenes forvandling og *autopoiesis* i poetisert form, og gir oss dermed et forankringspunkt vi kan dra kjensel på fra tidligere åpningsdikt. Der hvor *Mørkt kvadrat* antydet enhetliggjøringen eller mekaniseringen av himmelen i det menneskelige blikket, samtidig som diktet rommet et vink om en himmelens livgivende kraft – og bevarte begge dimensjoner i den historiske utsigelsen – blir skyer til regn og regn til damp i *Pendel*. Teknikken er fraværende denne gangen, skyene fremstår som mindre bestemt av historisk tid. Imidlertid stanser syklusen når damp blir til gress, hvor de økologiske leddene mellom dampen og gresset er helt utelatt – før bevegelsen fortsetter ut i «ideen om verden» i neste verselinje. Dette er også en del av den regenerative sirkelen, men til dels i underliggjort tapning. Det står litt isolert, og uten all den naturens handling som nødvendigvis må inntreffe mellom dampen og de nye grønne tilvekstene. Og denne gangen har vi ikke å gjøre med et slimete og gyngete gress som sådan, men et generelt og uspesifisert gress, en ordkategori, et abstrakt. Den fornyende og sykliske vigøren presses så å si inn i et fortettet billedspråk, hvor den sirkulære teleologien i naturens regenerative gang stanser midtveis i diktet. Vi befinner oss fortsatt i en pågående presenssituasjon, men reproduksjonen, gjentakelsesfiguren, ramler sammen og vender om i en mer diskursiv og hverdagsfilosoferende andre halvpart. Grepet følger altså *Larm*, som anførte et ufullført, slimete gress som «gynger / som gynger», og *Mørkt kvadrat*, med sitt decennium som «etter decennium / kopierer seg selv», men tilfører en ny komponent. Av dette kan vi se at åpningsdiktet i *Pendel* bygger på de to forutgående «poetologiske» åpningsdiktene (som setter tonen for de lyriske utforskingene som skal komme), men at det sterke innslaget av prosessualitet, av uopphørlig pendelsvingning, er dempet.

Før jeg går videre med lesningen av kimærediktet skal jeg se litt nærmere på tidligere opptredener fra gresset i forfatterskapet – det er nemlig syv av dem, og vi kan etter hvert snakke om et naturelement av betydning for Hødnebøs naturbegrep.

5.4. Foranderlig gress

I de to oksediktene finner vi «Mørket er mørkt, gresset / er mørkt» og «snøen / faller på det gule gresset». «Det hviskes / bak løvtrærne, / lavt og / inntrengende. Gresset / er for høyt» (65) fra samme samling er en slående og fortettet metafor. I *Mørkt kvadrat* er «Minner: skyhøye hus og gress» (12) et enklere naturscenisk bakteppe, mens «mennesker myldrer, små som nøtter / i det vaiende gresset, skyggen av treet» (31) snur opp ned på hierarkiet mellom menneskeslekt og tuster på bakken. Så har vi også iterasjonen «Gress vaier i gress» (35), som slekter på åpningen i diktet «Grønt» i Inger Christensens *Græs* (1963): «Grønt i det grønne / her kommer dagene /

nærmere tiden / deler sig ikke / men nærmere solen / her kommer ingen / mennesker frem» – og gjentar det gyngete slim-gresset fra *Larm*; som i Christensens forelegg skaper fordoblingen et bilde av en selvgående naturenhet som folder seg inn i seg selv uten menneskelig innblanding.⁴²⁰ I det melodiose *et rop, et hurra*-diktet, med «alt gress, all grus jeg har trådt på» (49), er gresset sammenstilt med den hardere steinen, men inngår i en tankefigur jeg har antydnet som den melankolske observasjonen av en omverden som «avfarges» og mister sin glød med tiden og aldringen. I gressets første opptreden i *Pendel* savnes det derimot en valør, en ladet følelse. Det er noe empirisk og stadfestende, faktisk, over måten gresset simpelthen finner sin plass i den innledende regenerasjonen på. Poetiseringen – det projektive skinnet fra subjektet – er liksom svekket i dette lyriske bildet av naturens strategier for vedlikehold og ekvilibrium.

Bruken av motivet strekker seg fra jordbunden materialitet til uventet omkalfatring av forholdet mellom det himmelhøye og det jordlige, det antatt lave. Gresset inntreier samtidig gjerne i samband med det minutiøse og partikulære, og med den ofte forbigåtte sansningen av en ytre virkelighet. Variasjonen sier noe om det jeg foreløpig har kartlagt som et avgjørende moment i Hødnebøs dikteriske naturkonstellasjoner, nemlig at de beror på et naturbegrep som er omskiftelig, utprøvende, flerstemmig og i prosess. Her skal det godt gjøres å utlede noen entydig litterær poetikk for gresset. Men annammelsen av vidt forskjellige tenkemåter og poetiske skildringer av et såpass poetisk «belastet» naturelement, vitner også om en skrivepraksis som holder følge med en natur i forandring. Gresset som motiv og som poetikk lar seg ikke annektere av noen litteraturhistorisk epoke eller noen bestemt poetisk modalitet, men vi kan merke oss at plantedekket, som gjerne er selvrådig (selv om det også kan opptre i et minnebilde med skyhøye hus), sjelden fremtrer *for* et begrepsliggjort eller engang artikulert subjekt eller en lyrisk persona, at naturelementet ikke låner seg til direkte inspirasjon eller identifikasjon, at det også kan inngå i et forråtnende, gulnende og truende billedspråk, og at vi med andre ord befinner oss et stykke til siden for romantiske troper.

Verbet *blir* i *Pendels* første linjer blir emblematiske: Grønsken på jordoverflaten er på vei et sted. Betydningslagene hvirvler, pendler, er ennå ubestemte. Samtidig er det også en «empirisk», objektiv beskrivelse av hvordan dampen fra regnet danner gress – gress er i ferd med å bli gress. Hvis det finnes en fellesnevner for bruken av gresset hos Hødnebø, er det fraværet av en konstant. Naturen er ikke statisk og invariant, men i konstant forandring. Den er historisk. «ideen om verden» etterfølger og forbindes med gresset fra regenerasjonen. Slik blir ytre naturelement (konkret) og menneskelig idé (abstrakt) udelelige og sammenfiltrede

⁴²⁰ Christensen, *Græs* [anm. i dansk samleutgave med *Lys*], 68.

størrelser. Bevegelsen i diktet dementerer imidlertid det innledende bildet etter kimærene, som er fylt av en syklisk drift, idet abstraksjonene og den mer diskursive og verbale vendingen «så uimotståelig at det svartner» for alvor forpurrer en billedskapende og fantasirik deklamasjon. Her er også prosessualitet i form av «blir», det blivende og gradvise, borte fra diktets bevegelse. Den mytisk-kosmologiske åpningen lover en høybåren stemning som oppheves midlertidig av den konkrete, malende skildringen av regenerasjon i naturen. Til slutt vender diktets fantasifulle begynnelse tilbake igjen i form av det besjelende grepet, hvor verdensideen får en personifiserende agens idet den «snur seg etter deg / og etter gud og hvermann», en avslutning som også er skøyeraktig og skjelmsk i bruken av en noe henslengt, dagligspråklig vending. Før vi går dit, må vi oppholde oss en stund ved de iøynefallende kimærene i den første verselinjen.

5.5. Kimære, myte og vitenskap

Det i dag noe arkaiske og uvanlige ordet har en lang tradisjon i poesien – Baudelaires prosadikt «Chacun sa chimère» (1862) og Nervals sonettekrans *Les Chimères* er (1854) er nok de best kjente. Jan Jakob Tønseths høystemte og sorgtunge debutsamling som dikter heter *Kimærene* (1971). I Inger Christensens *alfabet* opptrer også den særegne betegnelsen: «og mens / du tænker på ord som kromosomer, kimærer / og på kærlighedsfrugternes fejlslagne vækst / piller du lidt bark af et tre og spiser det».⁴²¹ Så vidt jeg kan se, tyder ikke dette diktet på at Hødnebøs bruk av «inngangsordet» er en eksplisitt allusjon til noen av disse litteraturhistoriske foreleggene. Jeg skal derfor ta for meg fem betydninger av homonymet kimærer, som stammer fra gr. *khimaira*, «årsgammel geit»: hybridmonstre fra antikk mytologi, blandingsarter i biologisk forstand, apparisjon/utopi, dyphavfisken havmus (*Chimaera monstrosa*), og groteske utsmykninger, og se på hvordan dette virker inn på diktets egen behandling av natur, opplysning og myte.⁴²²

⁴²¹ Christensen, *alfabet*, 24.

I sin lesning av Inger Christensens katalogdikt «kærligheden» fra *Alfabet* (1981) kommenterer Henning Fjærtøft hennes bruk av kimærene: «Kromosomet er som kjent den genetiske koden som viderefører informasjon fra foreldre til barn. Det elementet som truer med å destabilisere dette fellesskapet er imidlertid kimæren. Vi kjenner denne fryktinngytende skapningen med løve-, geite- og slangehode fra gresk mytologi, men termen er også artsnavnet til fisken *havmus* (*Chimaera monstrosa*), som finnes i skandinaviske farvann. Når *kimære* opptrer sammen med kromosomer og «kærlighedsfrugternes fejlslagne vækst», er det imidlertid en annen betydning av ordet Christensen primært spiller på. Ordet brukes av biologer om organismer som «består af en blanding af celler fra forskellige individer eller arter». Både siamesiske tvillinger og et podet tre har celler med ulike DNA-profiler som resultat av en genetisk mutasjons- eller blandingsprosess. Fenomenet er ikke uvanlig i planter eller dyr, og har blitt brukt i botaniske eksperimenter siden begynnelsen av 1900-tallet. Ordet refererer med andre ord både til taksonomisk navngivning, mytiske skrekkmonstre, og til menneskers produktive arbeid med naturfenomener.» Lesningen går imidlertid ikke særlig mye videre fra denne taksonomiske avklaringen. Fjærtøft, *Jordsanger. Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*, 128.

⁴²² Caprona, *Norsk etymologisk ordbok*, 869.

Hos Hødnebø kan kimærene i første omgang tenkes å vise til mytologiske og monsterlignende hybridformer, blandingsarter – i den gresk-antikke sagnkretsen er urbildet uhyret som både er løve, geit og drage i ett og samme. Hybriden, og liminale figurer overhodet, terskler mellom sanselige tilstander, innside/utside og menneske/dyr, preget både *Larm* og *Mørkt kvadrat*. Men det kan altså også vise, med biologiens terminologi, til blandingsarter hvor organismer har celler fra mer enn én art – celler som er genetisk sett ulike, og som stammer fra to eller flere zygoter (befruktede eggceller); Christensens lydlike sammenstilling av kimærer og kromosomer klinger med. Vi sitter dermed i første omgang både med biologien og fabeldyret, som er de to betydningslagene som skal bli førende for lesningen. Gjennom ordet kimære ser vi slik cellebiologiens og i utstrakt betydning den moderne vitenskapens basis i mytestoffet bli fremhevet: også den bestemmer verden som en myte. Kimærene blir et chiffer for en sivilisatorisk dialektikk, et uttrykk for to tilsynelatende motsetningsfulle «ideer om verden», der den angivelige antinomien oppheves i homonymet. I alle fall midlertidig – i diktets innledende presens. Enjambementet, og mangelen på en versal i andre verselinje, gjør at også kimærene blir med videre, og at deres ferd gjennom bølger er noe som skjer «litt etter litt», en høyst grad- og stegvis forandringshandling.

Samtidig har vi det tredje betydningslaget: apparisjon, luftspeiling, luftslott – eller utopi. Dette virker inn på de to første betydningene våre – mytebestemmelse og opplyst vitenskap – ved at begge dogmer får en aura av skinnkarakter, oppfinnelse og løgn. De blir begge skapelsesberetninger. Dermed antydes det at hele diktet desavueres, blir mindre troverdig for den rådende fornuften idet den skrider over i det fantasifulle – som en «obstfelderisme» – og trekkes i tvil som oppspinn, som om alt var en leken språkkritikk. Den tredje meningen bidrar til at diktet satiriserer over seg selv – som fantasme og påfunn. Vi kan også samtidig anse det tredje alternativet som et løfte. Da får den poetologiske betydningen enda en komponent: Den fullkomne forsoningen, sammensmeltningen (som her til og med smelter sammen i ett og samme ord) av overtro og empiri – *eller myten og opplysningen* – er like deler luftslott og utopi. Men det er en utopisk strek som poesien nettopp kan tillate seg – som med påstanden i forrige samling om at himmelen er et kraftverk.

Det fjerde meningslaget, nemlig dypvannsfiskene, havmusene, er i utgangspunktet det mest konkrete. Den første verselinjen kan leses som et helt likefremt og deskriptivt poetisk bilde – som riktignok ikke er syntaktisk fullstendig – av en stor stim brusfisk som sildrer gjennom undersjøiske bølger. I den forstand er denne «fortolkningsveien» den minst abstrakte, og den mest sanselige og materielle. Fiskene blir del av den kloden diktet tegner opp, hvor naturens syklus går fra havet til himmelen og ned igjen. Men også dette betydningslaget kan vi se på

symbolsk. Den fargerike og spesielle havmusen befinner seg dypt under vann, den er ikke utrydningstruet, men er samtidig skjult og uanselig, hverken en matfisk eller en fisk med kunsthistorisk tyngde som hvalen eller delfinen – og arten har blitt utbyttet for å utvinne fiskens olje til kosmetikk eller helsekost. «Kimære» kan også vise til statuer, fontener og andre utsmykninger i den groteske ornamentformen, som ikke minst er basert på fabeldyrene fra den opprinnelige betydningen. Disse to siste betydningslagene innebærer også at det animalske og det tinglig-materielle tar ytterligere plass sammen med det oversanselige og det filosofisk diskursive. Sammen danner de en matrise for en poetisk omstrukturering av «ideer om verden», hvor antatt ikke-kompatible størrelser kolliderer mot hverandre og danner nye forbindelser.

Den sentrale figuren i diktets første avdeling, og den homonymiske basisen, spiller i den forstand på en tankefigur vi har sett poetisert hos Hødnebo før: Vitenskap *overtar* simpelthen ikke etter myte. De er snarere vanskeliggjorte historiske størrelser som fortsetter å virke inn på hverandre. Sammentrekningen anskueliggjør, som vi nå skal undersøke nærmere, at kunsten og vitenskapen, eller fabuleringen og etterprøvbareheten, står nedfelt og er avhengige av hverandre i den samme tvangssammenhengen vi har lært å kjenne som menneskelig historie i dette forfatterskapet. Ordets opphav opptrer slik som en komisk og listig profeti om hva vitenskapeligheten skal komme til å romme av barbariske dogmer. Biologien har ikke bare løftet sin selvbeskrivelse, men også elementer av sin senere praksis fra mytene: «Professoren ved disseksjonsbordet definerer [rykningene] vitenskapelig som reflekser, spåmannen ved alteret hadde utbasunert dem som tegn fra gudene.»⁴²³ Her skal vi huske at opplysningens dialektikk hos Adorno og Horkheimer ikke bare viser til opplysningens regress til barbari – at det moderne prosjektet har slått om i total ufornuft, med Auschwitz som endestasjon for likvideringen av det singulære. Det er også at allerede mytebestemmelsene, alle praksisene vi i dag ville ha vært raske med å avfeie som oppspinn og overtro, står for opplysningsprosesser *avant la lettre*. I sin tid tilbød de tilsvarende (enn hvor arkaiske, sett med dagens øyne) forklaringer på verden, måter å sublimerer frykten for utemmet natur på. «Opplysning er den mytiske angsten som har blitt radikal.»⁴²⁴ Naturen som skremselsbilde for subjektet har *Larm* i størst grad utforsket hittil i forfatterskapet. Med *Mørkt kvadrat* så vi hvordan vitenskapeliggjøringen av verden gjorde naturen mer passiv, men også hvordan den indre naturen begynte å svare til en mer og mer systematisert ytre virkelighet. Dette gjenkjenner vi i *Pendel*. Poenget, som disse tre samlingene aktualiserer, er i alle tilfeller at ethvert fremskritt,

⁴²³ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 290.

⁴²⁴ *Ibid.*, 50.

enhver forbedring, også bærer i seg muligheter for regresjon og gjentakelse av den gamle tvangen.

I tilfellet med kimæren kan cellebiologiens oppdagelse av måter å helbrede tidligere antatt uhelbredelige sykdommer på, være et eksempel på slike utvilsomme fremsteg, men disse løper altså ikke antinomisk med tilbakeslagene. Kunstig fremstilte eller genmanipulerte veksthormoner og sentrale bidrag til kreftforskning er en del av historien om fremskritt, men i fremtiden kan cellebiologien som atomisert forskningsdisiplin også komme til å tjene den eskalerende interessen for manipulasjon av genmateriale, eller manipulere naturen på ytterligere ugjestmildt vis, som med inngrep i kjønnsmodningen blant industrialisert laks. En grusom historie med barbarisk bruk av forsøksdyr i eksperimenter for å utbedre den menneskelige biologien, har disiplinen til felles med de fleste andre. Private, profittdrevne transhumanistiske foretak – med sine prometevske drømmer om full kartlegging og evig liv som motivasjon og mål⁴²⁵ – skal også nevnes, for ikke å snakke om det som faktisk kalles «kimærisk» medisinsk forskning. Her blandes celler fra ulike arter enten i kombinasjoner av tidlige embryoer eller fostre, eller i overføringen av cellevev.⁴²⁶ Så sent som i 2021 ble resultatene av et nyvinnende forskningsprosjekt presentert: I samarbeid med kinesiske og spanske forskere hadde Salk Institute for Biological Studies i California, klart å frembringe såkalt «kimære» egg bestående av celler fra både aper og mennesker på laboratoriet. Menneskelige stamceller, som delte seg og overlevde i apeeggene, ble en del av disse eggene. Ingen av dem levde imidlertid mer enn i nitten dager. Eggene utviklet seg ikke til fosterstadiet, da man ikke tok skrittet over til å finne en faktisk livmor.⁴²⁷ Dette og lignende eksperimenter har naturligvis skapt dissens og uenighet i fagmiljøet, men en kan forestille seg at de etiske problemstillingene raskt havner i bakevja når det på sikt er enda større profitt å hente når legemiddelindustrien og andre kommersielle aktører kobler seg på. Det avgjørende poenget er i alle tilfeller at Hødnebøs diktsamling, som tross alt er skrevet 24 år før denne kimæriske «nyvinningen» fant sted på laben, kan leses som en *foregripelse* av den senere realhistoriske utviklingen, i det at den grunnleggende dialektikken mellom fremskritt og regresjon ligger latent i diktet.

Sammensmeltningen av menneske og ape eller menneske og mus i laboratoriet, er noe ganske annet enn den homerisk alluderende, somatiske ihukommelsen av menneskets

⁴²⁵ Se Jan Grue, «En sekt for rike menn», i *Morgenbladet* 19.05.2017, 24–25, for en grundig og kritisk diskusjon av det nyliberale idégrunnlaget i transhumanismen.

⁴²⁶ Indrelid, «Kimære organismer – mytiske monster eller viktige verktøy?».

⁴²⁷ Tan et.al., «Chimeric contribution of human extended pluripotent stem cells to monkey embryos ex vivo», 2020–2032.

dyrelighet vi så i *Larms* syngende kjøtt, eller i de mange barnlige metamorfosene i *Mørkt kvadrat*. Idet den greske kimæren, fabelvesenet, ikke bare tjener til forelegg, men blir en (i 2023) validert profeti om forrykt forskning flere årtusener senere, blir Hødnebøs bilde desto skarpere – ja, et nesten profetisk grep. Kimærisk forskning var ikke på dagsorden i 1997. Det er dette som er den dialektiske kjernen i moderne opplysning: fremskritt slår over i tilbakesteg og barbari. Og det er samtidig *dette* som gjør at forfatterne av *Opplysningens dialektikk* kan fastslå, som vi undersøkte i første kapittel, at det som ikke går opp i tallet én – det vil si ikke-identiteten, det som faller ut av totaliteten – er «forvist» til kunsten.⁴²⁸ Det betyr ikke at kunsten simpelthen kan meske seg i det ikke-identiske og erobre et språk hvor naturen ikke betegnes på en beherskende måte, men at den kan, som i måten dette diktets første ord glir ut på, skape en «utopisk» form hvor ordet (og dermed hva ordet gjør med resten av diktet) ikke er identisk med seg selv. Begrepet settes inn i stadig nye bevegelser, i et brusende overskudd. Preposisjonen «gjennom» styrker altså *terskeldimensjonen* i diktet, som selv blir en slags «halvform» bestående av flere vidt forskjellige poetiske celler.

5.6. Kimærisk poetikk og diktets idé om verden

Ordet som åpner *Pendel* er med andre ord en poetisk devise i uopphørlig gnisning, ikke i bedagelig forsoning og stillstand. Kimærebildet blir en apparisjon som ikke forklares og bestemmes, et kort glimt av noe som skal komme, men som ikke avklares. Og på dette punktet har det blitt uunngåelig å ikke bringe inn igjen Adornos tanker om hvordan det naturskjønne fremtrer for oss. Naturskjønnheten lignes jo nettopp med et flyktig og plutselig bilde, ja, nettopp som apparisjonen, som lik fyrverkeriet blusser opp i et lynglimt og lar en annen konfigurasjon mellom det beherskende subjektet og den beherskede naturen komme til syne for så å forsvinne. Både kunstsjønnet og natursjønnet – den rystende erfaringen av det kunstsjønnet er nettopp synonym med ihukommelsen av naturen i mennesket – beror på mimetisk mottagelighet og gåtefull, ikke-kategoriserende mangetydighet. Kimærene opptrer ikke som en apparisjon i seg selv, men setter en lignende figur i spill med den potensielle myriaden av fortolkninger de påkaller. Ordet fortsetter å virke inn på, forstyrre og fordreie meningsinnholdet i de påfølgende bildene. Dette angår diktets *poetologiske* sider. Men hva er kimærenes opptreden i seg selv en apparisjon eller et fantombilde av? Hva innebærer det at akkurat dette firehodede ordet dukker opp i samlingens første verselinje, foruten å videreføre Hødnebøs tendens til å tenke naturbeherskelse som forbundet med samspillet mellom myte og opplysning?

⁴²⁸ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 41.

Spillet med mangetydighet dreier seg kanskje om en tilstand hvor det kunne være forsoning og sameksistens – ikke-identitet, ikke-underordning – mellom myten (irrasjonaliteten, fantasmet) og rasjonaliteten (vitenskapen, den empiriske verden). De fem betydningslagene sideordnes i homonymet. Vi vet aldri hvilken kimære vi har med å gjøre. Diktets egen idé om verden er således et spill av forskjeller uten hierarki. Den er *deskriptiv* i den grad diktet ser mytologien og vitenskapen som sameksisterende og sammenblandet. Men den er også normativ eller *utopisk* i den grad diktets bruk av ordet antyder en annen orden – en kimærisk kimære.

Femdelingen – hvor ingen av komponentene er identiske med hverandre, men likevel forbundet – åpner nemlig opp for et mer kritisk syn på det vante blikket på naturen. At fortolkningsveien vi skal slå følge med videre ikke er staket ut, fremhever i det hele tatt diktets stemning av ubestemthet i møte med en billedlig bevegelse som til å begynne med påkaller en på forhånd gitt struktur. Denne strukturen, nemlig naturens sykliske gang, er noe vi som regel bare betrakter på trygg avstand, som en selvgående og automatisert forutsetning for menneskelighet og menneskehet. Det selvvinnlysende – troen på naturlovenes usårbarhet – blir splintret av et mangetydig og utglidende dikt som ikke bringer fortolkningen til opphør med ett betydningslag. Slik kan naturaliseringen, det tilvente, avnaturaliseres. Da er det helt avgjørende at diktet maner frem en syklisk natur-tid i andre til fjerde verselinje. Da har den innledende flertydigheten allerede bidratt til å avnaturalisere diktets førende metaforer, og dermed forpurret illusjonen om en syklisk, naturgitt drivhuseffekt som kan ture videre av seg selv uten menneskelig innblanding. Naturens historisitet bringes til overflaten, og den innledende repetisjonen blir med videre inn i diktet som en annen form for bevegelse – «naturligheten» i skyene som blir til regn og regnet som blir til damp, har allerede blitt satt på «kimærisk prøve».

Kimærene som symbolord blir altså helt fra begynnelsen av et bilde på den *pendelmessige* måten å komponere konseptene natur/historie på, med en produksjon av betydninger som hegner om et overskudd, samtidig som ideen om naturens uendelighet og permanens slår sprekker. Hødnebøs måte å gjentenke disse størrelsene dikterisk på innebærer, med en slående likhet med den negative dialektikkens usystematiske program, å la to antatt inkompatible størrelser gnisse mot hverandre for å la en tredje mening oppstå, men uten å fikserte denne tredje størrelsen som et endelig og «beste» sluttprodukt. Språket kan uansett ikke unndra seg identitetsproduksjonen, og det kommer an på å ta begrepene i bruk på en kjettersk og konstallativ måte hvor de kaster et nytt og mindre fiksert lys på hverandre. Kunne vi ikke også betrakte den lyriske diktningen til Hødnebø som en uttrykksform som selv er en kimærisk løgn? Hennes luftslott er merket av tilblivelse og nåtid, uten fastlagt begynnelse og slutt, som

en midtdel uten kjerne – eller et legeme som bukter, bølger, fordamper, snur og snor seg rundt, «litt etter litt» og blivende. Så blir det uimotståelig, «svartner», underlegger seg og utøver vold mot både det oversanselige (guddommen, uten stor forbokstav og dermed fratatt lovens og uendelighetens autoritet) og mennesket (som det diminutive og hverdagsspråklig tøysete «hvermann»). Diktet er selv en lyrisk enhet som tar seg store friheter – det fortsetter selv etter at det har «svartnet». Hødnebøs lyrikk er jo ofte i besittelse av slike tilsynelatende motstridende bevegelser, hvor diktenes fremdrift går imot *telos*, fremdrift og lineær løsning. Diktets *egen* tilblivelseshistorie, dens «idé om verden», er med andre ord et slags negativ – idéen bølger hele tiden under betydningslagene, «gjennom» de ulike stiene for meningproduksjon, som avnaturaliserer det stivnede synet på naturens gang.

Samtidig kan vi se på homonymet som et bilde på den opplysningens pendelsvingning selve diktets språkarbeid, med sin visshet om deltagelse i skyldsammenhengen, også tar del i. «I selve sin sannhet, i den forsoningen som den empiriske realiteten forhindrer», skriver Adorno i den sentrale passasjen jeg tidligere har sett på, «er kunsten sammensverget med ideologien ... I tråd med sitt a priori, eller om man vil, sin idé, faller kunstverkene inn i skyldsammenhengen. Ethvert kunstverk som lykkes transcenderer den, men det må de alle sone for, og derfor vil kunstverkets språk tilbake til tausheten: det er, med Becketts ord, *a desecration of silence*».⁴²⁹ Slik biologien måtte tumle med mytenes register av fraser og ord, må også Hødnebø bruke de skyldige og svertede ordene – og den meningstomme floskelen «Gud og hvermann» – som leder diktet ut i nullpunktet, men derfor også tilbake til begynnelsen «Helt ute I det tapte». Hele forfatterskapet åpnet med dette fraværet (visuelt markert i den tomme ellipsen), med en selvmotsigende figur som sirkler inn det som hverken lar seg nå eller beskrive (fortapelsen, stillheten, et punkt hinsides), for så å nettopp beskrive omverden i påfølgende dikt, både med et lyttende øre til en skrekkinngytende omverden, og med selvpåført «blindhet» for å avtvinge naturbeherskelsen.

«Gjenbruken» av *Larm* i *Pendel* fremhever at dette språkkritiske problemet, som berører skylden over å delta i tvangssammenhengen, er et gjennomgående moment hos Hødnebø. Og sirkel- eller pendelbevegelsen antyder at reinkarnasjon, syklisk drift og konsentrisk komposisjon dominerer måten motivene og vokabularet er satt sammen på, heller enn lineær fremdrift. Dette skal jeg se nærmere på idet en rekke av diktene også gjentar *Larms* og *Pendels* formale og tematiske matrise. Kimære-proklamasjonen lover i alle tilfeller en forrykt forsoning poesien hverken kan eller bør strekke seg etter, men som den ikke har noe annet valg enn å

⁴²⁹ Adorno, *Estetisk teori*, 334.

forpliktet seg på. Derfor preges *Pendels* første dikt både av en tiltro til luftspeilingens, det kunstneriske skinnets nødvendighet, og en bevegelse mot vold mot skinnet – mot kortslutningen og forstummelsen. Det vil si: diktet har både tillit til og mistro til seg selv. Da kan vi også vektlegge igjen at «ideen om verden» er noe som handler *mot et «du»*. Konseptene, begrepene og tenkningen har blitt skremmende autonome. Den menneskelige agensen er ikke tydelig. Dette er noe diktet selv iscenesetter og viderefører i sin negasjon av subjektiv frihet og opphøying av kunstnerisk skapelse.

I dette diktet er det interessant at øyeblikket hvor «det svartner» når ideen om verden er uimotståelig (for hvem eller hva, er uvisst) ikke er plassert i diktets ende, men i diktets midte. Hendelsen i diktet kan peke mot en rent kroppslig respons og affekt, hvor den svimlende reaksjonen på ideen om verden inngår i en materiell økologi sammen med naturelementene, men det er også momentet som stanser den regenerative og prosessuelle bevegelsen, og bindes opp mot «gud og hvermann» i diktets andre, mer diskursive halvpart. Når det svartner, forstummer også representasjonen av omverdenen – utsigelsen om naturen.

Sontag bemerker at stillhet aldri kan opptre helt bokstavelig i kunsten, og knytter som vi har sett den selvpålagte kunstneriske stumheten til kunstens iscenesettelse av problemet med dens rett til å overhodet eksistere. Stillheten er ikke en estetisk manøver, men en selvpåført tvil som viser til tvilen på kunstens verdi og mulighetsrom. Det er et sentiment som griper rett inn i den første setningen i *Estetisk teori*: «Det som ble selvsagt, var, at hva kunsten angår, er ingenting selvsagt lenger, verken i kunsten selv eller i dens forhold til helheten, ikke engang at den har rett til å eksistere.»⁴³⁰ Om vi følger Adorno, kunne det at det svartner og er i ferd med å stanse i Hødnebøs dikt tenkes å fremstille en selvreflekterende botsøvelse over et slikt språklig og poetisk grunnproblem, hvor den kimæriske verdensideen er nødt til å forstumme. Vi husker at kunsten her anses som opplysningens «samvittighet», den vil holde rasjonaliteten i tøylene ved å være irrasjonell midt i det rasjonelle, noe som viser at det antatt rasjonelle selv er irrasjonelt. Ved å ta opp i seg og turnere begge disse størrelsene, viser også diktet at poesien deltar i rasjonaliteten, *som et irrasjonelt moment i det irrasjonelt rasjonelle*. Diktet kan egentlig ikke eksistere her, i det som har «svartnet», men er fortsatt der. Det fortsetter etter «forstummelsen», slik den aller første samlingen, *Larm*, fortsatte etter å ha deklamert at vi befinner oss «Helt ute I det tapte». Så finnes det et annet, komplekst dikt i *Pendel* jeg nå skal rette oppmerksomheten mot – som nettopp tar for seg de irrasjonelle momentene i det falske rasjonelle.

⁴³⁰ Ibid., 117.

5.7. Hvorved andres ideer og spekulasjoner ...

I en kjele av lys
legger du et mønster på bordet
strekker armene ut
som om du forsøker å unnsnippe
og bare blodet i årene
kan holde hodet klart
og forstandig
i korte intervaller:
*hvorved andres ideer og spekulasjoner
ble forplantet over til meg.* (11)

Scenen er fortsatt dunkel og kryptisk – hvem er dette du-et? Den kontinuerlige og malende, fortettende og additive bevegelsen i denne ene avdelingen kan leses poetologisk, som et bilde på dikteren som «forsøker å unnsnippe», og som må hengi seg til «blodet i årene» for å holde det gående mens hennes forgjengeres ideer og spekulasjoner uansett forplanter seg over i diktningen. Her har poeten nemlig ikke sagt seg helt ferdig med Obstfelders fantasmer, som sto så sentralt i *Mørkt kvadrats* omgang med fremskrittsoptimisme og underliggjøring av vitenskapene. Denne gangen er de siste to verselinjene løftet fra et amerikabrev fra forfatteren til sin bror, datert 18. november 1891:

«Er det ikke rart du – er det noe som jeg ikke har hatt med å bestille, så er det vel indianersvermeriet. Så ingen kan vel fortenke meg i at jeg mer enn én gang fristedes til å tro at jeg var utsatt for en særlig magnetisk kur, hvorved andres ideer og spekulasjoner ble forplantet over til meg.»⁴³¹

I Obstfelders brev er det skrivende jeg-et porøst mottagelig, utlevert og uhyre sårbart – talen er alogisk, stilen anakolutt, logikken innforstått og forbindelsene mellom det sanselige og kognisjonen preget av virkelighetsbrist, samtidig som setningene heller ikke syder av følelse. I intervjuet med Alf van der Hagen sier Hødnebo, når hun blir ledet inn på koblinger mellom indre og ytre handlingsplan som et ledemotiv i forfatterskapet, at hun erfarer at «omgivelsene vi går rundt i, forholdene vi lever under, preger oss i en slik grad at vi nesten ikke merker det».⁴³² «Alt faller så tett / at enhver av oss blir gjennomboret / ca. femti ganger i sekundet / men vi merker det ikke» (11) heter det i samlingens tredje dikt, som i seg selv ikke bare er gjennomboret av omgivelsene, men en direkte versifisert kopi av et radioforedrag om fysikk holdt i universitetsaulaen i Oslo i 1930. «Dette er truende for meg», følger hun opp med, «nesten

⁴³¹ Obstfelder sit. Retterstøl, *Store tanker, urolige sinn. 21 psykiatriske portretter*, 420–421.

⁴³² van der Hagen, *Dialoger II*, 85.

uutholdelig. For meg er *arkitekturen* et veldig tydelig eksempel; menneskenes byggverk blir monumenter over sjelelige tilstander. Noe indre eller usynlig blir gjort synlig og konkret, det blir planlagt og oppført. Noe ubestemt og diffust blir definert. Og alt som er definert blir fatalt.»⁴³³ Refleksjonene står til det jeg har løftet frem som helt avgjørende for poesiens rolle vis-à-vis totaliteten i disse diktene: Modellene og konstruktene vi bruker for å planlegge og definere omverden – naturen – dreier seg om å sette et mangfold på begrep for slik å utdefinere mangetydigheten. Tilsvarende er det diktenes lodd å måtte definere det diffuse, og å ikke kunne unndra seg denne volden.

Hødnebøs poetiske grep består på sin side i å kolportere og på ny forvrengte sykdomssammenhengen inn i et poetisk språk hvor et forrykt sensorium i første omgang blir temmet – beskrivelsene står liksom ikke til uroen hos du-et – men uten å sverme for sinnslidelsens fortryllelse av den sanselige verden. Vi var i *Mørkt kvadrat* inne på hva som tiltrakk dikteren ved Obstfelders «skrekkblandede fremskrittsoptimisme» og fordreiningen av virkeligheten, de stadig mer forrykte grensetraktene mellom sjelelige tilstander, mylderet under mikroskopet og naturvitenskapelige modeller for å forklare verden. I samtaleboken knytter hun også an til den svenske naturvitenskapsmannen, filosofen og mystikeren Emmanuel Swedenborg (1688–1772) – «han beskrev himmelen, ulike samfunn i ulike deler av himmelen, koplet til hjernens oppbygning» og til den tidlige psykiatriens skildringer av psykotiske pasienters språk, nærmere bestemt den norske psykiateren Paul Emanuel Winge (1857–1920) og hans *Psykiatriske bemerkninger om sprogets oprindelse* fra 1918.⁴³⁴ Hun siterer Winge på at «individets personlige forestillinger og evner, ja endog de ord, der udgaar fra dets egen mund, kan blive materielle gjenstande eller væsener, som har en tilværelse, der til en vis grad er uafhængig af vedkommende individ selv, eller som ialdfald fører et liv udenfor dette», og uttrykker fascinasjon over «hvordan syke mennesker opplever språket, en slags prelogisk mentalitet» – ikke minst som en inngang til lyrikkens mulighetsrom for å romme og spille på slike stemmer, «[fordi] slike beskrivelser av virkeligheten er reelle muligheter, innenfor diktningen: De kan brukes, uten at noen sier at du er gal av den grunn.»⁴³⁵

Motivet griper rett inn i Hødnebøs omkalfatring av størrelsene rasjonalitet og irrasjonalitet. I Obstfelder-diktet er det faktisk forplantingen av øvrighetens spekulasjoner – Obstfelders spekulasjoner – som holder forstanden ved like hvis vi skal tro diktets «fortelling». Dette kommer enkelt og greit til uttrykk gjennom bruken av kolon: Blodet som gjør fornuften

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Ibid., s. 87.

⁴³⁵ Ibid.

«forstandig» strømmer direkte ut til de forplantede spekulasjonene. Diktet får *sin* forstand, som blir dets form: en estetisk forstand, eller en poetisk rasjonalitet. Det dreier seg ikke om å kolportere inn obstfelderismene mot slutten av en metapoetisk strofe for å forstyrre en symbolsk orden – som om antatt galskap eller tunge psykiske lidelser sto nærmere første natur – men om å sette anskuelser opp i en ikke-hierarkisk konstellasjon.

Appropriasjonen av amerikabrevet er nemlig selv en forplantning, og uttrykker i sin egen rett en telepatisk strek. Idet diktet approprierer Obstfelders tale, plantes det en ny form for «irrasjonalitet» inn i *diktets* i utgangspunktet irrasjonelle språk (sett opp mot det samfunnsmessig rasjonelle), slik at det til sammen blir dannet en ny grense (i dette stemmefellesskapet) imot det «eksternt fornuftige». Om skriftene til arkitekten, den heroiske modernismens frontfigur og funksjonalismens far Le Corbusier (1887–1965), sier Hødnebo i den nevnte samtalen at det finnes en bevrende dialektikk mellom oversikt, kontroll og totalitet på den ene siden, «og på den andre siden ideen om det moderne menneskets utfoldelsesbehov. Mennesket blir beskrevet som en plante; vi blir plantet inn i våre omgivelser, samtidig som disse omgivelsene blir en del av vår bevissthet. På samme måte», følger hun opp med, «innbiller jeg meg at vi befinner oss i skjæringspunktet mellom noe vi tror å observere, og samtidig noe som vi ikke har kontroll over og som spiller oss puss hele tiden».⁴³⁶ Med inndragelsen av den obstfelderske fordreiningen spiller diktet *totaliteten* et puss.

Dette foretar strofen seg uten at stemmen fra det fjerne assimileres fullstendig inn i dikterens fabulering om et selv som ser ordene sine bli til faktiske objekter i den ytre virkeligheten – en kjeGLE av lys, et mønster på bordet. Dette er nemlig også en form for mimetisk aktivitet uten fullkommen bemektigelse, en fremvisning av en måte å være i verden på gjennom språket – i det hele tatt en måte å forholde seg til andre på – som ikke underkaster seg annetheten, men som lar den forplante seg friere internt i strofen. Sinnslidelsen blir ikke metonymien for en uforbeholden negasjon av det hardnede og naturbeherskende subjektet. Den er ikke et simpelt motbilde. Snarere er det slik at måten diktet innlemmer den på, kan begynne å vitne om en anordning av flerstemmigheten – det ulikeartede – som vil ta parti med ikke-identiteten. Slik, og dette er avgjørende i denne undersøkelsen, har diktet det til felles med den porøse erfaringsformen overfor naturskjønnheten at det selvrådige subjektet faller fra, også idet åpenheten for det Andre (sitatet) forplanter seg som en vennlig, empatisk bruk av virkeliggjorte materielle figurer fra et ellers antatt «sykelig» språk. Det er en *kimærisk* relasjon mellom strofen og Obstfelder i strofen, slik personen i diktet også er en liminal kimærisk figur som befinner

⁴³⁶ Ibid., s. 82.

seg «i en kjegle av lys» og strekker seg ut og vekk i forsøket på å unnsnippe noe, noen eller seg selv.

Ikke minst er «og bare blodet i årene / kan holde hodet klart / og forstandig» en vending som også resonnerer med det poetiske dictumet i *Stormstigen*, fem år senere, om fornuften som er varm og følelsene som er kalde, noe som kan betraktes som et credo for hele forfatterskapet – det er, kan vi si, *ønsket* mange av diktene til sammen uttrykker.⁴³⁷ Foreningen av kognisjon og emosjon blir voldsommere av ordligheten mellom «blodet» og «hodet» – det er snakk om selvbesinnelse, selvrefleksjon og kunstens bevissthet om seg selv som annen-natur og naturbeherskende instrument, men det kan, som dette diktet med tydelighet utsier, aldri være en besinnelse uten følelse.

5.8. Mekanikk, prognose og apparat

I de følgende lesningene skal jeg se nærmere på et dikt som gjentar det første diktets prosessfigur, og som fremviser lyriske scener hvor relasjonen mellom subjekt og omverden, og mellom egenart og totalitet, kommer i forgrunnen. Diktet står i den første avdelingen, og kommer ett dikt etter «MORGEN», hvor «hver bidige dag er fordreid» (8) og forvirring og isolasjon råder, og som situerer de påfølgende diktene i en stemning av oppvåkning, begynnelse, tretthet og uklarhet. De siste, ikke rent så lite kimæriske verselinjene i «MORGEN», hvor et «fremmedlegeme» inntar og forpurrer det singulære «du-et», kan vi legge på minnet til lesningen av diktet vi nå skal se på: «Enda et glødende kapittel / i din kropp og ditt hode / mens et fremmelig hjerte slår.» (Ibid.) Vårt hoveddikt lyder slik:

Jeg slår øynene opp,
sekund for sekund
mens en stemme snakker iherdig
i radioen, og ord som apparat
og henvendelse vet ikke om
du er menneske eller ting

Et diktat om gress og trær
som blir avsindig grønnere
mens du skriver

En prognose: den historiske
kjensgjerning snakker på vegne
av meg, en dåre, et enkeltmenneske
mens jeg slår øynene opp,
sekund for sekund. (10)

⁴³⁷ «Fornuften er varm, følelsene kalde / og årstiden skifter fra vår til sommer / i samme sekund som vi åpner øynene / og ikke vet om vi sover hjemme eller borte». Hødnebo, *Stormstigen*, 26.

Diktet består av tre avdelinger hvor de to første verselinjene speiles med en liten utglidning i de to aller siste, og jeg skal særlig undersøke hvordan den midterste delen bryter opp og skaper friksjon i det som er en påfallende sirkelbevegelse eller repetisjon. Det kortere midtpartiet danner et brudd i en kompleks syklus med en rekke innfløkte parallelismer, iterasjoner og interne bevegelser. Relasjonen mellom «jeg-et» som mister sin agens i første og tredje del, og dette «du-et» som går igjen i første og andre del, er uklar og porøs, men det er rimelig å anta at jeg-et i den første og siste delen henvender seg til du-et i den andre delen – uten å vite om det er et menneske eller en ting eller seg selv som jeg-et adresserer. Det er et stort og dynamisk presens som spiller seg ut i diktet, hvor flere handlinger pågår på likt – særlig «mens», men også «og» fremhever at hendelsene finner sted på samme tid. Jeg-et som slår øynene opp mens radiostemmen durer, og ordene ikke vet om et du er menneske eller ting; diktet som blir «avsindig» grønnere mens et du skriver; «den historiske kjensgjerning» som snakker på vegne av jeg-et mens jeg-et igjen slår øynene opp – disse formene maner frem en ladet, utvidet nåtid. Midtstrofens mer optimistiske segment, som jeg skal dykke ned i, blir følgelig noe som foregår samtidig med de urovekkende lyriske hendelsene i første og tredje strofe. At den både utgjør et brudd med og står i forbindelse med de to øvrige avdelingene forsterkes av rimet i ordene «apparat/diktat».

Først kan vi imidlertid se at jeg-et *slår*, ikke «sperrer» øynene opp, en fordreining av automatisert og gjengs kroppslighet (uten skildringer av mimikk eller gester) som gir konnotasjoner til noe abrupt og voldelig. Verbvalget er overraskende, og nærmest eksternaliserende: Er det nødvendigvis sine egne øyne dette subjektet slår opp? Også syntaksen er interessant: Det heter at jeg-et «slår øynene opp», og vi får en vertikal dimensjon og en underliggjørende romlig figur som antyder at synssansen og øyet som kroppsdel er mer autonomt og mindre integrert i subjektet.

Vi husker spedbarnsdiktet i *Mørkt kvadrat*: «Du er nyfødt, // det suser i trærne / Sommeren i et skall / som skinner / Øynene dine spinner / og spinner». Men der hvor melos likevel trumfet logos i den mekanistisk-organiske metaforikken tre år tidligere, og prosodien kunne motvirke og stå imot den uhyggelige mekaniseringen av det natale øyeblikket, det første møtet mellom menneskenatur og ytre natur – innkapslingen av sommeren i et skall – har det mekaniske tatt mer over i dette diktet.

Denne mekanikken påkaller et annet dikt fra *Mørkt kvadrat*, hvor synsmetaforikken var forlent med en gruoppvekkende kroppslig automatikk: «Øyet som lukker seg / åpner seg i

usynlige rom, mekanisk.»⁴³⁸ Hødnebø gjentar og vrir på det samme lyriske bildet i flere av forrige samlings dikt: «Slår øynene opp / i en uselvisk drøm / en skisse tegnes om og om igjen».⁴³⁹ Også denne gangen bærer øye-toposet preg av systematikk, tvang og gjentakelse. Hvis vi tenker på synsnerven slik den foreløpig har fremstått hos Hødnebø, som det fremste uttrykket for en menneskenatur som pendler mellom å identifisere og å la verden være i fred, har den indre naturen og dens sensorium, måten vi møter og sanser den ytre naturen på, fått et strammere, mer teknisk og ikke-organisk preg i flere av diktene. Dette kan vi se i forlengelsen av avkuntingsperspektivet som står så sentralt i Adornos kunstsyn: Kunsten fjerner seg mer og mer fra naturen, men også i heslige, gjennomrasjonaliserte og kunstige verk uttrykkes naturbeherskelsen klarere og stilles bedre til skue enn i verkene som mener seg å kunne utsi sin egen empati med undertrykt natur – for ikke å si de verkene som simpelthen prøver å imitere en «vakker» natur. De etterligner snarere den samfunnsmessige virkelighetens teknifiserte, disharmoniske og dissonante gru i selve formen, slik at naturbeherskelsen, og fortrengningen av naturbundetheten, kommer til syne *via negativa*.

Den industrielle, fremmedgjorte atmosfæren i Hødnebøs dikt forsterkes av benevnelsen «apparat» i samme del. Du-et befinner seg et sted mellom det menneskelige og det umenneskelige, mellom livet og det livløse. Derfor står det også lengre fra det menneskelige primat, men sanseerfaringen er bedøvd og rutinepreget – *anestetisk*, sløvet og sansedeprivert, kan vi kalle fremstillingen av den somatiske dimensjonen i dette diktet.⁴⁴⁰ Det er også en iøynefallende mangel på samsvar mellom de forskjellige sansene her. Stemmene snakker, men svaret på larmen i diktets siste verselinjer er oppsperrede øyne. Dette blir en sanselig montasje hvor forbindelsene og harmonien er brutt ned, hvor sansene er aktive uten å «samsvare». Slik uttrykkes naturskjønnhetens «standard» av i dag: atskillelse og fragmentering i sansingen, men ikke fragmentering som ansats til redning og evnen til å fornemme forskjell.

Ordene «apparat» og «henvendelse» tillegges en dimensjon av uvitenhet – de stilles tomme som eksemplarer i et meningsfattig språk. At de språklige variablene har problemer med eller sågar ikke klarer å skille mellom menneske og ting, kan vanskelig tolkes som noe annet enn et nikk til den marxistiske tingliggjøringshypotesen som iscenesettes som språklig reifikasjon – kort sagt at relasjonene og forholdene mellom oss antar en utbytbar og abstrakt vareform, at menneskelige subjekter blir objekter og objektene til subjekter med makt over

⁴³⁸ Hødnebø, *Mørkt kvadrat*, 53.

⁴³⁹ *Ibid.*, 10.

⁴⁴⁰ For en interessant diskusjon av dette samtidsestetiske fenomenets forbindelse til kritisk teori, se Linneberg, «Det gåtefullt estetiske: *Estetisk teori* og det estetisk gåtefulle» i Adorno, *Estetisk teori*, 61–64.

oss.⁴⁴¹ Her får tingliggjøringen en hverdagsspråklig ferniss. Dette ser vi speilet både i diktets første og tredje avdeling: anakolutiene, poesiens intervensjoner i dagligspråket, er borte og erstattet med en mer sedat stil hvor setningene, på tross av det karakteristiske enjambementet, som like fullt ikke er eksperimentelt på samme måte, er fullstendige og mer instinktivt «lesbare», mer prosaiske, enn tidligere. Vi kan gjenkjenne det totaliserende auditive landskapet fra *Larm*, hvor «Det er noen som tvinger / som tvinger seg igjennom // i uforutsigelige hikst / og ler og larmer» (18), og hvor «De river / i stykker, de er / en røst» (21), men der *Larm* supplerte trusselen mot den langsomme lyttingen med å påkalle diktets egen *melos* og fortettede klang som et motstykke, *beskrives* («snakker iherdig / i radioen») den auditive tvangen denne gangen. Hva ligger skjult i ordene i denne beskrivelsen?

«Prognose» har sin opprinnelse i det greske *prógnōsis*, «forhåndskunnskap», og kan mer bokstavelig oversettes med *før kunnskap*. Det er avledet av *progignóskein*, «vite forut», som er sammensatt av *pro*, «for» eller «foran» og *gignóskein*, «kjenne» eller «vite».⁴⁴² Det prognostiskes allmakt desavueres ironisk nok av sin egen etymologi; prognosen kan også forstås som en skråsikker viten før kunnskapen. Den er kunnskapsløst erkjennende. At den tredje avdelingen i Hødnebøs dialektiske eksperiment åpner med å undergrave det som skal doseres – og ikke minst: noe som forbindes med sikker viten, selve «den historiske kjensgjerning» – er påfallende. Vi må tvile på spådommen. Kunnskapen *vakler* i dette diktet. Ordet «apparat» forbinder vi med teknikken, med det tilvirkede. Låneordet kommer fra det latinske *apparatus*, «appretur» eller «overflatebehandling» som er avledet av *apparare*, som i sin tur betyr å forberede og er sammensatt av *ad*, «til» og *parare*, «gjøre rede».⁴⁴³ At den mekaniserte stemmen ikke evner å skjelne mellom mennesket og tingen, er en påstand som harmonerer med den klassiske tingliggjøringshypotesen i marxistisk teori: under kapitalismen har relasjoner mellom mennesker antatt abstrakte former, og blikket for menneskets egenart og egenverdi er svekket – i diktet er apparatet en tingest som synes å være preparert for å ta del i en teknifisert verden.

Så har vi «henvendelse», et ord som konnoterer intersubjektiv kommunikasjon, men også mellommenneskelighet, vennlighet og sårbarhet: å være henvendt vil si å vende seg mot noen eller noe (Gud). Men det kan også tyde på apostrofen, som ikke nødvendigvis er

⁴⁴¹ En fyllestgjørende utlegning av tingliggjøringsbegrepet ligger utenfor mitt problemområde, men jeg kan nevne at det har gjennomgått en vesentlig utvikling siden Lukács innførte hypotesen i *Historie og klassebevissthet* fra 1923, og at Axel Honneths senere bidrag har dreid tingliggjøringsdiskusjonen i retning av en diskusjon om reifikasjonens relasjonelle og mellommenneskelige konsekvenser (opp mot hans egen forståelse av anerkjennelse og sårbarhet).

⁴⁴² Caprona, *Norsk etymologisk ordbok*, 952.

⁴⁴³ *Ibid.*, 782.

menneskelig og vennlig, og hvor det også kan handle om å legge noen eller noe under seg i tiltalens bemektigelse av du-et eller objektet som blir adressert. Og det er *ordene*, ikke bare ordet «apparat», men også ordet «henvendelse», som ikke vet om «du er menneske eller ting», ikke noen av de lyriske personaene eller subjektene. Ordene trer frem som utilstrekkelige beholdere, kategoriserende og klassifiserende begreper som ikke evner å innfange hverken menneskelighet eller verdens mangetydighet – ord både fra det mekaniserte og det henvendende domenet (som altså også rommer en mer faretruende henvendelse). Det må vel også bety at det er de samme ordene resten av diktet består av? Det gjør det vanskeligere å stole på utsigelsene i den andre og tredje avdelingen. Diktet er jo selv en henvendelse til du-et, og den midterste delen blir vel slik å forstå mindre godartet. Med fokuset på apparater og mekanikk trekkes oppmerksomheten også mot diktet som konstruksjon, og mot hvordan ordene er montert sammen i verselinjene.

Enjambementet i fjerde, femte og sjette verselinje, versevendingen i overgangen fra «apparat» til «og», gjør at de to linjene «henvendelse vet ikke om / du er menneske eller ting» også kan leses stående for seg selv, og den andre avdelingen munner ut i en mer underlig klang. Formen peker på diktets egen fåfengte streben etter å oppnå kontakt, idet det har inntruffet en bedervelse av egen henvendelse – en teknifisering av utsigelsen. Dette du-et som anses å stå for tilknytning til fargeleggingen og en mindre formidlet og beherskende erfaring av verden, kan derfor like gjerne være tingen som mennesket. Versifikasjonen forkludrer og gjør bildet dunklere, men derfor også mer porøst, og åpnere, mer flertydig. For: Ligger det nemlig ikke også en håpefullhet i at ordene ikke makter å skille mellom et menneske og en ting? I forlengelsen av etymologien: Vi møter altså på et sted i språket hvor hierarkiet mellom den som tilvirker, og selve tilvirkningen, er forkludret. Sammentrekningen av «menneske og ting» behøver ikke å være et skrekkelig forfall, men kan romme en form for ideologisk likestilling hvor subjektet ikke lenger hersker over den ytre naturen.

Å snakke om et subjekt som opptre uavhengig av «den historiske / kjensgjerning», som kunne handle stikk i strid med prognosene for menneskelivet, forutsetter nemlig en eiendomsrett til egen erfaringsverden som står Hødnebøs ekskurser i subjektet fremmed. (På den andre siden er dette også et klart og tydelig vitnesbyrd om samfunnstvangen.) Det høres ubehagelig ut, og her er ikke poenget å lage fetisj av selvutslettelsen, men idet subjektets egenrådighet fordufter, kommer noe annet til syne – ikke ulikt hvordan Hødnebøs poesi selv fordunkler for å ikke legge beslag på nye betydningslag eller potensialitet. «[skulle]

verdigheten», den menneskelige, «finnes, ville den være noe den ennå ikke er.»⁴⁴⁴ Bevegelsen i diktet har vesentlige likhetstrekk med den i okse-diktene, hvor det lyriske jeg-ets frafall åpner opp for å bevare uutgrunneligheten i dyrenes uttrykk, for å anerkjenne at dyrene ikke besvarer blikket. En resiprok og genuin sanseutveksling ville ha krevd at jeg-et sluttet å lyse på dem med en lommelykt og ga avkall på herredømmet over dyret. Her finnes ikke poesiens lovnad på noen måte utelukkende i en «poetisk motstemme», i et «trygt» subjekt eller en utsigelse som er lokalisert helt til side for de tvangsmessige talene, noe som ergo heller ikke lar seg finne. Løftet om en annen ordning mellom subjekt og objekt, en faktisk verdighet (Adorno), stammer jo ikke bare fra drømmen om det «avsindig grønnere», men også fra den hissige radiostemmen og den historiske kjensgjerningen, diktatet og prognosene. De er rasjonaliserte konstrukter som behersker, men som tross alt også er lyriske fantasifostre – kimærer.

Hva vil det da si at diktet innvarsles som en *prognose* – hva er det som skal foregripes og skje i fremtiden? Hele siste avdeling, ved hjelp av kolonet, annonseres som en prognostisk beretning. Det er på den ene siden noe pågående og nåtidig i diktet: Subjunksjonen «mens» er gjentatt fire ganger. På samme tid utvikler diktet en skjebnebestemthet som er mindre prosessuell og åpen, idet sammenstillingen av (i samme verselinje) og den assonantiske nærheten i ordparet historiske/prognose lar en interessant forbindelse komme til syne. Når noe prognostisk, spådomskunsten om fremtiden, blir altomfattende og dominerer over ydmykheten for det som skal komme, står den kommende historien også i fare for å bli predeterminert – profetien blir selvoppfyllende. Det levnes ikke rom for avvik fra spådommen, og «et enkeltmenneske» ser seg henvist til å bli snakket *for* – til paralysen. Prognose *blir* historie – fabuleringen om fremtiden naturaliseres, som i en tenkt instrumentell vitenskapshandling hvor det ikke levnes rom for tvil og usikkerhet.

I den forbindelse er det interessant at relasjonen mellom de tre avdelingene ved første øyekast parodierer det klassiske og etter hvert utvaskede *bildet* av en hegeliensk dialektisk komposisjon, med tese, antitese og syntese. Dette skal vi feste blikket ved. Tesen innleder med sin billedmessige påstand om en verden og et språk hvor jeg-et er utlevert til teknikken, og hvor det oppstår en distanse mellom jeg-et og stemmen. Den antitetiske midtdelen introduserer liksom en større individualitet: scenen, som vi skal bore dypere inn i under denne lesningen, er mindre og mer minutiøs, mindre abstrakt. Den er også betydelig mindre, mer fortettet og mer kryptisk. Syntesen blir i andre ord identisk med Hegels *Aufhebung*, idet motpåstanden eller motbildet tas opp i og oppheves av blikket som heves til overblikk i den siste avdelingens langt

⁴⁴⁴ Adorno, *Estetisk teori*, 218.

større, altopplukende sammenheng, nesten overtydelig uttrykt gjennom «den historiske / kjensgjerning» som omskaper det dikteriske subjektet til «en dåre, et enkeltmenneske». Kjensgjerningen, som besjeles slik at den kan tale, har mer egenvilje enn mennesket. Det slutter som det begynte. På mer enn én måte svarer transitten i diktet kanskje vel så mye til Adornos perspektiv på fallgruvene ved det hegelianske spranget til totalitet, og på farene ved å tenke gjennom identitet og totalitet overhodet. Noen virkelig bevaring av det antitetiske materialet har vel ikke skjedd?

Diktet slutter uten at trærne, gresset eller det avsindig grønnere diktatet har påvirket syntesen/den siste avdelingen. Det er nemlig en påfallende speiling mellom radiostemmens tingliggjøring og den historiske kjensgjerningens oppslukende kraft. Diktets siste ledd berøver subjektets eventuelle heroiske legitimitet slik den første avdelingen innførte automatisering og mekanikk i jeg-et og du-et. Ved at «meg» sammenstilles med *tåpen*, får betegnelsen «et enkeltmenneske» en karakter av noe fåfengt og patetisk, heller enn av den enkeltes kamp mot historiens sus. Den opprinnelige betydningen av ordet «dåre» – som i dagligspråket i dag, i den grad det overhodet brukes, gjerne bare betegner en tåpelig og lite oppvakt person – gjør bildet dystre: dåren er sinnssyk og avvikende. Dåren er uten agens og skal disiplineres, ikke lyttes til. Sirkelbevegelsen i de to siste verselinjene kunne tenkes å stå for en tautologisk historieforståelse, hvor den evige tilbakekomsten av det samme innebærer reinkarnasjonen av den sosiale eller den andre naturens lidelse. Da kan vi forstå øynene som slås opp igjen og igjen også som øyne som hele tiden lukker og åpner seg. Det medfører fortsettelse og fortsatt liv, men også repetisjon og syklisk tvang. Å være et subjekt i verdenshistorien rommer en slags medfødt afasi, hvor vi ikke har genuin tilgang på historien. I stedet er vi, som umyndige, utlevert til overleveringen av en historie vi bare må snakke etter munnen (diktet på siden foran, «Radioforedrag», er f.eks. ren avskrift i verseform) – eller handlet med, slik den uimotståelige «ideen om verden» snur seg «mot deg». Her er det en lammende isomorfisme i spill. Historien definerer oss, og ikke omvendt. Hva innebærer dette for Hødnebøs behandling av det enkelte subjektets – og *poesiens* – plass i og mulighet til å virke i den ytre og den indre verden?

5.9. Ubevisst historie og fortrylling

I et intervju med Klassekampen om *Pendel* i 1998, sier Hødnebø at hun «tror at dikt i beste fall kan være en subjektiv historieskriving».⁴⁴⁵ Adornos formulering om kunsten som ubevisst historieskriving, får gjenklang: «Det historiske momentet er konstitutivt for kunstverkene; de

⁴⁴⁵ Lundberg, «Langsom Tone», i Klassekampen, 17. januar 1998, 26.

autentiske verkene er de som uten forbehold gir seg over til den historiske stoffgehalten i sin samtid på en måte som ikke er anmassende. De er sin egen epokes ubevisste historieskriving; ikke minst slik formidler de erkjennelse.»⁴⁴⁶ Altså: ikke underbevisst, men *ubevisst*, for selv om det finnes et slektskap til psykoanalysen her, dreier det seg også om at den etterfølgende filosofiske fortolkningen, i sin mimetiske interpretasjon, i formen forsøker å nærme seg og å realisere kunstens ikke-kommunikative mening. Når den gnisser mot diktet vi har å gjøre med her, kan vi se at Hødnebøs påstand, som i utgangspunktet er et ganske konvensjonelt syn (den enkeltes stemme løftes frem), får en dimensjon som minner om den til Adorno. Den historiske stoffgehalten kommer til syne i den «avkunstedde» formen.

Her blir den «ubevisste historiebevisstheten» konkretisert i form av metaforer som knytter an til passivitet, dunkel etterligning og automatikk. Vi har sett at det å lukke øynene, å avtvinge skopofilien, er et av Hødnebøs snedige bilder på dypere erkjennelse, hvor drømmesøvnen – som alltid ligger tett opp mot imaginasjonen og fantasmene, den poetiske billedskapende evnen – gjør de lyriske subjektene bedre i stand til å komme i berøring med en mindre tvangspregnet sansning av verden. Den uopphørlige oppvåkningen i *Pendel*-diktets to siste linjer er derimot ikke noen flukt fra en lammende tornerosesøvn – som kunne gi innsikt eller love endring – men en fallitterklæring på vegne av det singulære mennesket. Forblindelse har i mange dikt vært med på å antyde en mindre bunden sansning som avtvinger beherskelse og tvang. Det skjer ikke denne gangen. Som et bilde på automatiseringen i både mediene (radioen) og i historieskrivingen blir diktet den subjektive historieskrivingen om denne falitten. I et senere dikt i samlingen blir vitebegjær og døs, kunnskapstilfang og slummer, forbundet med hverandre heller enn å stå som motsetninger: «[registrerer] man alle sinnsbevegelser / i løpet av en dag, en sommer, et år / hele menneskeheten slumrer» (35). Det er med andre ord slik at vitenskapshungeren, protokollføringen av verden og av den indre naturen, antyder slapphet. Men bruken av «slumrer» er interessant. Ordet fremhever en mellomtilstand, en form for tilstedeværelse som hverken finnes helt i søvnen eller helt i det våkne livet. Det som «slumrer» beveger seg i mellomrommet, og deltar heller ikke i registreringen av verden.

I vårt hoveddikt må vi merke oss at den iherdige radiostemmen, diktet og prognosen – de beskrevne talehandlingene som diktet kretser rundt – i det hele tatt alle er talehandlinger hvor stemmen, talen eller formaningen liksom kommer utenfra. Det er som om de tilhører noen andre enn det lyriske subjektet, som selv er berøvet talen. Radiomediet som massekommunikasjon og middel for demagogisk propaganda er en velkjent størrelse; nå som

⁴⁴⁶ Adorno, *Estetisk teori*, 411.

den her er annammet av poesien – som riktignok sprekker den opp, men som fortsatt bruker de samme ordene – kan vi så klart skjene tilbake til avkunstingsbegrepet. Men er det ikke også den lyriske poesiers lodd å alltid måtte snakke for eller tale i noen annens eller i noe annets sted? Diktet uttrykker det umulige arbeidet med å bryte løs fra det språklige fellesregisterets kategoriale subsumering av mangfoldet. Det er selv, slik det også har vært en kimære, en radio – et medium som gjerne påberoper seg et indirekte «vi». Radioens tingliggjørende ord er også diktets egne ord. Det er diktet som selv har frembrakt dem. I en rekke lesninger har vi sett at denne bevisstheten om mediering er selve forutsetningen for den kritikken av et stivnet naturbegrep som diktene iscenesetter og fremfører. Foruten å slutte seg til det selvrefleksive naturbeherskelsessegmentet jeg har identifisert i Hødnebøs poesi i lys av Adorno, kan streken i diktet også minne om Marjorie Perloffs poeng i *Unoriginal Genius* (2010), nemlig at rekonfigurasjon, appropriasjon, uoriginalitet og dementering av det feirede, stabile kreative geniet som litteraturens og poesiers kilde, er en litterær retorisk modalitet og en tendens som på ingen måte er begrenset til såkalt «postmoderne» eller tverrmedial lyrikk etter 1980-tallet.⁴⁴⁷ Ved å tale fra radioens utsigelsesposisjon, fremhever Hødnebøs utkikkspunkt at selv ikke den konstallative, kjetterske og «modernismeforankrede» poesien (les: poesien som fortsatt besitter et håp om at den kan motvirke rådende fornuft) kan unndra seg resirkulering av andre mediale stemmer.

Men det skjer noe vesentlig og overskridende med diktet i den midterste av tre deler: «Et diktat om gress og trær / som blir avsindig grønnere / mens du skriver.» Den står i strid med den kontrollerte og beherskede *ratio* som råder i de to øvrige, og som altså får gjenklang i flere av samlingens forsøk på å beskrive beskrivelsene av verden. Der noen «snakker iherdig» og fra en teknisk auditiv kilde i den første, hensettes subjektet i det andre partiet til farger og naturelement. Assonansen er subtil, men fonemene gjør likevel noe med avdelingen – «blir avsindig / skriver» gir en fremtredende klang. Den vaklevorne implisitte similen gjør det imidlertid uklart hva som farges: Er det diktatet som blir avsindig grønnere mens «du» skriver, eller er det gresset og trærne? Og er det skriveakten som intensiverer fargene i naturen, eller skjer dette uavhengig av skriften? Hvem er du-et – en menneske, en ting? Vi må ikke glemme dette «mens»; det kan være at gresset og trærne bare fortsetter sin blomstringsprosess helt uten menneskelig inn gripen. Diktet pendler imidlertid konstant mellom de to betydningslagene i midtdelen, i en form for mottagelig, mimetisk språklig aktivitet hvor språket på en gang både konstruerer og *blir* konstruert av sin omverden.

⁴⁴⁷ Jf. Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*.

I sin rosende anmeldelse av *Pendel* i Morgenbladet knytter Marit Borkenhagen denne figuren opp mot en form for lyrisk fenomenologi hvor samlingens hovedtema blir selve det subjektive utkikkspunktet med alle sine begrensninger og muligheter:

Avstanden fra verden slik den foreligger til en menneskelig oppfattelse av den, og særlig det som skal til for en videreformidling av inntrykkene, problematiseres. En stor andel av diktene hevder at virkeligheten ikke kan fastholdes og at opplevelsen aldri er uten fortolkning. Allerede det å betrakte verden innebærer en forskyvning: «Du flytter på tingene/når du ser på dem». Skriveprosessen endrer det observerte og gjør det «avsindig grønnere». Resultatet av undersøkelsene er en antydning hvor et endelig svar utelates:

*For det som fantes var planløst
elementer som ikke finner
sin plass i systemet,
som ikke finner sin plass
og som derfor ikke finnes?*⁴⁴⁸

Vi kan ta Borkenhagens beskrivelse av skriveprosessens endring av «det observerte» ett steg videre, og heve blikket fra det metapoetiske og rette det mot diktets beskrivelse av naturen, som er ulydig. Den er ikke spesielt partikulær, men den kartlegger heller ikke, betegner ikke noe, og i motsetning til en scientistisk-rasjonell innkapsling av naturen som målbar og intuitivt forståelig for den menneskelige fatteevnen, er det snarere fargespillet som fører an, med «avsindig» som uttrykk for en måte å ta inn verden på som både springer ut av og overskrider det uformidlede sanseinntrykket. I spranget fra første til andre avdeling anfører diktet en forskjell på skriveakten og talen, som om skriften – og den *skrivende*, fremfor skriftkulturen og de ferdige produktene – blir forbundet med kroppslig, åpen porøsitet overfor naturen og stemmen med hermetisk menneskelighet. Slik viser diktet tilbake til selve skrivehandlings mulighet til å overskride språkets omgang med natur.

Men et diktat er samtidig en kopi. I *Mørkt kvadrat* så vi hvordan den ytre naturens kopulering og industriens fordoblings- og kopihandlinger ble hverandres skyggebilder i en barbarisk metaforisering av naturen, og kan trekke med oss denne dimensjonen hit. Dobling og kopiering er tvetydige størrelser hos Hødnebo – diktatet som blir avsindig grønnere kan altså tyde på naturens presserende tilsynekomst i skrivehandlingen, men kan også romme en mer ubehagelig symbolisering eller språkliggjøring av naturen, idet grensetraktene mellom det menneskeskapte og det naturlige oppheves i et blikk som liksom fortolkende «ser alt som grønt». Diktatet kan også vise til et kategorisk påbud, en viljeløs nedtegnelse av noe som allerede er skrevet og simpelthen skal skrives av, protokolleres; en etterligning uten frihet. Et

⁴⁴⁸ Borkenhagen, «Ukontrollert pendel», i *Morgenbladet* 2.11.1998, 23.

slikt mismot kan være beslektet med og gir formuleringen «slår øynene opp» en ytterligere mekanisk farge; det kunne liksom like så godt være protestantismens ideologi som hamrer tesene sine på døren som et par øyne som åpner seg nysgjerrig mot verden. Slagene speiler volden diktet, som også er diktet, utfører mot kroppen. Det er en slik kritisk resignasjon som gjenspeiles i et annet av diktene i *Pendel*: «De nye og gamle formålene / blandes, læres om igjen / huskes utenat som en salme, / og du leende forevige.» (52) Internaliseringen av en uklar, men dominerende kollektiv fornuft, rommer imidlertid ikke bare slapphet og passivitet, idet den andre delen åpner opp for omveltning: «føler deg lettet / over at alle fremskritt må foretas / på nytt, og det er bare dette / som kan bringe noen / ut av fatning.» (Ibid.)

Tilsvarende gnisser den blivende og fortryllede grunntonen i den andre avdelingen i «radiodiktet» mot de første verselinjenes resignasjon og mekaniske gjentakelse. I lesningen av *Mørkt kvadrat*-diktet fikk vi et grep om «avfargingen av verden» som et bilde på barndommens forvitring, og på et fravær av livsnerve og glede. Svinnende farger står gjerne hos Hødnebø for en erfaring av en verden som med aldringen og etter barndommen mister sin koloritt, sin fylde og sitt mangfold. Blir dette dermed en motsatt fargeleggingsprosess, hvor skriften – diktert av ytre omstendigheter eller ikke, pålagt av noen andres skriftlige bestemmelser eller ei – tilbakefører en gnist og en vitalitet til gresset og trærne? I dagligtale i dag brukes «avsindig» mest av alt som et forsterkende adverb, på linje med, men enda mer ladet enn ord som «ekstremt» og «utrolig». I den foreldede betydningen var det simpelthen «sinnssyk». I begge tilfeller dreier det seg om noe nærmest oversanselig eller uforståelig, tilhørende fantasmet og skriften snarere enn den empiriske ytre virkeligheten. Og om betydningen går motsatt vei, er det da skriften som fargelegges og reddes av den grønne fylden utenfor språket? Relasjonen mellom språk og natur er uavklart, men slik må det også være: også menneskespråket er natur, også naturen har blitt «farget» av språkliggjøringen, som med regnet i forrige dikt. Hvis vi tenker på denne midtdelen som antitesen blir det maktpåliggende å ikke bare assimilere den i opphevelsen – som om diktet med nødvendighet skulle utgjøre en fortellende bevegelse med et helhetsskapende slutt punkt hvor pendelen stanser – men å ta tak i bremsen, den lille protesten i diktets midte, og utforske muligheten for at den utgjør en intervensjon i det gjentagende identiske. Da må vi feste oss ved at det er *naturens* inntreden i diktet som introduserer den ikke-identiske dimensjonen – den forglemte skjønnheten klemt inn mellom reifikasjonen i to kryssende, omsluttende og stramt forsonende, gjentakelsesfulle deler. Og da blir bruken av *farge* helt vesentlig.

5.10. Avsindig grønnere

Jeg har tidligere skrevet om Hødnebøs fargebruk som et urbilde på eller i det minste en avglans etter en førspråklig, ikke-mediert verdenserfaring. I motsetning til bestemmelsene i del én og tre i diktet er dette et åpnere tablå. Her må vi merke oss at det ikke er altfor mange farger ellers i *Pendel*, særlig ikke der hvor de tekniske modellene råder. I den forbindelse kan vi se til Walter Benjamins tidlige fragment om farger og barn fra 1914–15. Teksten preges av en usedvanlig romantisk eller idealistisk idé til ham å være, og knytter an til den kunstneriske fremstillingen av og absorberende måten å forholde seg til farger på som overskridelsen av et «integrert» sanseapparat, og som en overskridelse av kategoritenkning overhodet. Denne forbindes med barnets uutviklede og ennå spaltede sensorium: «Barnets blikk for fargene representerer den høyeste kunstneriske utviklingen av synssansen, det er synet i sin reneste form, da det er isolert.»⁴⁴⁹ Denne sansemåten gjør barnet i stand til å nå «det høyeste åndelige nivået», skriver Benjamin. «Barn skammer seg ikke, fordi de ikke reflekterer, de bare ser.»⁴⁵⁰

Martin Jay er en av ytterst få som har tatt tak i dette skriftet, og plasserer det i sammenheng med interessen for ekspresjonisme, kretsen rundt Vasilij Kandinskij og *Der Blaue Reiter* – Jay anfører at sterke og pregnante farger lenge var et marginalt fenomen i kunsthistorien; det flyktige og skinnende fargespillet hadde lite å stille opp med mot orden, soliditet og varighet. Med referanse til den skotske kunstneren og kunstteoretikeren David Batchelors begrep om «kromofobi» (*chromophobia*) hevder Jay at fargebruk i kunsten også lenge har vært uglesett og stemplet som overflatisk, kosmetisk eller ornamentalt, et stigma som styrkes idet fargene blir forbundet med marginaliserte grupper og kulturelle fenomener som anses for å være abjekte: det feminine, det barnslige, det orientalistiske eller det skeive.⁴⁵¹ *Kromofilien* ledsager på sin side forsøket på å slippe fargene og den frie fantaseringen løs, og er et grunntrekk i ekspresjonistisk og impresjonistisk modernisme. Benjamins bemerkninger må også ses i lys av det jeg har utlagt som den mimetiske evnens forbindelse til en arkaisk verdenserfaring, og med det konseptualiserte barnets sanselige erfaringsverden.

Er det en slik figur vi kan kjenne igjen i Hødnebøs avfargingsmotiv? Hos henne blir fargene i «mot-avdelingen» definitivt en sanselig og materiell parallell til den utstrakte bruken av avblomstring og oppblomstring i en rekke av diktene vi har studert. Fargene utgjør en fortrøstningsfull figur som samtidig ikke tilbakefører en magisk-mimetisk forbindelse med omverdenen, en falsk fortrolighet med første natur, til du-et. Men den harde, distanserte

⁴⁴⁹ Walter Benjamin «Die Farbe vom Kinde aus betrachtet», 110.

⁴⁵⁰ Ibid., 112.

⁴⁵¹ Jay, *Splinters in Your Eye. Frankfurt School Provocations*, 165–185.

utsattheten vi møter i første og tredje avdeling får et mildere innhugg, en annen koloritt, med det midterste bruddet. I *Mørkt kvadrat* ble barnet og fargene forbundet i den grad avfargingen av verden var knyttet opp mot aldring og et melankolsk, slitent blikk, et blikk i motsetning til «et rop, et hurra» og åpen, barnlig sansning. Ingen av de lyriske subjektene i diktet har egentlig heller agens (øynene som sperres opp er som sagt lite tillitsvekkende og gir heller inntrykk av noe mekanisk), men frafallet av et handlende, proaktivt subjekt i samspill med det avsindig grønnere, gir oss også en antydning om et subjekt som forbindes med den forglemte, arkaiske naturen i seg selv, mer på intuisjon, uavhengig av om det er et menneskelig du eller ikke. Dette er heller et sted hvor du-et blir handlet *med* – slik «ideen om verden» vendte seg mot «deg» – i motsetning til i nevnte eksempel blir ikke du-figuren hersket over. I den forstand blir Borkenhagens bemerkning mer forståelig, men bildet viser snarere til det konstellative arbeidet med språkets forsteinede grunnmateriale, og til et sted hvor det også er verdenen som forandrer du-et i en gjensidig og åpen prosess, enn en kausal endring av omgivelsene gjennom skriving.

Med det grønne i mente er det desto lettere å assosiere til noe livgivende organisk, en altoppslukende (avsindig) inngripen fra naturlige vekster. Grønnfargen symboliserer fornyelse og vigør. Presensformen, det etter hvert i forfatterskapet velkjente «blir», konnoterer ubestemmelighet og forandring; i motsetning til det hakkete og iterative «sekund for sekund» er det en markør som unndrar seg kronologisk tid. Hødnebøs farger er jo gjerne også en markør i det rapsodiske, et samlingspunkt i ellers kiastiske og paradoksale komposisjoner – en motivisk vandrestav hvor gåtefulle dikt ikke blir *uttømt* på meningssiden av fargene, men hvor det gåtefulle får en tydeligere tematisk koloritt. I dette diktet er fargen, ved siden av skrivehandlingen, den reproduserte talens motsats. Fargespillet i naturen, kromofilien, er altså antitetisk til mekaniseringen av den indre og den ytre naturen. Men hva betyr egentlig denne «motstanden» internt i diktet?

Hvis vi forstår «antistrofen» som en bit i et heterogent og vanskeliggjort formmessig hele, er spørsmålet om den virkelig yter «motstand» til helheten den er en del av vanskelig å besvare entydig. Den symmetriske gjentakelsen av åpningen i de siste to verselinjenes sluttbilde, «mens jeg slår øynene opp, sekund for sekund» motsier ikke den verdenshistoriske instansen som taler *for* subjektet og berøver stemmen dens egenart. Og ordvalget «avsindig», som en kognitiv-estetisk størrelse, bidrar også til å rykke diktet ut av det entydig sett sanselige eller materielle. Men diktets helhetlige bevegelse, med sin *detour* inn i fargene – og denne avstikkerens formmessige avvik – har klart å bevare en viss motstand mot den fullstendige assimileringen av det lyriske jeg-et i «den historiske kjensgjerning». Dessuten vet vi jo ikke om dette du-et er en menneske eller en ting. Er det en selvgående datamaskin, en apparatur som

fargelegger og som blir fargelagt? Uklarheten mellom subjekt og objekt resulterer med andre ord i en åpning og et meningsoverskudd diktet hegner om. Her er det med andre ord en detalj, et bruddmoment, som avtvinger enhetlige «ideer om naturen». Diktets heterogenitet, deltagelsen i skyldsammenhengen, bereder grunnen for kritikken av naturbeherskelse. Dette er, som vi så i *Larm* og *Mørkt kvadrat*, den dialektiske kjernen i Hødnebøs lyriske naturbegrep. Men vi har også sett på mer konkrete «motsatser». Ikke minst gjelder dette den barnlige sansningen av naturen.

5.11. Å bli barn

Til å være en samling som i så stor grad kretser inn subjektets passivitet, redsel og utsatthet, er det påfallende lite barndom, barnlighet og for den saks skyld erindring i *Larm. Mørkt kvadrat* introduserte denne motivkretsen med en serie dikt hvor minnebilder, natalitet, barnlig sansning og barneregler ble brakt inn i forholdet mellom mennesket og naturen. I *Pendel* plukker Hødnebø denne tråden opp igjen, men på en litt annen måte, og derfor skal jeg se på to dikt hvor barn og barndom står i fokus. De står i hver sin syklus eller avdeling i samlingen, men er helt vesentlig forbundet av en forvandlings- eller metamorfose-figur.

I dialogen med Alf van der Hagen et par år tidligere blir Hødnebø spurt om diktingen utgjør en form for erindring for henne, og svarer at hun ikke «skriver om barndom fordi jeg har spesielt lyst til å snakke om min egen fortid, men fordi jeg vil peke på at det er mulig å gå inn et tenkt *sted* i bevisstheten.»⁴⁵² Barnet er altså mer av en modalitet, en idé, en forholdelsesmåte eller et «nivå i bevisstheten» enn det er en faktisk biografisk figur – barnet er, sier Hødnebø, «det i oss som gjerne gjør de umulige tingene. Plutselig blir et mørklagt område opplyst: Barndommen eller helt bestemte erfaringer kan ikke gjenskapes, men måten vi snakker om den på er avslørende for oss.»⁴⁵³

Den kritisk-teoretiske koblingen får nye konturer når Hødnebø i samme intervju viser til Adornos og Benjamins behandling av barnlig sansning og barndom som tankefigur – for begge er barnet en motstandsfigur som står for en annen, mindre instrumentell og beherskende befatning med særlig tingverden og kronologi. «Adorno skriver et sted om å fravriste sitt mishandlede leketøy dets knirkende stemme»,⁴⁵⁴ anfører Hødnebø. «Du kan ikke etterligne en

⁴⁵² van der Hagen, *Dialoger II*, 81.

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ Her refererer Hødnebø til et av Adornos mest eksplisitt freudianske tankebilder, hvis uhyre meningstette komposisjon rommer langt mer enn hva hun viser til i intervjuet: «– Begavelse er kanskje slett ikke annet enn lykkelig sublimert raseri, evnen til å omsette de energiene som engang ble umåtelig intensivt under ødeleggelsen av gjenstridige objekter, til konsentrert, tålmodig betraktning og like lite gi avkall på objektene hemmelighet som den gangen en ikke fikk fred før en hadde fravristet sitt mishandlede leketøy dets knirkende

barnetegning. Slike tegninger er uforutsigelige. En krusedull ligner en annen, men de viser også hvordan barnet har det inne i seg. De blir en slags selvportretter, en statistikk over barnets sjel, men det er en seismograf som har gått av skaftet. En voksen person eller en datamaskin kan aldri lage en slik tegning – det blir for villet eller kontrollert.»⁴⁵⁵ Overført til poesien kunne vi, med Atle Kittangs termer, anse surrealismens «villed og utprøvde ekstase» som en form for etteraping av den barnlige sansningens livsverden som nødvendigvis er dømt til å mislykkes – men som stadig kan *antydde* en annen måte å være i verden på.⁴⁵⁶

Uten at Hødnebøs diktning hittil har blitt kategorisert som «surrealisme», har vi kunnet gjenkjenne en surrealistisk strek i fascinasjonen for drømmelivets og søvnens forrang over det våkne, automatiserte hverdagslivet, og ikke minst, som vi så i *Larm*, oppløste grensetrakter mellom menneske og dyr. Hødnebø alluderer i diktet «Opp ned» til det mishandlede leketøyet hun snakker om. Det blir da et allegorisk bilde på den tvetydige sosialiseringprosessen som er barnets tilegnelse av viten, og som «faller inn i hodet» helt motsatt av surrealismens villed drømmehandling: «notene løper / et knirkende leketøy et annet sted / hvor lærdom faller inn i / hodet så lett som en innbilning, / for om ett minutt er du fri / og kan gå ut av kapselen / enda en gang.» (158) Å forlate kapselen «enda en gang» – åstedet for lærdommen som faller falskt og umerkelig inn i hodene – blir derimot ingen frigjøringshandling, for det er snarere en pågående og syklisk prosess diktet skildrer, en ny konstant, malende «innside/utsidedialektikk». Det første av våre to «barndomsdikt» henter på sin side tittelen fra Antoine de Saint-Exupéry's klassiske barnebok *Le Petit Prince* (1943):

DEN LILLE PRINSEN

Eplefrø blir barn
og plommestein hunder.
Skyene varsler snø, regn,
jord og grus, sand

stemme. Hvem har vel ikke i den tankefulles ansikt, i de trekkene som er befridd fra praktiske gjøremål, lagt merke til den samme aggresjonen som ellers får utløp i praksis? Erfarer ikke den produserende seg selv midt i sin eksalterthet som dyrisk, arbeider han ikke «som en rasende»? Ja, er ikke nettopp et slikt raseri nødvendig for å befri seg fra sin bundethet og fra raseriet over å være bundet? Ble ikke nettopp det forsonende først fravristet det ødeleggende?» Adorno, *Minima moralia*, 135.

⁴⁵⁵ Ibid, 82. Hødnebø legger til: «På samme måte tar Walter Benjamins tekster i *Barndom i Berlin* opp i seg det selvbiografiske, men de peker samtidig ut over dette. De fremstår som refleksjoner over noe ugjenkallelig, noe som egentlig ikke kan nås – bortsett fra tanken. Benjamin skriver om barnet som går rundt i foreldrenes leilighet som en ingeniør. Først er leiligheten stor og mytisk med alle sine krinker og kroker, men etter hvert vil barnet gjøre seg kjent slik at det har full oversikt over leiligheten. Dette blir også et bilde på utviklingen fra det mytiske til det rasjonelle som er menneskenes og bevissthetens historie. [...] Et ord som barndom kan være et utgangspunkt for en hel verden. Men vi er blitt så vant til å knytte lesningen an til den sentrallyriske tradisjonen, hvor ordet *jeg* bare betyr å gi uttrykk for «meg selv». Så enkelt er det jo ikke.» Ibid., 82–83.

⁴⁵⁶ Kittang, *Ord, bilete, tenking*, 235.

hvis du lukker øynene
og munnen blir du et tre. (32)

De to avdelingene er kondenserte, fulle av omveltende sanseintrykk. Det første varselet knytter an til en form for spådommer eller prognoser som bryter med fornuften, motsatt de i «radiodiktet» – og ligger tettere opp mot det førsivilisatoriske *mana* – og ender opp som en mytisk-surrealistisk værmelding. At det «vitenskapelig korrekte» og det upålitelige fantasm sidestilles, ligger innbakt i den irrasjonelle vrien på naturlovene, som i de to første linjene presenteres helt tilforlatelig med et nonsens-aktig vokabular. Versifikasjonen påkaller oppmerksomhet om halvferdige, ustadige grammatiske konstrukter: «og plommestein hunder», «jord og grus, sand», «og munnen blir du et tre». Diktet står i *Pendels* fjerde syklus, som innledes med verselinjene «I en spøkelsestime / snakket jeg ut med meg selv / slik at historien rant som en flod ... slik som tiden går meg / i blodet / bare mer ustø / for hver dag» (31), og som innvarsler en serie raskt fremstilte tablåer med ustadig kronologi og drømmende erindring.

I diktet om den lille prinsen blir fantasiens henvisning til det indre opphevet, i det at fantasienvnen, når den er sidestilt med naturlovene, fremstår like magisk og virksom som at skyene kan varsle snø og regn. Det subjektive, foranderlige fantasm og naturens invarians siprer inn i hverandre, og diktet pendler på kimærisk vis frem og tilbake mellom det gitte og det foranderlige. Samtidig tar diktets mylder av forvandling barnets ennå ikke utviklede forståelse av grensene mellom sitt eget selv og verden omkring på alvor, og lar denne porøsiteten speiles av formen. Slik blir oppløsning, metamorfose og fantasme et kontrapunkt til utsagnet om et vi som «var i et kjennelig følge / og hadde ingen barndom mer, / barndommen vi endelig kom bort fra.» (33) i det påfølgende diktet. I den grad det er en fremadskridende kronologi her, dreier det seg om en pågående og uavsluttet forvandling: Eplefrø *blir* barn, plommestein *blir* hunder og «hvis du lukker øynene / og munnen blir du et tre». Barrierene mellom det levende og det døde, og mellom de helt ulike livsformene, er borte vekk: Frø, barn, steiner og naturelementer trekkes sammen i det som i alt er fire forskjellige utviklingsprosesser – et dikt som nærmer seg «krusedullen», ikke etterligningen eller gjengivelsen av en uttenkt barnlig sanselighet.

Det neste varselet gir en mer plump punktering til vilterheten i den første avdelingen. Her får vi presentert en formaning. Den forskrudde logikken stammer fortsatt fra fablene og barnebøkens verden (slektinger av surrealismen) – «du-et» kan bli et tre hvis «du» lukker øynene og munnen, to vidt forskjellige kroppsdel, hvor forblindelsesmotivet og de lukkede øynene (som signaliserer, slik vi husker, en mindre kontrollerende sansning) suppleres med

munnen. Advarselen lager en liten moralfortelling uten moral, men med skremselen intakt: Du-et introduseres brått, uten forvarsel – i den grad dette subjekt har noe å gjøre med de viltre metamorfosene, handler det kanskje om å kaste nytt lys over den første delen, for slik å belyse det oppkonstruerte og høyst antroposentriske i å tillegge forvandlingene og forandringen i naturen en subjektivitet. Det hviler mye mulig noe truende over den siste setningen, som også snur opp ned på advarselens karakter: Ikke et *hvis ikke*, men et *hvis*. Denne utsigelsen har en mytologisk forlokkelse over seg. Det er liksom noe du-et *bør* gjøre, noe det på en måte lokkes til å gjøre, uten å få vite hva det innebærer å bli et tre. Hvis det finnes en fabelfortelling her, er den også ekstremt kondensert.

Men: Er ikke trusselen et skremselsbilde bare hvis det selvbestaltede subjektet har forskanset seg mot å bli et tre, mot å bli – og ihukomme – sin egen natur, i motsetning til den lille prinsens, drømmens og barndommens bøyelige og ustadige fantasmer? Sammenstillingen av kroppsdelenes påminner om opphevelsen av «sanse-samsvaret» i radiodiktet, denne gangen med et fortegn som tilhører drømmelivet. Samtidig påtreffer vi et av «bifurkasjons-enjambementene» også i dette diktet. Den første avdelingen kan leses som en serie påstander i sin egen rett – som en refleksjon av den barnlige fantasmen – men også sammen med «hvis du lukker øynene»: alle de fantasmagoriske hendelsene hvor eplefrø blir barn og plommestein blir hunder betinges av lukkede øyne, altså søvn, fantasi og drømmeliv.

Skjuler ikke første ledd i diktet også en helt annen formulering, nemlig den at skyene ikke bare varsler *om* elementenes komme, men at skyene *varsler* snøen, regnet, jorden, grusen og sanden *om* noe? Som med oksene i *Larm* antyder diktet at det finnes en skjult og hemmelig sameksistens og kommunikasjon mellom de angitte vesenene og eksistensene i naturen. Syntaksen og innplasseringen av komma i neste linje gjør samtidig at vi kan tenke på denne delen av diktet som en fortsettelse av oppramsingen som begynner i første verselinje: Eplefrø, barn, plommestein, hunder, snø, regn, jord, grus og sand er alle elementer – subjekter og objekter – som tar plass i samme verdensbilde og i samme interne univers.

Den barnlige fantaseringen har imidlertid aldri vært en entydig god og heller ikke ubesudlet størrelse hos Hødnebø. Noen idyllisering av første natur er det vanskelig å spore. I *Mørkt kvadrat* ble tryggheten i barndommens trehytter snudd om til uro i metamorfosen: «Mens du sov ble du hentet ned / av hender du ikke kjente, og skyggen visket ut / trekkene dine og du var ikke lenger et barn, / men en hund som løp logrende og smattende bort.» (11) I det siterte diktet om «barndommen vi endelig kom bort fra» er tittelen «teknisk museum», og de to foregående avdelingene sammenstiller barnefantasien, som dykker ned «i en støvete eske på loftet» med «en lommelykt / i hendene til en mann som / bladde seg gjennom alle papirene»

(32). Ihukommelsen av en organisk og malende «langvarig drøm» i barndommen, «som spant og spant / hele natten et vannhjul», har snudd om i nitid arkivarbeid – forsøket på å gjenerobre en barnlig trang til fantasi og fortapelse henviser den voksne til papirene, og i det endelige er de tidlige årene uansett et tilbakelagt stadium. Det er ingen fortrolig vennlighet eller barndomsharmoni i diktet om den lille prinsen heller, men heller ingen foruroligende uhyggeliggjøring av barneriket, og ethvert begrep om å bli voksen – å vokse av seg og vekk fra barndommen – er erstattet med umulige metamorfoser i et insisterende og blivende presens. I begynnelsen av Saint-Exupéry's original om den lille prinsen får vi høre av fortelleren at «voksne mennesker skjønner aldri noen ting av seg selv, og barn blir trette av at de ustanselig skal forklare alt mulig for dem.»⁴⁵⁷ En annen passasje i barneboken har et besynderlig slektskap til et av våre ledemotiver, nemlig rasjonell, voksen numerisk fornuft:

De voksne elsker tall. Hvis du forteller dem om en ny venn, spør de aldri om vesentlige ting. De spør aldri: «Hvordan er stemmen hans? Hva er det han helst vil leke? Samler han på sommerfugler?» Nei, de spør: «Hvor gammel er han? Hvor mange søsken har han? Hvor meget veier han? Hvor meget tjener faren hans?» Og da først tror de at de kjenner ham. Dersom du sier til en voksen: «Jeg har sett et nydelig rødt steinhus med geranier i vinduene og duer på taket», så kan de slett ikke tenke seg hvordan det ser ut. Du skal si: «Jeg har sett et hus til hundre tusen francs.» Og da vil de rope: «Å, så nydelig det er!»⁴⁵⁸

Spørsmålene om de vesentlige tingene, som det bare er barn som spør, klinger med som et ekko av Obstfelders naive, direkte og i Hødnebøs appropriasjon kritiske ontologi. Som en pendant til bokens fremelsking av den barnlige fantasien, og ved å fremstille en surrealistisk syklus som gitt og naturlig, sliter diktet i det som *ellers* anses som naturlig og rasjonelt. «Det er ikke alle her i verden», skriver Saint Exupéry, «som har hatt en venn. Og jeg kunne komme til å bli lik de voksne, som bare er opptatt av tall. Det er grunnen til at jeg har gått av sted og kjøpt blyanter og fargeskrin.»⁴⁵⁹ Det er en slik kreativitet og uferdighet, som legger seg så langt vekk fra den «ferdig oppvokste», numeriske katalogiseringen av invariant natur som overhodet mulig, som iscenesettes i diktet.

Barndomsuniverset hvor grensetraktene mellom arter og elementer oppløses, bærer også i seg et ekko av kimærene: Det er høyst ulikeartede vesener som foldes inn i hverandre i den første delen, og forskjellige arter, ulikt anorganisk og levende materiale, veves lovmessig sammen med den største selvfølgelighet. Igjen får vi forblindelsesmetaforikken presentert, men denne gangen blir den bundet sammen med en annen og fantastisk form for sansning. Uten

⁴⁵⁷ Saint-Exupéry, *Den lille prinsen*, 10.

⁴⁵⁸ Ibid., 19–20.

⁴⁵⁹ Ibid., 20.

punkttegn i den siste verselinjen, «og munnen blir du et tre», får diktet en anakolutisk og oppløst struktur, og kanskje er det selve denne drømmens årvåkenhet – et av flere «rom» hos Hødnebo hvor den antatte irrasjonaliteten blir mer attråverdig enn den antatte rasjonaliteten, ikke ulikt lærepenge i *Den lille prinsen* – som minnes i diktet.

Hele diktet snakker med drømmens nomenklatur, og kanskje stammer det rett og slett fra et uartikulert subjekt som har *lest* barneboken, og som fremlegger inntrykkene i et dikts drømmende form. *Du kan ikke etterligne en barnetegning* – men diktet kan etterligne etterligningen av tegningen, ved å forsøke å leve seg inn i minnet om den. Det blir nødvendigvis «villet eller kontrollert», men poesien har stadig mulighet til å forplikte seg på det ukontrollerte og mottagelige, som vi ser av diktets alogiske interne «forstand», og av oppløsningen av det herdete subjektet. Fremfor mannen som «bladde seg gjennom alle papirene / de tynne, nesten gjennomslitt arkene / med tørre fingre» (33), utgår diktet fra erindringen om en fantasievne som nektet – eller nekter – å akseptere at plommefrø ikke kan bli hunder. Slik oppstår det en identifikasjon med barndommens fabulering og fantasiens forvandlingskraft, som diktet forsøksvis annammer i sin egen form.

Men hvorfor skal vi anta at barna det vises til i første verselinje, nødvendigvis er *menneskebarn*? «Å bli barn» kan, foruten at det spiller på det klisjéfylte uttrykket «å bli barn igjen», i første omgang leses helt konkret: Når man fødes, skal man etter hvert bli barn. I diktets interne logikk blir eplefrøene, når de spirer, eplebarn, før de vokser opp til å bli fullendte epler fra trærne. Men det kan også leses metaforisk eller symbolsk, som i en anakron og reversert utvikling som ikke slutter seg til «fra liten til stor»-logikken. I den forstand blir det å *bli barn* en anstøtsstein, som også innvarsler hele diktets forrykte surrealisme, for en annen og mindre systematisk måte å organisere vidt forskjellige livsformer på. Dette er med andre ord en temporal figur som går langt ut over eplefrøenes forvandling, og som får en interessant parallell i forandringen som også ligger i den andre delen, nemlig det «å bli tre». Er det slik at det å bli barn er like umulig – og like *mulig* – som det å «bli tre», og er dermed avstanden mellom den menneskelige bevisstheten og naturen like kort eller like lang som veien fra den voksne rasjonaliteten til den barnlige fantasien? Det impliserer (men fullbyrder ikke) i så måte en tettere forbindelse mellom barna og den ytre naturen, enn noen av de andre relasjonene er i stand til å oppnå. En slik vanskeliggjort og sammenstilt forvandling, som foregripes av likevekten mellom uforutsigelig fabulering og forutsigbare naturelementer, antyder en sammentrekning av menneskelivet og floraen uten hierarki eller «voksne» bestemmelser.

Dette diktets «parallell-metamorfose» finner vi også et stykke videre inn i *Pendel*. Men nå får prosessen et lyrisk uttrykk som i langt større grad betinger et materielt, og enda mer kodet – og formidlet – bilde.

5.12. Øyenstikker og metamorfose

De avblekede fargene
i et hefte om larver;
et oppslag om en øyenstikker
som skulle forvandle seg
inni en gutt

og at vingene foldet seg ut
som florlette tegn
på vår uskyld. (45)

Diktet står i *Pendels* femte syklus, som innledes med verselinjene «Små forkjælte mennesker, / en forkjælt natur, sinnrike apparater / til å forstå verden / som betjener dem / daglige gjøremål, modell på modell» (39), og hvor alle diktene med unntak av ett, før dette, er henvendt til et «du». Diktet peker seg altså ut, ikke bare i syklusen det står i, men i samlingen overhodet, med sin betoning av det fortidige. Komposisjonen i øyenstikkerdiktet er tredelt – den første avdelingen består av de to første verselinjene, som beskriver en materiell og visuell scene, og avløses med et semikolon slik at larveheftet både skilles fra og kommer som en naturlig forlengelse av larven. De tre påfølgende linjene avløses av den andre delen av diktet, hvor materialiteten og det konkrete billedspråket gjør at diktet gjennomgår en *metaforiserende* forvandling.

Vendingen «som skulle forvandle seg», er påfallende og avgjørende: Verbet står i preteritum futurum perfektum, og betegner en handling som har eller skulle ha inntruffet (i fremtiden, i diktets presens), som befinner seg i en mellomposisjon og pendler mellom fortiden, erindringen, en tenkt fremtid og diktets nåtid. Dette skaper komplekse revner og forbindelser i den temporale konstruksjonen, og det er disse jeg skal fokusere på. I første rekke kan vi anse at det foregår *tre* forandringer, som ved nærmere ettersyn og nærlesning er utpreget ustabile og porøse seg imellom: Øyenstikkerens ferd fra larve til ferdig utvokst dyr, oppslaget om dette dyret som skulle forvandle seg inni en gutt, og vingene som folder seg ut, i fortiden. I forlengelsen av det metamorfiske motivet skal jeg særlig se nærmere på hvordan diktet tar opp i seg og reflekterer over taksonomi, fortegnet naturskjønnhet, forholdet mellom menneske og dyr, og barndom. Men aller først: Hva innebærer koloritten som åpner diktet i den første verselinjen?

Igjen er det svinnende farger som preger billedspråket, og denne gangen er de «avblekede». Kanskje er fargene merket av tidens tann, overleveringen på tvers av generasjoner og av utallige barnehender som har bladd seg gjennom heftet, og mye mulig får «avfargingen av verden» et mindre pessimistisk fortegn i dette diktet. Hvis de falmede fargene ved flere tilfeller har vært en snublestein for tapet av den ikke-medierte verdenserfaringen – et bilde av et minne som selv falmer og blekner med årene – kan vi lese dette innstikket som en palinode. Dikteren motsier seg selv, går tilbake på sin egen figur, for de svekkede og falmede fargene i denne første delen tyder da også på en mer forgylt tradering av læreboken om larvene. Det er mer av en fantasifull og sansbar kunnskapsreise (vi kan på samme tid merke oss at hverken synet eller lyttingen er benevnt her) som har gått i arv, enn et verdenstap. Kanskje har noen lest boken før, vært der tidligere, og gjennomgått den samme forvandlingen. Selv om fargene er bleke, er de ikke dystre eller formørkede.

Og selv om synssansen ikke er satt på begrep i denne omgang, kunne vi også spørre oss om valget av akkurat *øyenstikker* er et aldri så lite nikk til forblindelsestoposet, men da på grunn av *artsnavnet*? Som faktisk dyr har øyenstikkeren lite med synssansen eller øyet å gjøre; de stikker ikke ut noen øyne, men har i den germanske kultur- og sagnkretsen blitt mytologisert til et faretruende og voldelig insektdyr. Vi har samtidig sett at Hødnebø bruker «utstukne øyne» i overført betydning som et bilde på å gi avkall på det (voksenrasjonelle) menneskelige blikket, og de tilvente språklige kategoriene som ledsager den – som en kime til å gi avkall på en ekspanderende og uslokkelig epistemologisk tørst og åpne opp for det Adorno kaller kunstens «språkløse» eller «språk-like» språk.⁴⁶⁰ Dét skjer snarere med «diskursive» antydninger i diktet, som i valget av akkurat dette dyret, øyenstikkeren. Formen selv åpner tilsynelatende ikke opp for et såkalt «språk-liket», gåtefullt naturskjønt språk. Men dét er i seg selv er et avgjørende moment, som vi skal se.

Den mest åpenlyse utviklingen eller stadieovergangen er altså hentet fra biologien, inntil de to aller siste verselinjene trekker på et bibelsk visuelt register. Englevingene plasserer øyenstikkeren i kulturhistorien og i den antroposentriske tradisjonen. Hvis vi isolerer dyrets utvikling fra kulturen i diktets fortelling, går forvandlingen som forventet fra embryo via larve til øyenstikker og florlette vinger, og den er beskrevet ut fra en zoologisk bestemmelse. Egget eller unnfangelsen må vi imidlertid forestille oss selv, for den aller tidligste begynnelsen er

⁴⁶⁰ «De mimetiske impulsene som beveger kunstverket, integrerer seg i det for så å disintegre det, er et kraftløst språkløst uttrykk. De blir til språk, når de objektiveres som kunst. Ved å redde natur, reiser kunsten bust mot dens forgjengelighet. Kunstverket får sin språklighet når det skaper forbindelsen mellom sine elementer, som en syntaks uten ord, men likevel i språklige figurer. Det disse sier, er ikke det ordene deres sier.» Adorno, *Estetisk teori*, 413.

strøket ut av diktet, noe som også griper inn i Hødnebøs tendens til å ta tak i skapelsesberetninger in medias res, eller i det hele tatt hennes motvilje mot å etablere tydelige utspring og begynnelse. Men dyrets teleologi er simpelthen gjengitt i tråd med naturlovene, selv om den er vevet inn i et poetisk og metaforisert språk med skiftende verbtid; den animalske metamorfosen er et sikkert tegn på overgangen fra det ubeskyttede og sårbare barnedyret, nylig klekket ut av egget, via den akkurat litt mer autonome og friere larven i ungdomsformen, til forvandlingen er fullbyrdet og insektet kan spre vingene og ta seg ut i verden. Innside/utsidedialektikken, som er mindre brutal i denne samlingen enn i *Larm*, krystalliseres i de to vendingene «inni en gutt» og «foldet seg ut», hvor grenseoppgangen mellom det innkapslede selvet og den utadrettede, ytre verden er satt på prøve idet begge bevegelser foregår samtidig uten å være motstridende.

Hva så med guttens og menneskets metamorfose? Det som gjør verselinjene kompliserte er måten de to forvandlingene betinger hverandre og løper parallelt på. Det skjer også noe med oppslaget *i gutten*. Begynnelsen på den andre delen har et lite, visuelt ekko i den første: Vingene folder seg ut slik heftet åpnes og sidene folder seg ut, og det gir en spesiell affinitet mellom leseakten, higenen etter å se avbildningene, og det som avbildes. Forandringen er samtidig mindre kaotisk og surrealistisk enn i det forrige diktet – den forbindes med fatteevne, vitebegjær og lesing snarere enn med den fortumlede fantasien; de er projektive og beror på et subjekt heller enn å oppløse subjektet i havet av naturlige bestanddeler. Da er det som om insektets utfoldelse og blomstring kun er til for menneskeslekten – «som florlette tegn / på *vår* uskyld» (min kurs.) – taksonomisk bestemt og med utspring i bøkens avbildning av herbariene og artsformene. Øyestikkeren representerer *oss*, ikke seg selv. De nevnte bildene er således et fortryllende syn allerede fra barnsben av, men også en prosess med elementer av tvang med forgreininger helt tilbake til barndommen, som dermed mister mye av *sin* uskyld. Å påkalle renhet til slutt forskjønner og uthuler nemlig metamorfosen, og hva som måtte finnes av det heslige og uforståelige i naturen i den. Den gir evolusjonen et *telos* hvor opphavelighet erstatter foranderlighet og mellomstadier, og hvor «det lykkelig sublimerede raseriet» (Adorno) har blitt nøytralisert. Men også i dette diktet finnes det motstand mot subjektets herredømme.

Dette «og at» som møter oss i andre del skaper nemlig et nytt, ustadig hakk i den sømløse fortellingen, som uansett må være ufullstendig fordi selve minnet, erindringen om en gutt i en uklar fortid, aldri er helt og fullstendig, i tråd med Hødnebøs øvrige behandling av fortiden som et dunkelt osean. Det er en konjunksjon som griper og sliter i et foregående element som rett og slett ikke finnes i forrige linje. Den andre avdelingen fragmenteres; allegoriseringen av den første utsigelsen blir forstrukket og uholdbar. Konsepsjonen er liksom

naturgitt, følgeriktig, forventet, men etterfølges ikke på en «naturlig» måte. Glipen, diktets innslag av ellipse, fremstår som et temporalt brudd med en overgripende, koherent måte å fortelle om og ramme inn evolusjonen og tiden på – et ekko av en meningsgivende helhet som ikke lenger er der. Slik blir diktets *egen* evolusjonsprosess, fra larver, øyenstikkere og guttebarn til poetisk fortolkning, avbrutt. Det finnes liksom ingen god overgang fra en temmet og «forkjælt natur» (39), til språket. Det mangler en kjerne, en midte her.

Ellipsen blir et taust sår, fordi teleologien er avskåret. Dette samsvarer i det hele tatt med Hødnebøs syn på barndom og temporalitet som ustabile størrelser: Den andre delens «analepse» introduserer en ny fortid og et nytt nivå, som ikke står helt til det første, og erindringssituasjonen blir desto mer forstyrret. Denne «naturhistoriske fragmenteringen» bidrar altså til å rykke i den naturaliserte fortellingen om naturen. Men hva vil det egentlig si at øyenstikkeren ikke «betyr» noe annet enn *vår* uskyld i de siste linjene? Uskylden finnes også i diktet som innleder den femte avdelingen, men da som «bluferdige mennesker» som «har en egen uskyld / i guds perspektiv» (39) – er dette en forlengelse av den idéen, som besegler menneskets falske botsgang for sin egen medskyldighet i naturbeherskelsen? Denne språkliggjøringen og approprieringen av dyret i menneskets bilde skal jeg se enda nærmere på.

5.13. Oss mennesker og dyr imellom

Det er som jeg har påstått en sørgelig og voldelig scene skjult i dette diktet, i språkliggjøringen hvor øyenstikkerens form nagles fast i en «forkjælt» natur. Men metamorfosen i den første delen stilles uklar og åpen. Diktet setter som sagt i spill en projektiv antroposentrisk mekanisme – hvor øyenstikkerens forandring skjer i den menneskelige organismens etui, og i dens forestillingsevne – som deretter destabiliseres. Er det egentlig noe som indikerer eller sier at denne uskylden bare tilhører menneskene, eller er dette en projeksjon diktet selv inviterer leseren til på selvrefleksivt vis? For hvem er egentlig dette vi-et? Selve øyenstikkeren forvandler seg inni gutten – noe vi også kan betrakte som et kimærisk moment – like mye som oppslaget om øyenstikkeren, illustrasjonen av dyret i barnets øyne, forvandler seg *for* og inne i ham. Vi har altså både dyrets egen prosessualitet og sammensmeltning med menneskebarnet, og den prosessen som igangsettes i leseakten. Sammen utgjør dyr og barn en *pas-de-deux* hvor vi ikke vet helt hvem som fører an i dansen. Dermed blir relasjonen mellom subjekt og objekt mer porøs. Det er ingen eksplisitt forvandling fra menneske til dyr her, men den metamorfiske dimensjonen kan ikke ignoreres. Nå som vi har merket oss Hødnebøs interesse for frankfurternes barndomsteoretisering, er det interessant å se nærmere på hvordan dét står til Adorno og Horkheimers betraktninger om metamorfosens kulturhistorie og gru:

I folkeeventyrene blir en forvandling fra menneske til dyr stadig vekk fremstilt som en straff. Å være trollbundet i en dyrekropp er det samme som å være fortapt. Barn og folkeslag er umiddelbart fortrolige med forestillingen om slike metamorfoser, og de forstår dem umiddelbart. Også de eldste kulturenes tro på sjelevandring erkjenner dyreskikkelsen som en straff og pinsel. Den stumme villskapen i dyrets blikk vitner om den samme redselen som menneskene fryktet i en slik forvandling. Ethvert dyr minner om en avgrunnsdyp ulykke som har skjedd en gang i urtiden. Eventyret uttrykker menneskets anelse om dette. Men mens prinsen i eventyret hadde bevart fornuften, slik at han på et gitt tidspunkt kunne snakke om lidelsen, og feen kunne gi ham forløsning, så trollbinder mangelen på fornuft dyret til dets skikkelse for alltid, med mindre mennesket, som gjennom fortid er ett med dyret, finner de forløsende ord og gjennom dette kan bløtgjøre uendelighetens steinhjerte ved tidens slutt.⁴⁶¹

I Hødnebøs øyenstikkerdikt er det ingen pinsel eller straff i bilde av menneskets mulige metamorfose, og diktets register står langt fra det barnlige eventyret. Når forfatterne av *Opplysningens dialektikk* skriver at mennesket «gjennom fortid er ett med dyret» dreier det seg om ihukommelsen av naturen, den glimtvis og sjokkartede erkjennelsen av menneskets dyrelighet og arkaiske, mytiske opphav. Noen slik rystende mimetisk minneshandling finner ikke sted i vårt dikt. Er det fordi selve dyret for lengst selv er trollbundet av å ha blitt transponert inn som kopi, som reproduksjon og oppslag – slik at dette diktets bevegelse står analogt til denne gåtefulle bedervelsen i *Mørkt kvadrat*: «et multiplisert kvadrat / et korrump barn snur seg i en statsmann, / i et hjerte som deler seg, ryggesløst»? Muligheten for et eventyr – og eventyrets påminnelse om den primale angsten – er hos Hødnebø avfortryllet til et modernitetens tyranni, om enn hvor sindig og avdempet formen er. Eller nettopp derfor: sindigheten og det dempede vitner om en kvalt naturskjønnhet. Det er ikke helt et utstoppet eksemplar eller en insektsamling som skildres her, men det er like fullt ett av mange klassifiserte og oppsamlet dyr som møter barnet i heftet, et simulert og kopiert dyrerike. Vi kan også merke oss at de tre siste verselinjene i det foregående diktet lyder «når du drømmer / isolert og avgrenset / i et fysisk eksperiment, sier du.» (44) Tempusbruken i øyenstikkerdiktet markerer et skifte fra et bevrende mulighetsrom – en konjunktivs åpenhet i verselinjene «som skulle forvandle seg / inni en gutt», til et skarpt skifte som besegles i siste linje: «og at vingene foldet seg ut / som florlette tegn / på vår uskyld» – en fastlagt, og kan hende tilbakelagt fortid. Vingene *har* blitt foldet ut, de kan ikke lukkes mer (kontingensen er død), uskylden har allerede blitt desavuert og dyret naglet fast, «isolert og avgrenset». Vi har sett at utfoldelsen også foregår med selve bokbladene, oppslaget i barndommen som kan foldes ut på nytt og på nytt, på samme måte som med øyenstikkerens vinger. Er den edenske renheten altså et innbilt, men forlatt punkt i fortiden, i

⁴⁶¹ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 292.

barndommen? Og blir dermed utfoldingen en tvungen erindringshandling, noe som gjentas igjen og igjen for å fremkalle minnet om guttens opprinnelige lesehandling – som i seg selv, allerede da, rommet beherskelse?

Det finnes som sagt en mindre troskyldig klangbunn bak det harmoniske bildet. Øyestikkerens vinger har foldet seg ut som florlette *tegn*, et ordvalg som konnoterer semiotikk og fortolkning – og distanse. Jeg har luftet muligheten for at dette «oss» i diktet både kan henvise til menneske og dyr. Men igjen: mest av alt blir vingene en markør for *vår*, det vil si menneskeslektens uskyld. Affeksjonsobjekt blir til et eksegetisk språk-objektiv vi kan se gjennom, for kun å se oss selv i blikket på det Andre. For hva er, tross alt, egentlig forbindelsen mellom utfoldingen av dyrets vinger – som engleaktige, tilhørende et bibelsk register – og den menneskelige eller den dyriske uskylden? Den finnes ikke i naturen. Det er ikke godt å si om diktet legger frem en analogi mellom insektets gradvise og skjønne metamorfose og menneskedyrets oppblomstring – fra uskyld og renhet til utfoldelse – eller om det har seg slik at menneskets forvandlinger kun har å gjøre med det innvendige, og dyret med den ytre prakten. Med dementeringen av troskyldighet i forfatterskapet i mente, blir det uansett vanskelig å mene at dikteren vil dit hen at øyestikkeren faktisk representerer en større uskyld enn guttebarnet – eller at noen av dem er «uskyldige». Avblekningen som innvarslet hele scenen, blir i alle tilfeller en mindre hjertelig figur enn et bilde på intens lesing i barneårene. Nå harmonerer den mer med mangfoldighetstapet og skyldsammenhengen.

Tropen er også på en tilforlatelig måte helt invertert, slik at vi må se nøye etter og forbi metamorfosen for å oppdage paradokset: Uskylden er nemlig innplassert først *etter* at øyestikkeren har forlatt barndommens utsatthet og blitt voksen, noe som forstyrrer tanken på at en slik uskyldsrenhet skulle finnes i den første levetiden. Det blir dermed synlig at uskylden som bildet på barndommens renhet er et bilde som er retrospektivt tilføyd – en inngripen, en skjev korrektur. Og det blir dermed også synlig at det ligger et element av fortrenkning og beherskelse i kategoriseringen av dimensjoner som utspring, begynnelse, natursyklus, metamorfose og dyr. Uskylden, eller ideen om den, tilhører den voksne, som har tvunget den over på barnet og dyret, på fortiden. Denne tvangen tar diktet altså opp i seg på et selvrefleksivt vis, som inviterer til disseksjon av enkeltelementenes forhold til hverandre. Filosof Jay Bernstein har en presis utlegning av Adorno og Horkheimers innsikt i hvordan identitetstvingen

gjør alle ting utbyttbare⁴⁶² – at ting blir omskapt til noe de *ikke* er – og særlig eksempelet hans har en påfallende nærhet til insektet under dette diktets lupe:

[in] order for some immediately invasive, unknown phenomenon to become known, its immediacy must be negated, and further, it must be placed into a pattern of like occasions: tiny-buzzing-objects-delivering-small-bites is given a concept name, «mosquito», little fly. The concept detaches the living phenomenon from the experience of it and hence de-subjectivizes it and makes it a worldly element. The actual living-and-biting mosquito is delivered over into the nonliving, abstract species: *mosquito*, the *Culicidae* family. We can acquire confidence that our concept is objective if we can control individual specimens [...]. Further insight and control is enabled when we can bring «mosquito» under a wider, even more abstract concept, say the genus *Culex*. Notice the pattern of this knowing: (i) *reiteration*, that is, taking a singular experience-item and turning it into a repeating kind; (ii) *ascent* from sensuous immediacy to some empirical universality that can be repeated by ascent to a more abstract universality *ad infinitum*; and (iii) taking as true solely those patterns that enable *causal manipulation and control*, thus making reference to the gods otiose.⁴⁶³

Enkelteksemplaret, det ikke-identiske og singulære, tvinges inn i et mønster hvor det eneste som får en verdi er det som lar seg observere som gjentagbart. Det vil si at identitetstenkningen besørger en temporal struktur hvor alle fremtidige hendelser er forutbestemte: Alt som kan skje som ikke passer inn i det forventede skjemaet, er skåret ut av erkjennelsen. Er det en slik figur vi står foran hos Hødnebø denne gangen, hvor dyrerikets «umiddelbarhet», sanselige aspekter og partikularitet er skåret ned til artsformer, utbyttbarhet og kontinuerlig, uforanderlig repetisjon – og ikke fremvisningen av det enestående? Diktet tumler med hvordan kartleggingen av selv det liksom aller mest unnværlige dyret – et ørlite insekt – innebærer en form for abstraksjon. Selv den bevingede bevegelsen, «løftet» i diktets sluttsats, taler for dét. Språket der er mer eterisk og mindre bestemmende, det følger ikke vitenskapens terminologi, men selv om det er en vending preget av *poesis*, abstraheres dyrets singularitet. I virkeligheten er øyestikkeren unnværlig for avlesningen av naturlover og hvordan vi påvirker dem: den er en *bioindikator*, det vil si at tilstedeværelsen av insektet forteller oss noe om miljøforholdene – i vannområdene der øyestikkerne befinner seg, er det gjerne også gode forhold for andre arter, og dermed for biomangfoldet. Den både poetiske og vitenskapelige abstraheringen av alt dette – diktet tar opp i seg begge disse bevegelsene – får gjenklang i den opprinnelige navngivningen: artsnavnet, som stammer fra det tyske *augenstecher*, skulle i tråd med den allmenne overtroen hvor insektet stikker menneskeøynene ut tilsi et mer truende dyr enn hva

⁴⁶² Se f. eks: «De mangfoldige affinitetene mellom forskjellige værender blir fortrent av den ene relasjonen mellom meningsgivende subjekt og meningsløs gjenstand, mellom rasjonell betydning og tilfeldig betydningsbærer.» Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 44.

⁴⁶³ Bernstein, «The Idea of Instrumental Reason», 8.

den tross alt helt ufarlige øyenstikkeren er. Og på samme måte som med ordets opphav i myten, presser den «opplyste» utfoldelsen av vingene øyenstikkeren inn i *språkets* kokong. Den abstrakte konseptualiseringen, eller metaforiseringen av insektets tynne hudfolder, får på det viset siste ord i diktet.

Men hvis vi tar diktet som en kompleks helhet med interne motsetninger i betraktning, får ikke abstraheringen siste ord i den grensetrakten mellom menneske og dyr som diktet iscenesetter. Mye tyder nemlig, de beherskende figurene til tross – jeg har så langt forstått diktet som en pendelbevegelse mellom tvang og ansatser til frislipp – på at det er *guttens* skaperkraft som tar hånd om forvandlingen. Bare barnet, med det uskyldige og åpne blikket, evner å se de faktiske forvandlingene i naturen. Dette er som vi har sett ikke bare godartet. Men samtidig oppstår det et slags «tverr-artslig» vi her, hvor både øyenstikker og barn forvandler seg, begge besitter de en form for uskyld som på den ene siden inngår i de avblekede fargenes og de støvete bøkens verden – den utilgjengelige, svinnende fortiden – og som på den andre siden er helt spesiell, intern og sjelelig, som en hemmelighet, eller en pakt. Diktets porøse vi gjør at uskylden gjelder dem begge.

Så langt har jeg i denne lesningen valgt å betone uskyldens «pendelmessige» moment, hvor begge tolkningsstier – den er både «tverrartslig» og antroposentrisk, og i begge tilfeller vil det måtte være et menneskeskapt, kulturalisert konstrukt – kan være gyldige på samme tid, i diktets kimæriske utglidninger. Men barnet står, som før i forfatterskapet, særlig i *Mørkt kvadrat*, nærmere naturen og fantasien. Det er barnet som lager ulydige konstellasjoner mellom subjekt og objekt – og forhindrer en «isolert og avgrenset» relasjon til naturen i eksperimentets form – men uten at det er snakk om svermerisk opphavelighets-romantikk. Som vi har sett er det en mystikk og et ubehag her, og diktet som en helhet lar seg ikke enkelt metaforisere. Vi må i denne forbindelsen ta med oss «å bli barn»-figuren fra forrige dikt inn i dette: Barndommen står for en terskelposisjon hos Hødnebø, ikke en kronologisk oppvekst, men en revne – en åpning. Hvordan ser vi en slik åpning reflektert i diktets form?

5.14. En rest av det naturskjønne?

Slik å forstå avtvinger også diktets formale revner – og den «unaturlige» annekteringen av dyret i den menneskelige religiøse sfæren – diktets helhet. Diktet er nemlig ikke identisk med sin egen allegoriske vold. *Det kritiserer seg selv*. Bruddmomentet i overgangen fra første til andre ledd i diktet synliggjør ikke bare den tragiske og beherskende impulsen til å skape ferdige helheter, men påkaller minnet om noe som ikke ennå er synlig – en forsoning. Denne dimensjonen fremheves av verbtiden, som innplasserer det kommende i fortiden, som et

uoppfylt og ikke-endelig løfte. Symbiosen eller sammentrekningen mellom barn og dyr er ufullstendig, ufullført. Revnen er «både sann og falsk» på samme tid.

Dermed blir menneskeliggjøringen av dyret ikke bare et ytterligere tegn på falsk nåde.⁴⁶⁴ Som med kimærene, og som med fargeleggingen, er det nemlig snakk om et dikt hvor to ulikeartede elementer kan sameksistere uten at det øves vold mot meningsmotsetningene. De er ikke inkommensurable, og føyes ikke sammen for at den ene kan sluke den andre – fullkommen åpenhet overfor naturen er helt umulig her – men de opptrer i og med hverandre, som en slags paratakse, en fredelig sideordning mellom linjene. Ja, i et ikke-identisk, mindre hierarkisk samspill hvor hverken «barn» eller «øyenstikker» er identiske med det vi ellers har bestemt dem til å være, og som de likevel ikke kan unnsnippe helt i diktet, men som diktet kan antyde, i et ekko av denne formuleringen i en annen erindring i *Pendel* som enda tydeligere strekker seg etter en utopi: «og så lekte vi i en labyrinth / hvor vi skulle finne / en ideologiløs kjærlighet» (29). Dette i poetisk motsetning til Adorno og Horkheimers (riktignok spekulative, og i noen grad metaforiske) forbindelse mellom språklig formalisme og en radikal innsnevring av kroppslig utfoldelse til instinktive overlevelsesmekanismer: «Selvoppholdelsen tilspisser seg gang på gang til å bli et valg mellom overlevelse og undergang, et valg som ennå reflekteres i prinsippet om at når to setninger motsier hverandre, kan kun én være sann og én være falsk.» I dette diktet motsies en slik «formalistisk» *pro et contra*-logikk ved å smelte barn og dyr sammen, og i at de tre interne avdelingenes motsetningsfulle forhold til hverandre ikke syntetiseres.

Kanskje er det slik at barnet hvis fantasievne ennå ikke har hardnet, heller ennå ikke har integrert frykten for den naturen det er lært opp til å destillere og redusere – et radikalt reduktivt naturbegrep som et annet dikt i *Pendel* setter på begrep: «Naturen skåret ned / til en menneskelig størrelse / og øynene mine og hjernen min / rommet den himmelske og / jordiske orden.» (47). Dermed har barnet heller ikke integrert atskillelsen mellom sin egen og dyrets natur, som er forutsetningen for herredømme. I *Larm* dro jeg veksler på Agambens begrep om den antropologiske maskinen i *The Open* (2002) går ut på at den vestlige kulturens omgang med ytre natur er tuftet på et begrep om menneskelighet som kun kan konstitueres og produseres, igjen og igjen, ved å skille mennesker fra dyr. Det er helt klart et slikt «menneskelighetsbegrep» som dannes i øyenstikkerdiktet også. Men, og dette er avgjørende: Størrelsene smelter heller

⁴⁶⁴ «Forutsetningen for dyre-, natur- og barnefromheten hos fascisten er en vilje til forfølgelse. Å nonchalant stryke barnehår og dyrepels betyr: Hånden her kan tilintetgjøre ... Kjærtignet illustrerer at alle er like overfor makten, at de ikke har noe eget vesen. Skapningen er bare et materiale for herredømmets blodige formål.» Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 298.

ikke sammen til det motsatte punktet hvor integrasjonen er total, som falsk og deformert mimesis i egenskap av usynliggjøring, den formen sansemåten antar under utbytbarheten. For selv om gutten sitter overfor en i aller høyeste grad temmet natur, en skjematisk tingverden, springer bruddene i diktets form ut av den barnlige fantasien hans og lar «en tilstand av forskjeller som ikke ledsages av herredømme, hvor de forskjellige momentene har del i hverandre» blusse opp i deponiet.⁴⁶⁵ Vi har å gjøre med en estetisk erfaring som ikke tvinger den ytre naturen, dyret, til fullstendig underkastelse. Her finnes det forbindelse og sammenstilling mellom menneske og dyr, men ikke tvangsmessig subsumering og utvisking. Diktet pendler mellom disse to subjektene – som begge blir til objekter – uten å stanse opp. Det skjer altså selv om verbtiden lokaliserer barnets handlinger i fortiden; «skulle» blir i andre ord en uforløst ansats.

Adorno knytter nettopp erfaringen av det naturskjønne til bortfallet av selvoppholdelsesdrift og tilsynekomsten av objektets forrang, en bevegelse vi ser i diktets ihukommelse av barnets fantasi: «Når natur persiperes som noe skjønt som viser seg, er det ikke som aksjonsobjekt. Oppgivelsen av det som tjener selvoppholdelsen – i kunsten er det emfatisk – er også gjennomført i samme grad i den estetiske naturerfaring.»⁴⁶⁶ Forskjellen på dette og kunsterfaringen er «slett ikke så betydelig», følger han opp med. Selv innenfor en såpass hierarkisk situasjon som erindringen om guttens blikk for øyenstikkeren er, finnes det i vårt tilfelle likevel altså et smutthull et sted bak innhegningen av sansene, en liten mimetisk bro over til ihukommelsen av menneskets animalske opphav. Slik står også diktet – kunsten – i ikke-instrumentell kontrast til «oppslaget» i boken, som vi har lest metonymisk for kunnskapsformidlingen og den vitenskapelige sjargongen.

Slik opererer dette diktet som språklig økoton, eller randsone: en ikke helt fastlagt gradient hvor miljøet forandrer seg i overgangen fra ett biom til en annen – som en eng, en kyststripe eller en gjørmete overgang fra tett skog til slette. «Kimærer gjennom bølger». Diktet blir en heteronom randsone mellom kunsten og beherskelsen. Men hvis stadieovergangen og vitenskapeligheten dominerer diktets *diskurs*, er diktets form merket av tilblivelse og prosess, av ikke-identitet. Og her skal vi huske på at den kritiske sansningen av naturskjønnhet ikke er synonymt med det uformidlede, med såkalt viltvoksende og utemmet, fri natur, eller i lyrikken med en direkte mimesis av naturens vesen. Det er en erfaring av naturen *qua* bilde – en oppløst montasje.

⁴⁶⁵ Adorno, «Om subjekt og objekt», 147–148.

⁴⁶⁶ Adorno, *Estetisk teori*, 223.

«Kunsten representerer naturen ved å avskaffe den *in effigie*», fordi en naturalistisk eller figurativ skildring ville ha vitnet om en tro på at det fortsatt er mulig å representere naturen uten å innlemme – som et formprinsipp – den volden og de sårene den har blitt påført.⁴⁶⁷ En slik integrasjon ser vi at dette diktet tar opp i seg, uten å skrike ut om volden i eksplisitte termer. Flodin er presis når hun sammenfatter naturskjønnhetens krav og dens evne til å ryste subjektet: «Det pekar på det behærskande förnuftets begränsning, dess brist på självreflexion. Denna gåtfullhet och obestämbaerhet – det natursköna – överlever i det konstsköna».⁴⁶⁸ Og den overlever nettopp der den selvrefleksive og poetiske tanken besinner og modererer den naturbeherskende tanken, som den likevel er nødt til å bære med seg, i det jeg i diskusjonene av *Larm* og *Mørkt kvadrat* kalte en selvbevisst «masochistisk» impuls.

Reprodusert natur (trippelt produsert når den her opptreer i en språkkopi av kopien, i en erindring av et minne) er tilbakekomsten av det naturskjønne i forstilt form (et insekt i et oppslag), men i vårt tilfelle også som en bevegelig avstøpning med hull og revner, ikke en størknet maske. Med menneskebarnet som ankerfeste er det ikke tale om å la det Adorno kaller for dyrets «selvhet» tale denne gangen: «Det som ligner på språk i vasene, berører kanskje først og fremst et slags ‘her er jeg’ eller ‘dette er meg’, en slags selvhet, som ikke først ble snittet ut av den første identifiserende tenkningen fra den gjensidige avhengigheten mellom alt som er. Er det ikke det neshornet sier som stumt dyr: jeg er et neshorn.»⁴⁶⁹ Men den metaforiske sjøen rundt guttebarnet har fortsatt ikke frosset til is. Eller: stivnet til andre natur, hvor ingen kan møte stumheten uten herredømme. Det er fortsatt en rest av en estetisk erfaring av naturen her, i den parataktiske åpenheten for flere betydningslag fremfor enhet og identitet – fremfor nivelleringen av «den gjensidige avhengigheten mellom alt som er» – og i diktets formmessige speiling av barnets tentative forvandling. Med dette kommer også en bevegelse som fravrister den mishandlede øyestikkeren sin antroposentriske artsbestemmelse.

5.15. Pendelens bløte orden

Den interne spenningen mellom en friere måte å ta en temmet natur i skue på, og en fastsatt og kategoriserende fornuft, får gjenklang i et senere dikt i *Pendel*, som står i den nest siste avdelingen – den som innledes med diktet om «naturen skåret ned til en menneskelig størrelse», og som følger rett etter øyestikkerdiktet. Det lyder slik:

⁴⁶⁷ Ibid.

⁴⁶⁸ Flodin, *Att uttrycka det undanträngda*, 98.

⁴⁶⁹ Adorno, *Estetisk teori*, 299.

VIND

Plager vinden de bladløse
trærne før de blir grønne,
når det blåser
og alt går rundt
i en virvel av råtnet stoff

Skjemmes trær og levende vesener
av at sjelen består av
alt mulig annet enn vind

Kan en bløt orden frembringes
mellom disse andre kroppene;
et frø blant drifter? (51)

Diktet inneholder en rekke elementer som påkaller og vrir på naturromantikkens diktning, dog som spørsmål uten spørsmålstegn. Fokuset skal imidlertid ligge på *en bløt orden* – det er en overraskende katakres i dette malende, spørrende og undrende, nærmest ontologiske diktet. Spørsmålene om vinden plager de bladløse trærne, og om trær og levende vesener skjemmes av at sjelen – menneskesjelen, kan hende – «består av / alt mulig annet enn vind» er barnlige, ydmyke og naive. De tar ikke naturaliseringen av den antroposentriske projeksjonsevnen for gitt. Dét er i seg selv en mykere modell for verden, en bløtere orden. Men er det ikke også en bløt orden som har blitt skrevet frem i og antydnet mellom linjene i de fem diktene vi har sett på hittil?

Sammenstillingen av «et frø blant drifter» som runder av det spørrende, komprimerte og meningstette diktet påkaller oppmerksomhet. Frøet, kimen og begynnelsen fremfor avslutningen, syntesen og sammensmeltingen er en tankefigur Hødnebø til stadighet vender tilbake til, men ikke som et bilde på opphavelighet og egentlighet. Da er det sentralt at frøet befinner seg *blant* driftene, slik poesien befinner seg *i* og *blant* beherskelsen. Jeg forstår påkallingen av en bløtere orden som emblematiske for de subtile forskyvningene som viser seg i uklare grensetrakter mellom menneskebarn og øyenstikker, i den «avsindig grønnere» midtdelen i en tvungen syklus hvor verden blir avsindig grønnere *mens* distansen og tingliggjøringen råder, i eplefrøene som blir barn, eller i den fredelige, men porøst semantiske sameksistensen i ordet «kimærer». I disses forskyvningene oppstår det et lyrisk rom som strekker seg mot Hødnebøs utopiske benevnelse av en «ideologiløs kjærlighet», hvor forholdet mellom subjekt og objekt kunne være et annet.

I denne håpefulle bevegelsen ligger det altså et håp for en annen måte å tenke på, sanse eller betegne naturen på gjennom poesien. Og her er den *pendelmessige* måten det poetiske

språket både annammer og skjærer imot det instrumentelle, identitetstenkende språket på Hødnebøs strategi for å holde diktenes forhold til identiteten i prosess og foranderlighet.

Kap. VI. Verden som glasskule: *Stormstigen* (2002)

Den ytre naturen er mindre iøynefallende i Hødnebøs fjerde diktsamling *Stormstigen* (2002) enn i noen av de tre forrige samlingene. Også bruken av, eller snarere mangelen på farger i denne samlingen, er nevneverdig. Det er nemlig ikke en eneste farge i ett eneste av diktene. Hittil har avfargingsmetaforikken blitt lest som helt avgjørende for poetiske billedsekvenser hvor tyngden ligger på avfortrylling, desillusjon og et farvel til håpet om en mindre mediert og mer mimetisk, sanselig erfaring med omverden til fordel for en blekere og radikalt mediert voksenverden. Lys, skygge, hvithet og mørke erstatter de mange intense fargespillene, hvor både skriften og naturen utenfor kunne bli «avsindig grønnere» i skriveaktens forbindelse med den ytre verden, eller hvor «jeg er et rop, et hurra / trer inn på et ubestemt sted». Eviggrønne vekster, sansenær oppblomstring og auditiv oppmerksomhet til små bladverk, har måttet vike. Sorgen i det emblematiske fargediktet i *Mørkt kvadrat* (1994) – «Det grønne i det grå går over / til en annen fargeskala, en intravenøs / sang» – har på sett og vis blir realisert i 2002. Vi har altså å gjøre med en vending mot en mer monokrom og mindre fargerik – mer mediert – verden, hvor naturbegrepet må lokaliseres i refleksjonene over menneskelig historie og den indre naturens tilsynekomst, og på dialektisk vis gripes an som utsigelser om den ytre naturen i denne medieringsprosessen.

Dette er også den første samlingen til Hødnebø hvor naturens *autopoeisis*, eller i det hele tatt lyriske bilder på ytre, syklisk regenerasjon – drivhuseffekt, forfall eller gjenoppstandelse – ikke opptrer. Det er bemerkelsesverdig, all den tid alle de tre forrige samlingene ble innledet av poetologiske «deklamasjoner» hvor den sykliske bevegelsen både har speilet regenerative og syklusbaserte prosesser i naturen og fungert som et poetologisk bilde på diktenes egen uferdighet og prosessuelle karakter. Ved å påkalle det mest eksemplariske og gjenkjennelige tablået på hva «natur» er, og hva som anses å være «naturlig» – noe som er selvgående, evigvarende, selvopprettholdende og usårbart, og dermed ikke historie – har hver av samlingene også kunnet av-naturalisere myten om den ytre naturen som evig, naturgitt og invariant, påkalle oppmerksomhet om historiseringen av naturen, dens foranderlighet og utsatthet – og fremvise den indre naturens radikale forbundethet med den ytre naturen. Hva gjør det med *Stormstigen* at naturens sykliske gang ikke er med i diktene, og hva betyr de lyriske

bildene som like fullt tar utgangspunkt i sirkelbevegelser, innfolding, repetisjon og tilbakekomst?

Vi får derimot flere gjensyn med forblindelsesmetaforikken, hvor det å knipe igjen øynene har vist til en mindre bestemmende eller beherskende sanselighet i møte med ytre natur – «å sanse med ørene» – men som jeg snart viser er det seeren og spåmannen Teiresias som besjeler eller representerer denne figuren i *Stormstigen*, som sjelden knyttes direkte opp mot naturen. I sum kunne den poetiske «utviklingen» få en til å tenke at det denne gangen dreier seg om en bevegelse fra sansning til diskurs, fra naturen i den materielle virkeligheten til den menneskelige, indre naturen i betydningen antropologisk historie. Men det er ikke så enkelt. Når subjektene smelter inn i hverandre – «MEN ALT begynner på nytt / et pust av en annens liv og besettelse / blandes sammen med ditt åndedrett, / det er som å snakke om en egen akt / hvor noen holder ditt liv skjult» (21) – beror bevegelsen fortsatt på et subjekt oppløsningens janusansikt.

Det er skremsel og skrekk i å gjenoppstå som en annen, hvor til og med denne andres «besettelse» tar bolig i kroppen – og med sin affinitet til «besitte» blir besjelingen mer faretruende og konnoterer nevrosen, vanvidd og monomani – men det åpner også et mulighetsrom: det åpner opp for objektets forrang. Selv når åndedrettet, selve forutsetningen for liv, ikke lenger er singulært, reises en stige mot andre og mindre dominerende måter å være et subjekt i omverden på, som får gjenklang i de andre diktens opphevelse av selvgående subjekter med trygge utsigelsesposisjoner – «en historie som ikke finnes / som ikke kan eller vil ta slutt / blir et ekko av en annens liv, / en annens utålmodige hukommelse.» (52) Denne nedbrytingen av solide og fikserte livsformer – antydningen av et alt, en usynlig kjede med symbioser – kommer ofte til syne i møtene med ulike representasjoner og registreringer av verden, og jeg skal se nærmere på hvordan diktene iscenesetter og diskuterer medieringer av den sanselige erfaringsverdenen.

Det har vært helt avgjørende for min fortolkning av Hødnebøs poetikk at hun ikke skiller strengt mellom den ytre naturen og den indre naturen, den menneskelige subjektiviteten. Som vi har sett, er det nettopp dette skismaet som den kritiske teoriens begrep om *Eingedenken des Natur im Subjekt*, ihukommelsen av den forglemte og fortrenge naturen i subjektet, setter seg opp mot, og som Hødnebø innvarsler en affinitet til allerede i mottoet til debutsamlingen. Tankefigurer, poetiske bilder og ordvalg som tradisjonelt sett og ikke instinktivt assosieres med den ytre naturen, berører hos henne i stor grad et utvidet lyrisk naturbegrep og må konsekvent forstås i lys av verkinterne så vel som intratekstuelle sammenhenger. Idet *Stormstigen* befatter seg inngående med ulike tids- og historieforståelser blir også spørsmål om fremskritt, linearitet

og brudd med overleveringen av en katastrofisk, tom temporalitet fremtredende – slike størrelser er, som jeg viste i teorikapittelet, intimt forbundet med forholdet mellom kultur og natur og herredømmet over naturen. I den forbindelse er det interessant at Hødnebo i *Stormstigen* tar opp igjen tråden med barndommen og erindringen, og ikke minst den tveeggede fascinasjonen for uanselige leketøy, miniatyrverdener og en fantasievne som ser seg nødt til å pendle mellom friere utfoldelse og total stengsel.

I det følgende ser jeg først på hva *Stormstigen*'s tittel innebærer, kartlegger samlingens forhold til mytologi, studerer i et lite utvalg dikt hvordan forholdet mellom de døde og de levende er avgjørende for det historiefilosofiske segmentet og poetikken i samlingen, og retter blikket mot Bendik Wolds polemiske diskusjon av dennes språkkritiske og språkfilosofiske innhold. Videre i kapittelet går jeg i dybden på et dikt som sentrerer glasskulen som poetisk bilde, som medierende instans for erfaringen av den ytre verden, og som metonymi for poesien selv, og ser på et etterfølgende «søsterdikt» som også markerer *Stormstigen*'s befatning med minnebilder, før jeg avslutningsvis nærleser en kritisk behandling av metaforisering og jamføring mellom subjekt og natur.

6.1. Stiger og guder

«Stormstigen» er en enda mindre normalspråklig tittel enn de tre forrige, og trer frem som en fagterm med assosiasjoner til det militante, kaotiske og høystemte. I eldre tid, frem til senmiddelalder, ble stormstigen benyttet i strid for å storme festningsverk og borger som ellers var uoppnåelige til bens, og har også blitt brukt som dekorasjoner på heraldiske våpenskjold. Tittelen knytter an til tidligere tiders krigssemiotikk, og beskriver et arkaisk krigsredskap med røtter helt tilbake til Første Makkabeerbok, der Jakobs fjerde sønn og hans brødre marsjerer inn i Galilea og Gilead for å redde jødene fra «hedningfolkene». Når de kommer frem til festningen Datema heter det at «da de så seg omkring ved daggry, fikk de øye på en menneskemengde så stor at den ikke var til å telle, som holdt på å føre fram stormstiger og krigsmaskiner for å innta festningen. Angrepet var alt i gang.» (1. Makk 5,30) Scenen er voldsom, barbarisk og storslagen.

Ordet er en eneforekomst i Bibelen, med andre ord et *hapax legomenon* – det gir sterke assosiasjoner til en form for litterær usamtidsmessighet og leksikal oppdagertrang, og forekommer vel like sjelden i både i muntlig tale og i skriftlige sammenhenger som stormstigen blir i moderne krigføring. Dét bebuder en lyrikk som ikke går av veien for å befatte seg med lingvistiske sjeldenheter, arkaiske apparaturer og antikverte tingverdener, og som finner sin plass like naturlig i bibelsk tid som blant mer samtidige konstruksjoner. Som vi skal se er ikke

dette på noen måte synonymt med nostalgi eller et entydig begjær etter en idealisert og sansbar eller uoppnåelig og tapt fortid. Det dreier seg heller ikke bare om å gjøre bot, eller om å komme med små anerkjennelser av livslinjene fra fortidens klokeste hoder, men å demonstrere, i overskridelsen av den rette linjen fra før til nå, at nå også er før, at før også er nå. Slik reflekterer tittelen også de kommende diktenes befatning med en annen forståelse av tid enn den rådende – den som henviser naturen og fortiden til taushet.

Stormstigen impliserer kanskje også en metaforisk festning, der diktenes opprør mot identitet og enhetliggjøring utgjør små lingvistiske stormstiger, verktøy til å overkomme og stige over et forterpet naturbegrep. Muligens er det også den ytre verdens trusler mot det egne og selvstendige i språket, i lyrikkens kimer til motstand som gir opphav til de titulære stigen; at den rådende fornuften (identitetstenkningen) truer med å klatre over de språklige reisverkene poesien har forsøkt å bygge. At det er begge deler som gjør seg gjeldende ville ha vært i tråd med det dialektiske temperamentet, hvor både motstandsfigurer og kritisk appropriering av rådende strukturer er det kritiske naturbegrepets *sine qua non*. Men stormstigen kan også anses som en *motsetning* til naturen. Stigens mekaniske, ubøyelige form står imot treets organiske, voksende uttrykk, et element i forandring, noe som ennå kan bli til noe helt annet. Og så er da stigen selv også, på det helt grunnleggende planet, et stykke utskåret, bearbeidet natur, en behersket og omformet, formålsrettet materie: en overskridelse av naturen. Materialbeherskelsen er en forutsetning for skapelsen av poesi – dikteren nærmer seg språket som det allerede gitte – og så kommer det an på å beherske uten vold. Så skal jeg også anføre muligheten for at ordet fungerer fantasi- og assosiasjonsvekkende, som et lyrisk bilde som instruerer og forbereder leseren der det påkaller og inviterer til å forestille seg to motsetninger: naturens uforutsigbare stormer og kulturens stiger, som i samlingen vil holdes oppe mot hverandre i dialektiske bilder.

Igjen har vi å gjøre med en diktsamling bestående av syv avdelinger med et nesten likt antall dikt i hver avdeling. Imidlertid er det i fire av avdelingene to dikt på samme side, atskilt med en stjerne, og i den siste av avdelingene fire dikt over to påfølgende sider. Hødnebø gjør også bruk av et såkalt kor for første gang i forfatterskapet, og til sammen er syv av diktene titulert «KOR». Utsigelsesposisjonen er imidlertid ikke fastlagt – det er ikke snakk om en kommenterende funksjon som i den greske tragedien, og det er heller ikke noen konsistens eller håndgripelig forbindelse mellom hvert av «kordiktene». Det er rett og slett usikkert om det er det samme vi-et, om det er flere kor i spill, eller om foranderligheten i seg selv er poenget. Men som vi skal se, er det uansett tale om et historisk kollektiv bestående av navnløse røster uten fastsatte temporale koordinater – oppløsningen av motsetningsparet levende/død er en

figur som opptrer hyppig i samlingen. Korets enhet forstyrres også av at det er en rekke andre dikt hvor utgangsposisjonen er forankret i et vi – hvor det *ikke* er et kor som taler – hvilket tilsier at dette er bare er en av mange måter diktene gjøres flerstemmige på.

Hva med referanseuniverset i *Stormstigen*? Med unntak av et fåtall sentrale allusjoner, ikke minst mottoet fra *Opplysningens dialektikk*, så vi at *Larm* var en utpreget referanseløs samling, nærmest blottet for egennavn og mer spesifikke konnotasjoner. Fokuset lå heller på de indre og ytre landskapene, som smeltet sammen i en uklar topografi, for ikke å snakke om forholdet mellom det animalske og det menneskelige. Der jeg utforsket hvordan skillet mellom et mentalt og et materielt landskap ble brutt ned i *Larm* – samtidig som det asketiske billedspråket tok for seg atskillelsen og isolasjonen fra omverden for et subjekt som både var urolig og avsondret, innestengt og fullstendig utlevert til sine sansbare omgivelser – har jeg fortolket «søstersamlingene» *Pendel* og *Mørkt kvadrat* som en serie utprøvinger av ulike verdensanskuelser og tilhørende naturbegreper med vidt forskjellig opphav. Selv om grensene mellom de menneskelige subjektene og de ikke-menneskelige objektene – eller de menneskelige objektene og de tinglige eller animalske subjektene – fortsatt var uklare, inntrykksvare og porøse, bød disse samlingene på langt flere referensielle «knagger». I Hødnebøs forfatterskap er 1990-tallet tiåret for mer dialogisk utforskning, og det er som nevnt også i 1995 at hun gjendikter Emily Dickinson.

Stormstigen plukker opp på denne flerstemte tendensen, men det som skiller samlingen tydelig fra de to foregående, er en utstrakt bruk av tankefigurer og skikkelser fra eldre mytologi, særlig gresk-antikk, som før dette ikke har vært så fremtredende. Vi påtreffer historiske og mytologiske personer så forskjellige som humoralpatologiens opphavsmann Galenos. Semele, som i gresk mytologi er moren til Dionysos med torden- og himmelguden Zevs, figurerer to ganger i samlingen, og er med det den hyppigst nevnte. Diktene preges i det hele tatt av olympisk og mytisk krigsmetaforikk, et vokabular med arkaiske stridsmotiver og strategisk planlegging, og et bakteppe hvor hærføring og kamp råder, uten at noen spesifikk historisk krig gjøres kjent – det er i større grad snakk om en permanent blodsutgytelse, en både myteomspunnen og realhistorisk slagmark som våker i bakgrunn og forgrunn for subjektene erfaringer og refleksjoner. Med referanser til Jakobsstigen, den hellige Teresa av Ávila (1515–1582), den spanske mystikeren og reformisten i Karmelittordenen – og ikke minst et påfallende slektskap til den jødiske mystikkens måte å tenke forholdet mellom de døde og de levende på – sentrerer den judeo-kristne kulturkretsen i større grad enn tidligere. Nettopp Teresa-figuren plukker opp på et dikt i Anne Carsons «Sannheten om Gud»-syklus i *Glass, ironi og Gud* hvor diktets umulige erindringshandling lignes med en fremkalling av utilgjengelig fortid i fotografi-

og kamerametaforikk: «Med nesa / trakk Teresa Guds prosjekt i tvil. // Gud sendte et svar til hjertet. / Etter hennes død avslørte obduksjonen at / det virkelig var sønderknust. // Fotografier av hendelsen / måtte forfalskes (ved hjelp av rød tråd / og en gammel gullhanske) / ettersom linsen smeltet.»⁴⁷⁰ Hødnebøs dikt har et utpreget kristent billedspråk og en langt mindre kjetterisk behandling av den historiske skikkelsen enn i Carsons tilfelle – en anomali i forfatterskapet, må det kunne bemerkes – men beskjeftiger seg likevel med romlige markører på overskridelse og liminalitet som har gjort seg gjeldende siden slutten av 1980-tallet.⁴⁷¹

6.2. Skrittene fra de levende til de døde

I tidligere dikt har de arkaiske, «utdaterte», glemte eller utskjelte anskuelsesmåtene med tilhørende metaforer og aksiomer – for ikke å si de som med helt motsatt fortegn dominerer i, legitimerer og naturaliserer en «rasjonell» vitenskapsdiskurs – for det meste vært hentet fra europeisk opplysningstid eller langt nyere tid. *Stormstigen* rommer en vending mot et enda eldre mytestoff, mot en antikk sagnkrets, og lar denne spille seg ut side om side med de jeg- og du-funderte diktene på langt «mindre» scener – som i samspillet dermed også blir større, eller ikke-hierarkisk sidestilte. I måten diktene turnerer ikonografi, berømtheter, åndshistorie og mer subjektorienterte og jeg-funderte tildragelser på, ligner Hødnebøs referanseunivers mer enn noen gang på det til Carson. Her blir Galenos, Semele og Teiresias like naturlige samtalepartnere som Obstfelder, Åsa Gruda Skard eller Horkheimer – og «den klareste stjernen, Hesperos», i mytestoffet personifiseringen av planeten Venus om kvelden, aftenstjernen «som mørket bandt og bandt / til kroppens lyst» (57), innskriveres i et tilsynelatende sentrallyrisk kjærlighetsdikt om fornuft, lengsel og ensomhet. Den uredde omgangen med – tiltalen av – en åndshistorisk berømmelse, en av de mest kjente figurene i den gresk-antikke sagnkretsen i en strofe som dette, vitner om en internt i forfatterskapet nyvunnen fortrolighet:

FOR ALT finnes i glemselen
og det jeg samler på
blir en kunnskap om alle ting
siden du er blind, Teiresias
og kan telle skrittene
fra de levende til de døde
går jeg til deg. (61)

⁴⁷⁰ *Glass, ironi og Gud*, s. 56.

⁴⁷¹ «Å oppheve naturlovene / for helgenene som gikk på vannet, / gikk over jorden // og den hellige Theresa svedde over gulvet./ mens hun drømte om engelen / som stod ved siden av henne // med et spyd som borer inn i hjertet / for å plukke vekk syndene / og bli løftet inn i himmelen.» (43)

At alt finnes i glemselen er en deklamasjon som antyder at poesiens fundament er oppsamlingen av det tilsidesatte og glemte, og grunntanken utkrystalliseres i seeren Teiresias som terskelfigur for et mer porøst skille mellom de levende og de døde, en vandrestav som forbinder dikteren i det levende nå-et, i skrivningens presens, med tradisjonen og det fortidige. Ikke minst kan jo også Teiresias i den gresk-antikke mytekretsen spå fremtiden, så han opptrer også som en subtil lovnad om poesiens fortsatte skapelse, som en garantist for det poetiske minnearbeidets fortsettelse, og derigjennom som garantisten for at «skrittene / fra de levende til de døde» kan bli de dødes fortsatte skritt inn i skapelsen av ny skrift. Men slik diktet selv antyder, er det ikke nødvendigvis bare snakk om den kanoniserte verdenslitteraturen, det er kanskje også all den akkumulerte skriften fra alle de en gang skrivende som har falt inn i glemselen, og ambisjonsnivået til det lyriske jeg-et er intet mindre enn svimlende: «det jeg samler på / blir en kunnskap om alle ting». I diktets bifurkative enjambement glir den tredje verselinjen inn i den fjerde, slik at Teiresias' blindhet faktisk fremtrer som selve forutsetningen for at det jeg-et samler på kan bli kunnskapen om alle ting, en retorisk figur som antyder et samlende punkt, en verdens bok som kan romme all kunnskap, all lærdhet.

Bemerkelsesverdig nok er Teiresias' opptreden i *Stormstigen* mer bevinget og mer arkaisk enn i T. S. Eliots *The Waste Land*, som må kunne sies å være den modernistiske gjenbruken av mytefiguren *par excellence*: «I Tiresias, old man with wrinkled dugs / Perceived the scene, and foretold the rest- / I too awaited the expected guest.»⁴⁷² I den forstand ligner Hødnebøs Teiresias mer på Ezra Pounds variant i den aller første strofen i *Cantos* (1934), hvor han er seeren som overleverer visjonen til det lyriske jeg-et.⁴⁷³ «går jeg til deg»-verselinjen gjør tiltalen mer eksplisitt enn i de fleste andre diktene i forfatterskapet – Teiresias er intet mindre enn selve inspirasjonens brønn. Det er verdt å merke seg at apostrofen holder diktet i nåtid; selv om Teiresias påkalles for å oppløse den vante, fremadskridende temporaliteten, er dette en utsigelse som påkaller et skrivende presens.

Seerens opptreden i Sofokles' *Kong Oidipus*, hvor han overbringer det skjebnetunge budskapet til Oidipus, tør være kjent, så vel som inntredenen i ellefte sang hos Homer, hvor Odyssevs påkaller de fortapte sjelene i Hades' dødsrike og rådspør seeren om den tryggeste ferden hjem til Ithaka. Teiresias samtaler med dødeverdenen, og står altså i Hødnebøs dikt for en eksemplarisk personifikasjon av en i det sekulære nå-et radikal epistemologi som ikke skiller mellom det forgagne og det nålevende – som finnes i det fortidige mytestoffet, men som i den parataktiske oppstillingen av det forgagne og det som er nå, ikke lenger befinner seg i en

⁴⁷² Eliot, *The Waste Land*, 64.

⁴⁷³ Pound, *The Cantos of Ezra Pound*, 4.

støvete tradisjon. Samtidig strekker Teiresias' opptreden i *Stormstigen* seg ut over transgresjonen av tid og rom og de profetiske visjonene – han må naturligvis også betraktes i lys av avbildningsforbuds-toposet i *Larm*, hvor synssansen identifiseres med beherskende rubrisering av omverden. Denne gangen er ikke ørets oppmerksomme lytting motsatsen, men forblindelsen – «siden [Teiresias] er blind» har han heller ikke inntatt den samme formen for skopofilisk herskertrang hvor den ytre naturen kartlegges, klassifiseres og beherskes i falkeblikk gjennom synssansen. Med de inngjerdede oksene fra *Larm* i mente kan det også minnes om at det er Teiresias som advarer Odyssevs' menn mot å meske seg med Helios' hellige kyr – uten hell.

Den *teiresianske* sanseligheten eller anskuelsen er i den forstand både mindre umiddelbar – i betydningen falskt opphavelig, hvor en kan pretendere å ta inn verden uten mediering – og *mer* umiddelbar, mindre belastet av det sansbare regimets hang til å skille mellom søvn og drøm, levende og død, forblindet og klarsynt. I den forstand blir figuren altså en markør på historiesynet i *Stormstigen*, som søker seg mot å dementere de oppmålte, progressive og lineære grensene mellom fortidens levende og den levende nåtiden. «De som snakker sant / sier at natten er utenfor dagen, / dagen er utenfor natten / som om de var adskilt / eller den samme» (16) er kanskje den strofen i *Stormstigen* som klarest setter denne forterpede dualismen på begrep, men som med den siste, ambivalente verselinjen heller ikke forsoner de atskilte størrelsene i diktet. Et stort antall av diktene i samlingen består av hyppige, omskiftelige og parallelle kast i *tempus*, hvor lyrikkens presens løser seg opp i møte med flere fortider, og hvor erindringsarbeidet eller de temporale modellene ikke tar form av en utgraving av materiale fra fortiden som nåtiden har gjort seg av med, men kommer til syne i en allerede tilstedeværende fortid hvor historien er *nå*. Aldri blir denne poetikken gjort så tydelig som i påkallelsen av Teiresias' temporalitetsoverskridende nærvær.

6.3. Historiens mimetiske besvergelseser

Den metafysiske dimensjonen i *Stormstigen* dreier seg altså om å oppløse en fremadskridende, rettlinjet og kronologisk tidsforståelse. Den tilbakevendende interessen for glipene og bruddene mellom drøm og søvn i *Larm*, *Mørkt kvadrat* og *Pendel* får resonans i de utydelige grensesonene mellom de levende og de døde, mellom det potensielle og det forgangne, det åpne og det tilbakelagte, slik at motsetningene ikke forsones, men *forsøkes opphevet* – med vekt på det fåfengte og mislykkede forsøket – i et utopisk lyrisk språkarbeid som strekker seg etter sidestilling og sameksistens uten forskjellsløshet eller nivellering. Denne anti-lineære og doble bevegelsen, hvor fortidens inngripen i nåtiden går hånd i hånd med *nåtidens inngripen i*

fortiden, kan minne om Walter Benjamins kabbalistiske historiografi slik jeg introduserte den i teorikapittelet som en forutsetning for å forstå Adornos metamorfiske naturskjønnhet. Ikke minst ligger grunntanken om at nåtidig endring krever restitusjon av fortidens forsømte og undertrykte i en radikalt annen historieskriving – analogt til frelsesteologien i *apokatastasis panton*, alle sjelers gjenopprettelse på dommedag, også de for lengst begravde – mellom linjene i dette diktets motstand mot å tilbakelegge fortiden som abstrahert historie, som ufruktbar for erkjennelsen i presens:

KOR

Det er vi som sier dette
tall teller seg selv
og det som kom til å hende,
det som var
og det som blir til.

Så fullkomne er vi
at vi kommer frem til de levende
for at alt dere sier og gjør skal vokse
inn i våre mimetiske besvergelses
før historien tvinger oss tilbake
til tiden vi levde i.

Og det som blir til
er det som var
og det som kom til å hende,
bare tall teller seg selv.
Det er vi som sier dette. (58)

Vi-et i dette diktet er skrømt fra fortiden. Det er de døde som har kommet i tale. Det umulige besjelende grepet, hvor det er historien som ikles en maske, speiles i «før historien tvinger oss tilbake», hvor den offisielle, rettlinjede historieskrivingen både er tatt opp i og utsettes for kritisk refleksjon i diktets selvbevisste omgang med de samme døde. I den forstand blir åpningslinjen i den midterste avdelingen påfallende – for er det egentlig mulig for de døde å påberope seg fullkommenhet, er det ikke noe vi i så fall bare projiserer inn i en egentlig utilgjengelig fortid? Det er vel alt annet enn det fullkomne og lytefrie som kjennetegner nåtidens omgang med fortidens forstummede, når de henvises, ja, til og med tvinges tilbake til en abstrakt og uaktualisert fortid. Når de ikke får eksistere som potensialitet og uferdighet, som presens, består de i glemselen. Diktets komposisjon, hvor et vagt, men konsekvent, logisk selvinnsynsende og numerisk meningsinnhold omslutter livsverden, fremhever usynliggjøringen og abstraksjonen av de forgangne. Repetisjonen i første og andre avdeling står som allegoriske

chiffre på gjentakelsestvangen. Men dét er bare den ene slagsiden i diktets sprikende tolkningsrom.

Vi kan nemlig også ta påstanden på alvor: Det *er* noe mer fullkomment over et kollektivt vi som er i stand til å ta seg frem i tiden og frem til de levende. Bare slik kan den positivistiske glemselens enevelde over de for lengst begravde sprekke opp, og et slikt historiarbeid står lyrikkens egen forvridning av den lineære tiden for. I konvolutten om historiografi og erkjennelsesteori i *Passasjeverket* skriver Benjamin om det dialektiske bildet hvor nettopp språket identifiseres som treffpunktet for det temporale glimtet – den kritiske nåtiden, *Jetztzeit* – hvor erindringens revolusjonære moment, viser seg:

Det er ikke slik at det forgagne kaster sitt lys på nåtiden eller at nåtiden kaster lys på det forgagne, tvert imot er det i bildet at det som har vært i et lynglimt inngår i en konstellasjon med det som er nå. Med andre ord: Bildet er dialektikken i stillstand. For mens nåtidens forhold til fortiden er rent temporal, kontinuerlig, er det fortidiges forhold til det nåtidige dialektisk: er ikke forløp, men bilde, som et sprang. – Bare dialektiske bilder er ekte (det vil si: ikke arkaiske) bilder; og det stedet der man treffer på dem, er språket.⁴⁷⁴

I diktets språkliggjøring av et slikt konstellativt glimt er det ikke bare utsigelsen i den midterste avdelingen som aktivt reflekterer over møtet mellom det forgagne og det nåtidige – det siver inn i utglidningen i det siste leddet i diktet. Når «det som blir til» ikke bare «*er* det som var» (min utheving), men også «det som kom til å hende», blir det resiproke, refleksive forholdet mellom fortiden og nåtiden befestet, hvor kausale forbindelser med årsak og virkning er forkastet til fordel for sprikende gjensidighet, hvor de tre temporale figurene kjedes sammen gjennom gjentakelsen av «er». Den numeriske logikken i den første avdelingen får dermed sin omsnudde og mindre instrumentelle bane; «anti-strofen» i diktets midte lager skrammer i rettlinjetheten, slik at den tredje avdelingen fremtrer som en fordreid og forskjøvet variant av den første. «Det særegne ved dialektisk erfaring», skriver Benjamin, «er å oppløse skinnen av det alltid-like, ja også av gjentakelsen i historien.»⁴⁷⁵ I Hødnebøs tilfelle er det ikke snakk om å følge Benjamins polemiske misjon for den kommende historieskrivingen, det som i praksis – i *Passasjeverket* – realiseres som en mangfoldiggjort, polyfon konstellasjon av all verdens stemmer og ideer, hvor ingenting dømmes som for smått, men om å iscenesette – i diktets temporale fordreininger, en beslektet tanke om forholdet mellom nå og da, mellom en fortid som bringes inn i nå-et i et urealisert dialektisk frysbilde.

⁴⁷⁴ Benjamin, *Passasjeverket* [I], 787.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, 804.

Anakrone innslag som dette går igjen i de underliggjørende skiftene i *tempus* og i oppløsningen av rettlinjede, kausale bevegelser internt i mange av Hødnebøs dikt, også tidligere i forfatterskapet, men her er det som om den temporale figuren ekstraheres til en større, kollektiv og fellesmenneskelig (for den saks skyld også tverrartslig) sammenheng, som helt vesentlig hverken er tuftet på politiserte eller nasjonale fellesskap. Diktets midtpunkt, lovnaden om at alt «dere levende sier og gjør» skal smelte sammen med sitt utspring i et fortapt preteritum, er intrikat. De «mimetiske besvergelsene» er kanskje alt annet enn den formen for mimetisk praksis vi tidligere har identifisert som en motstandsfigur – subjektens kroppslige og sanselige ihukommelse av sin natur-likhet – for her er det snakk om alt nåtiden, de dødes fremtid og *vårt* presens, har sagt og gjort. Slik tar forholdet mellom historien og det kommende, før den nevnte utglidningen, form av et tilbakevirkende pantomimespill. Vi former fortiden i vårt bilde, projiserer nåtidsmessige tale- og handlingsmåter over på en fortid vi bare kan forstå i glimtviser rykk og dunkel erindring, og lar uansett historieskrivingens lovmessighet, dens lovmessige amnesi – «før historien *tvinger* oss tilbake» (min utheving) – få det siste ordet, som i historismens illusoriske innlevelse i fortiden, som jo er innlevelsen i seierherren, hvor «alt» som «finnes i glemselen», alt som har falt utenfor den offisielle historien om historien, er gjenstand for illusorisk innlevelse, apoteose til skjebne og naturalisering og deretter snarlig glemsel.⁴⁷⁶ Atter en gang kastes gjenferdene inn i historiens mørkerom.

Men det finnes altså en presserende dobbelthet i denne figuren: Tidsmessigheten i diktet har gitt spøkelsene en aktualitet og et presens hvor de kan tale fra: «vi *kommer* frem», for «så fullkomne *er* vi», og fornektelsen av fortidens overvintring i nå-et negeres i *diktets* presens. Så presses de tilbake inn i «tiden vi *levde* i», for de kan – og skal – heller ikke bemektiges av nå-et. I denne bevegelsen mellom nåtid og fortid reflekterer diktet over tilsynekomsten av alt hva nåtiden har fortrenget og fordreid, og slik står det i et uopphørlig spenningsfelt mellom glemsel og erindring, defaitisme og håp. At nåtidens tale og nåtidens handlinger skal vokse seg inn i fortiden kan altså leses som at fortiden, gjort til en abstrakt og ufruktbar størrelse, har endt opp som en ren beholder for nåtidens lengsler og ideer – fundert på fremskrittsetisismen og idéen om at allting har blitt og skal bli bedre – og er dermed diktets annammelse av en uhyrlig logikk det selv protesterer mot, men det kan også leses som at det finnes en «hemmelig indeks» (Benjamin); en pakt mellom det antatt tilbakelagte og det antatt nåtidige. Når denne pakten

⁴⁷⁶ «Historismen framviser det 'evige' bildet av fortiden; den historiske materialist framviser en unik erfaring med den. Han overlater til andre å ruinere seg på horen 'Det var en gang' i historismens bordell.» Benjamin, *Skrifter i utvalg [I]*, 104.

siprer inn i diktets omdreiede form kan det, som når det lyriske subjektet har gått til Teiresias, «telle skrittene / fra de levende til de døde».

6.4. Ordene og kroppen

Diktene viderefører den selvreflekterende, språkkritiske bevegelsen i forfatterskapet. Forholdet mellom det universelle – eller *skinnet* av universalitet, det som har blitt gjort identisk under språkets subsumering av mangfoldet – og det singulære er igjen en førende figur. Mistilliten til et allmennspråk og totaliserende tale- og skrivemåter finner vi mer enn noen gang i eksplisitte postulatet om språkets forslitthet, så som i en selvkritikk vi kan dra kjensel på helt tilbake til *Larm*: poesiens selvbevisste innrømmelse av at det er dette samme, slitte grunnmaterialet den uansett må springe ut av. Poesiens anklage mot begrepstenkning er en anklage mot seg selv, en poetologisk grunntanke jeg tidligere har kalt Hødnebøs *kritiske masochisme*.

Det er også i samlingen fra 2002 at vi finner postulatet om at «fornuften er varm» og «følelsene kalde» (26), en provokasjon mot dualismen mellom fornuft og følelser, og i videre forstand mot dualismen mellom rasjonalitet og irrasjonalitet.⁴⁷⁷ Den kiastiske figuren kan også tas på ordet som en selvbeskrivelse eller poetikk om hva Hødnebø forplikter seg på, og betraktes i lys av Adornos syn på kunsten som opplysningens dårlige samvittighet, dens opprørske rettesnor. Ved å eksistere som irrasjonell midt i det totalforvaltede og gjennomrasjonaliserte, irttesetter kunsten den instrumentelle fornuften og synliggjør at det er denne som egentlig er irrasjonell; ved å reflektere over og tenke imot seg selv som en historisk tilblivelse og som radikalt mediert, bryter kunsten med totaliserende og ugjennomtrengelige tenkemåter. Fornuften, som i den kritiske teoriens tradisjon anses for å ha tatt form av en i moderniteten stadig mer kalkulerende, abstrakt og ikke minst følelseløs forstand, postuleres her som *varm*. Følelsene blir på sin side kalde. I lys av diktenes måte å snu om på rådende forestillinger om fornuft og kognisjon på, minner det om Adornos idé om *Aufklärung* som introspektiv selvkritikk; tanken skal vokte seg for tankens hang til abstraksjon og totalitet og styre klar av ikke-mediert, blind vold mot naturen. Som vi så i Hødnebøs egen essaypoetikk, hevder hun selv at hun skriver nettopp «for å få tanken til å skamme seg».

⁴⁷⁷ Figuren påkaller også, og kan leses som et intertekstuell nikk til Georg Johannesens ikoniske verselinjer i *Nye dikt* (1966): «Samtidig vet jeg jo: / Skjelettet er innerst / i hver eneste mann / Og hva har jeg innerst i hjertet? / Innerst i hjertet har jeg min forstand». Johannesen, *Nye dikt*, 48. Jan Erik Volds vennskapelige «tilsvar» i *Mor Godhjertas glade versjon*. Ja tar problematikken ett steg videre: «[...] ja, jeg tenker / på disse linjene hos Georg, ofte sitert [...] // – men er det virkelig sant? er det ment som en allmenngyldig / formulering? trekkes ikke her opp et skille mellom hjerte / og forstand, hjertet som følelsens bløte gelé / omkring forstandens kjerne av stein – det er ikke sant!» Vold, *Mor Godhjertas glade versjon*. Ja, 77.

I sitt tvetydige forhold til sin egen språkliggjøring av den ytre verden har poesien i *Stormstigen* fortsatt et dialektisk temperament. På den ene siden ser poeten seg nødt til å arbeide med et slitent og overbenevnt språklig materiale. På den andre siden finnes det mye av hva vi tidligere har ansett som kimer til frislipp: motstandsfigurer som tar så forskjellig form som paratakse, ikke-kommunikativ *melos*, avbrutte teleologiske tidsforløp og spaltede sykluser, vakkende subjekt- og objektposisjoner, og ikke minst i diktenes uvilje mot enhetliggjøring i fortolkningen. Der denne tempereringen for det meste har ligget i formen, og i bruken av ladete enkeltord, skjer det noe i *Stormstigen*. I et dikt i samlingens andre avdelingen krystalliseres og rett ut *drøftes* denne pendelbevegelsen like mye som den *poetiseres*, i det som er Hødnebøs hittil mest instruktive formulering av språkets antagonismer:

DET HVILER en forbannelse
over det som er velkjent
og ordene faller ikke
slik jeg vil de skal falle,
ordene vokser seg ut av munnen
og vokser seg større enn livet

for jeg tror på ideen
en godt bevart hemmelighet
og begjæret som løser lemmenes kraft,
men i virkeligheten er jeg trett
for kroppen har ingen samvittighet
eller den sover, sier noen. (19)

Ordene som har vokst seg større enn livet påminner om det grunnleggende trekket ved identitetstenkningen: Den identifiserende og abstrakte tanken er ute av stand til å innfange det unike og partikulære i livsverden. Ordene er for kjente og slitte. Men i den første avdelingen tilføres språket som lider under et automatisert og tilvent regime («det som er velkjent») en sanselig komponent, med «ut av munnen». Det er en vending som ikke bare kan leses metaforisk, men som et konkret bilde på hva som skjer når avstanden mellom kognisjon og somatikk, eller tenkning og kropp, er blitt uoverstigelig. Identitetstvangen river erfaringen vekk fra det kroppslige og materielle, med munnen som det fysiologiske utgangspunktet for talen – ordene er blitt relativt autonome og ideologiske, og vokser seg ut av individet; den enkelte, ene, er hjelpeløs. Denne somatiske bevegelsen får gjenklang i «lemmenes kraft» i den niende verselinjen. Der «tretttheten i virkeligheten» innledes med et «men» – som om virkeligheten skulle være en motsats til munnen, kroppen, livet og ideen i de foregående verselinjene – viser verselinjen kanskje til en realitet utenfor *diktets* virkelighet, slik at idéverdenen, den godt bevarte hemmeligheten og begjæret som overskrider likevel fortsatt kan finnes, men bare i

skriftens eget domene, internt i diktets protest, og ikke i den herskende empirien. Det gjør kanskje poesien uvirkelig, og løfter frem dens karakter av annethet.

Poesiens karakter av protest, irrasjonalitet og «en godt bevart hemmelighet» betyr dermed i andre ord, med Adorno, at poesien fortsatt eksisterer som et irrasjonelt og negativt moment i det rasjonelle – og at den således kritiserer rasjonaliteten som irrasjonell. Dét er en sammenbinding i Hødnebøs refleksjon over poesiens deltagelse i identiteten som understrekes av bindeleddet «for» som innleder negasjonen i andre avdeling, og som opphever det tilsynelatende paradokset mellom det lyriske diktet *qua* protest og poesiens falitt som medskyldig i å reproducere de velkjente ordene. Slik blir det ingen motsetning mellom at ordene vokser seg ut av munnen og større enn livet, *for* dikteren tror på ideen om en godt bevart hemmelighet. Heller enn et paradoks er det, som så mange ganger før i forfatterskapet, en stadig, produktiv dialektikk.

Diktets konkluderende verselinjer er snedige og selvreflekterende, idet postulatene om at kroppen ikke har noen «samvittighet» – kjødet løses fra moralen – eller at den simpelthen bare slumrer, desavueres av den bitre avslutningen: «sier noen». Vendingen som en helhet, «eller den sover, sier noen» fremstår overraskende, liksom bortimot lemfeldig innplassert på tampen av et jeg-tungt dikt hvor det talende subjektet og utsigelsesinstansen har fremstått relativt stabile. Grepet slekter på den aleatoriske streken i *Nedtegnelser*, men i denne sammenhengen gjør det også at diktet liksom berøves for en idiosynkratisk røst, en poetisk stemme som kunne bevare «en godt bevart hemmelighet», og som kunne forene idéplanet med somatikken. Samtidig: Påminnelsen om kroppen, som overtar mot slutten av diktet, er uomgjengelig knyttet til erindringen av mennesket som natur, som jo er selve hendelsen, irregulariteten og avbruddet med det bestående i erfaringen av *das Naturschöne*. Når det da dreier seg om å nå et begjær som går hinsides og løser «lemmenes kraft», kan det høres oversanselig og immaterielt ut, men det kan også forstås som et ønske om en kroppslig erfaring som er mindre bunden, mykere og mer utflytende, mer porøs, mer mimetisk og med affinitet til det ikke-begrepsliggjorte, naturvangen og beherskelsestrangen. Kroppen, som har blitt underlagt viljens selvopprettholdende kontroll, skal løsne.

Begjæret etter et språk, i det hele tatt en anskuelse som kan hegne om det ikke-identiske, artikulerer Hødnebø tydeligere enn noen gang før i to verselinjer i begynnelsen av samlingen: «JEG LENGTER etter / det som ikke er blitt sagt.» (12) Hva vil det si å strekke seg etter *det* som ikke har blitt sagt? Måtte ikke det være et uttalt språk som vrister seg løs fra «en forbannelse / over det som er velkjent» – er «det som ikke er blitt sagt» stedet hvor ordene faller slik utsigelsesinstansen vil at de skal falle? Linjene illustrerer et grunnleggende paradoks for

diktningen, samtidig som fortidsformen, «er blitt», antyder at det fortsatt finnes uoppdagede hulrom og stier i det vi antar at er tilbakelagt og lagt øde. Å ønske seg ikke-identitet i poesien innebærer et språkarbeid som fundamentalt sett er helt umulig. Begrepsdannelse og formalisme danner grunnpremissene for enhver språkliggjøring av verden. Som tidligere innebærer higenen etter å kunne si det usagte, eller artikulere det som ikke lar seg eller ikke vil bli, og som kanskje ikke *bør* bli artikulert, å formulere genuine, mindre bundne og mindre medierte erfaringer gjennom konstellasjoner. Begrepene settes i uante og uforutsigbare sammenhenger og bevegelser, slik at det er i de ikke-hierarkiske og uavklarte forbindelsene at «det som ikke er blitt sagt» kan antydes og fornemmes. At Hødnebø sverger til en slik språkkritisk åre skulle imidlertid forårsake mer kritikk enn tidligere i forfatterskapet. Det skal jeg vie oppmerksomhet til i det følgende, for det berører også spørsmålet om hvilken poetikk som ligger til grunn for hennes utforskning av naturbeherskelse.

6.5. Poeten som Jakob

I Bendik Wolds *Vagant*-polemikk fra 2002, «Tilbaketrekning eller intervensjon? Vågestykke om årets bokhøst», gir han først et litteratur- og mentalitetshistorisk riss av kunstens relative autonomi, og anfører at de primære fluktlinjene i datidens norske samtidslitteratur, de to sentrale strategiene for motstand mot tingliggjøring og vareherredømme er tilbaketrekning – estetisismeinspirert etterlevelse av et romantisk forfatterideal – og intervensjon, «et alternativ til den hermetiske, selvtilstrekkelige, ikke-kommunikative poesien», med tydeligere politiske diskurser og agendaer (om ikke aktivisme).⁴⁷⁸ Wolds kritikk skal jeg bruke plass på, for det er muligens det eneste bidraget i resepsjonen som ikke svermer for Hødnebøs lyriske produksjon, og *definitivt* det eneste som setter hennes poesi og poetikk i forbindelse med litteratur- og kunstfilosofiske størrelser fra marxistisk litteraturteori og kritisk teori – og ikke bare, som i Borkenhagens lesning, i samspill med *Opplysningens dialektikk*. Wold anfører nemlig at Hødnebø med *Stormstigen*

skriver mindre esoterisk enn de ovennevnte [anm. Steinar Opstad, Gunnar Wærness og Kjersti Bronken Senderud] men tar med årets samling et skritt *bort* fra «direktheten» i det poetiske uttrykket. I sine tidligere bøker har ikke Hødnebø vegret seg mot de apoetiske [sic] elementene – hennes utstrakte bruk av «virkelighetsbelastede» ord og uttrykk (så som *departement*, *demokrati*, *industri*) har vitnet om en vilje til å gi poesien samfunnsmessig relevans. I så måte er årets bok annerledes; *Stormstigen* henter inspirasjon fra gresk mytologi, og insisterer på det *vertikale* i forholdet kunst-samfunn. Poeten er en bibelsk Jakob (*Hvem blir ikke eldre/ bare klokere som Jakob/ du tegner en sky, og ser opp*) som i drømme får en visjon om en stige opp

⁴⁷⁸ Wold, «Tilbaketrekning eller intervensjon? Vågestykke om årets bokhøst», 12.

til Gud. Overført til denne artikkelens terminologi: Det kan synes som om Hødnebø – i likhet med sin kollega Opstad – har behov for å gjenreise «kulturhierarkiet»; dette som en protest mot kulturindustriens skille mellom høyt og lavt.⁴⁷⁹

Jeg kommer tilbake til alle disse innvendingene i den videre diskusjonen, men for ordens skyld skal det sies at Wold fem år senere gjentar synet på Hødnebø som en autonomibejaende, virkelighetsfjern dikter i *Vinduet*-essayet «Dikt som religionserstatning (Eller: Hva er galt med norsk samtidspoesi?)» (2007). Denne gangen er Wold ute etter den opphøyde posisjonen han anser at den formeksperimentelle og modernistiske lyrikken har fått, implisitt av kritikerstanden, tidsskriftene og forlagene. Hovedtesen hans er tuftet på at den selvreflekterende og språkkritiske poesien som (etter sigende) påberoper seg å stå på siden av det senkapitalistiske samfunnet egentlig bare bekrefter den politiske økonomiens logikk hvor kunsten er nytteløs og ikke kan forandre noe som helst. Som jeg snart skal vise er denne askesen eller tilbaketrekningen noe Wold leser *inn i* og ikke *ut av* diktene i *Stormstigen*, som er alt annet enn apolitiske. Argumentasjonen hans legger seg i alle tilfeller tett opp mot Herbert Marcuses tese om kunstens affirmative karakter:

Det moralske og politiske fellesskapet som ikke lar seg realisere på «det frie marked», projiseres i stedet inn i kunstverket. Selv om det autonome verket intensjonelt er en *protest* mot kapitalismens formålsrasjonelle orden, fungerer det i praksis som et bilde på det idealtypiske borgerlige subjektet – et individ som ikke adlyder noen ekstern makt, men finner loven i sitt indre. Slik oppheves motsetningene mellom individ og fellesskap, del og helhet, partikularitet og universalitet, frihet og nødvendighet. Plikten knyttes til estetisk velbehag: Liksom de fremadstormende industriherrene på markedet, gjør kunstnerne i sine verker «nøyaktig som de vil», og likevel blir resultatet «til fellesskapets beste».⁴⁸⁰

Utlegningen rammer nok i størst grad borgerlig *l'art pour l'art*-ideologi. Det finnes lite hold for å mene at Hødnebø konstruerer selvutnevnte «autonome» verk som fremmer forestillingen om «et individ som ikke adlyder noen ekstern makt, men finner loven i sitt indre» – dette «indre» er perforert og tvers gjennom heterogent forbundet med makten og med maktens tale- og tenkemåter, som jeg har vist i lesninger av tre samlinger. Dette autonomiproblemet rammer også den poesien som ifølge Wold pretenderer å gå i dialog med andre kunstarter, men som egentlig ikke tør å bryte med sjangergrenser – dermed blir det etter sigende også et problem for Hødnebø:

Når dikterne stadig klynger seg til det mediumspesifikke, beror det også på en generell nedvurdering av forstanden. Konseptkunst forutsetter ifølge Sol LeWitt et prinsipp om *ideens*

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Wold, «Dikt som religionserstatning (Eller: Hva er galt med norsk samtidspoesi?)», 30.

primat: «Når en kunstner anvender en konseptuell kunstform, innebærer det at alle planer og avgjørelser er tatt på forhånd, og at selve utføringen er noe sekundært. Ideen blir en maskin som gjør kunsten.» Majoriteten av norske samtidspoeter vil motsatt hevde at det er *mediet* som «gjør» kunsten, og at teoretisk kunnskap bare korrupperer denne prosessen. I dette henseende er vår tids språkmaterialisme, også kjent under faner som *écriture*- eller *language*-poesi, helt på linje med idealismens doktriner. Tone Hødnebo taler trolig på vegne av flere når hun uttrykker en lengsel etter «noe som ikke bare er fornuftsstyrt og logisk ... Jeg vil si at gode dikt tenker ikke, de virker i kraft av sin form». Hun fabler også om diktet som «foreningen av det uforenlige», helt i Schellings ånd: «[F]or eksempel skiller vi mellom ulike begreper som kultur og natur, fiksjon og virkelighet, men i diktningen kommer disse områdene i berøring med hverandre.»⁴⁸¹

Det må umiddelbart sies at bindingen mellom modernistisk mediums spesifisitet og nedvurdering av rasjonalitet er en karikert sammentrekning, og at «majoriteten av norske samtidspoeter» vil fremsette mediet på bekostning av teoretisk kunnskap er en ubegrunnet påstand som – noe jeg snart viser – ikke kan fremsettes med støtte i det selektive utvalget sitater fra Hødnebo-intervjuet. Samtids poesien består da (og besto, på denne tiden) også av konseptuell poesi. Wold følger opp med å hevde at Hødnebos anfektelser representerer en «antirasjonalistisk tendens», og sier, riktignok med referanse til lyrikeren Marte Huke, at denne samtidstypiske tilbøyeligheten iblant «åpenbarer seg [som] reinspikka skriftmetafysikk». La oss ta for oss de to mest relevante kritiske punktene hos Wold anno 2002 og 2007, nemlig at Hødnebo i det 21. århundret forlater en «direkthet i det poetiske uttrykket» og blir mindre interessert i «virkelighetsbelastede ord» til fordel for et gammelmodig kunsthierarki, og at hun står i ledtog med idealistiske doktriner, schellingsk forsoningsfilosofi og fornuftsstridig irrasjonalisme. Hvis Wold med poetisk direkthet mener det klare billedspråket i *Larm*, er det en forståelig smakssak, men det skal godt gjøres å argumentere for at det er mer «direkthet» i *Mørkt kvadrat* enn i *Stormstigen*.

På hvilken måte en strofe i samlingen som «OM IKKE DETTE er demokratisk nok, / om byen er like stor som denne plassen / om byen ikke er større / er du ikke stor nok til dette samfunnet» (36) er mindre preget av virkelighetsbelastede ord og uttrykk enn diktene med «departement, demokrati, industri» i tidligere samlinger, får bli et åpent spørsmål. Wold synes imidlertid å ha forvekslet «virkeligheten» med representative koordinater fra etablert politikk. At språklige størrelser som følelser, fornuft, elskere, kjærlighet, skjebne, tilfeldighet, krig, hærføring og maskiner – konsepter og poetiske deviser som opptrer hyppig i *Stormstigen*s ambisiøse register av «store ord» og *generalia* – tilsynelatende er mindre spesialiserte, og enda mer generelle enn «departement», har da aldri hindret dem fra å bli opptatt i, og ytterligere

⁴⁸¹ Ibid., 35.

fordreid av enhver samtids makt- og politikerspråk. Og at den kritiske resirkulasjonen av forterpede gloser og forslitt språk i 1989-, 1994- og 1997-samlingene skulle være identisk med å «gi poesien samfunnsmessig relevans» som nå har forsvunnet, er det svært vanskelig å gå med på.

Jeg har vist at samfunnsmessigheten i Hødnebøs poetiske produksjon er fundert på både deltagelse og motstand, og at innbyrdes dialoger og interne referanser – en innfløkt intratekstuell strek – danner modeller med like stor gyldighet, like mange aksiomer og like mange uventede kausalforbindelser som de åpenlyse vitenskapelige sannhetene. Og selv om poesien hennes i noen grad henter næring fra en grunntanke om at kunstens negasjon av samfunnet – og helt avgjørende for vår undersøkelse: det dominerende samfunnsmessige blikket på naturen – kommer av at kunsten er noe vesensforskjellig annet enn det som omgir oss til enhver annen tid, og ikke i form av budskapsorienterte eller samfunnskritiske vendinger, kan man ikke redusere de lyriske protestene til «autonomiestetiske» troper om tilbaketrekning, opphavelighet, førspråklighet eller «irrasjonalitet». I teorikapittelet redegjorde jeg for Adornos syn på kunstverket som fundamentalt heteronomt, og jeg har i lesninger av hittil tre diktsamlinger påvist en slik tendens også hos Hødnebø. Wolds innsigelse om at hun bekrefter fetisjen for det mediespesifikke har kanskje mer for seg? Hødnebø er en språkkritisk og språkbevisst poet, og mange av diktene handler først og fremst om språkets forhold til seg selv som språk; det er ingen eksplisitte ekfraser i forfatterskapet, få diskusjoner av billedkunst, film eller musikk, og hennes poetiske retorikk låner sjelden sin fremstillingsmåte fra ikke-språklige kunstarter. Men hvis vi legger til side det vi har diskutert i analysene av *Larm*, *Mørkt kvadrat* og *Pendel* – at den fortrenge naturskjønnheten i det kunstskjønne viser seg som bilder, som glimt, og at det er en bevissthet her om at materien peker ut av sidene og hinsides språket – gjør likevel ikke det faktum at hun kretser om lingvistiske problemområder at «forstanden» reduseres til «vår tids språkmaterialisme» og dens dyrking av mediet *an sich*. Igjen: Poesien er i praksis radikalt heterogen helt fra *Larms* minimalisme av.

Schellings postulat i *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796/97), som Wold siterer ivrig fra i 2007-teksten, fordrer nettopp at de isolerte sfærene skal «forenes som søsken». En slik forsoningsfigur er på ingen måte analog til Hødnebøs antagonistiske sammenblanding av sfærer så forskjellige som de vitenskapelige, politiske, hverdagspråklige eller kunstneriske. Hennes uttalelse om at diktet forener det uforenelige kan definitivt ikke tas til inntekt for at lyrikken hun skriver er ute etter å utviske antagonismer; Adornos begrep om falsk forsoning, som jeg har vist at Hødnebøs anti-systematiske og anti-syntetiserende impulser prøver å opponere mot, ligger – i denne sammenhengen ironisk nok – tykt mellom linjene hos

Wold. Hødnebøs egen påstand om at gode dikt ikke tenker, men «virker i kraft av sin form» kan vi derimot stille spørsmålstegn ved, all den tid det er en rekke manifestasjoner av og dialog med et høyst konkret tanke- eller idéinnhold i mange av diktene hennes. Wold skal ha rett i at det er noe lettere eskapistisk og selvhøytidelig i det. Men at utsagnet skal være en obskurantistisk poetikk tuftet på doktrinær idealisme er tvilsomt; at formen betones er knappst sagt *old news* for en senmoderne poet, og at fokus på poesiens formmessighet skulle være en entydig antirasjonalistisk autonomiestetisk størrelse – ja, som dedikert leser av *Opplysningens dialektikk* og *Estetisk teori* vet Wold antageligvis at dét i beste fall er en generalisering.

Forbindelseslinjene hos Hødnebø mellom natur og kultur og mellom skrift og verden er, som jeg har vist, et negativt dialektisk forhold. Den konstellative fantasievnene, det parataktiske temperamentet, og den sterke motstanden mot syntese og oppløsning av diktens gåtekarakter, bevarer (de også epistemologiske) antagonismene mellom språkliggjøringen og den ytre verden. Premisset om forsoning er også uegnet til å studere naturbundetheten i lyrikken hennes. Den antyder kanskje ihukommelse av en oppvåkneende bevissthet om naturlighet og sameksistens, men denne postuleres alltid som forvansket og ikke sjelden som totalt fraværende både i og utenfor poesien; i Wolds lett vulgærmaterialistiske perspektiv finnes det uansett ikke rom for naturen i Hødnebøs dikt. I større grad enn å være spesifikke hentydninger til politiserte anskuelser eller begrepsliggjort politikk kan også «virkelighetsbelastede» ord hos henne komme av alt fra øvrig lyrikk til filosofiske aksiomer. Schellings kritikk av begrepslig tenkning er dessuten vesensforskjellig både fra Adornos og fra Hødnebøs affinitet til sistnevnte.

Steinar Opstad, som Wold slenger inn i ligningen, er en generasjonsfelle, og som jeg var inne på innledningsvis i avhandlingen, finnes det enkelte affiniteter mellom de to. Men Opstad er uten tvil en mer ublu dikter i både religiøs symbolikk og religionskritikk; der han er både en tematisk religiøs og en intenst irreligiøs lyriker, forholder Hødnebø seg sjeldnere til en monoteistisk kultur eller forestillings- og billedverden. Når hun gjør det, som i *Stormstigen*, er det på heretisk maner. Den påståtte vertikaliteten i forholdet mellom kunst og samfunn, og mellom dikter og inspirasjonshvelv som Wold mener dominerer i *Stormstigen* (og som for øvrig heller ikke er karakteristisk for Opstads poesi), dementeres med det samme man ser litt nærmere på det elastiske, ikke-hierarkiske og *horisontale* forholdet mellom fortiden og nåtiden, mellom utidsmessige dialogpartnere, kilder til inspirasjon og diktets presens. Dette forholdet ble eksemplarisk demonstrert i diktet med de dødes mimetiske besvergelses, og i betoningen av glemselens dobbeltkarakter. Og denne relasjonen er, som jeg skal se mer på i dette kapittelet, forbundet med Hødnebøs subjekttopløsende omgang med den ytre naturen.

Til slutt blir påstanden om at poeten skulle være en gammeltestamentlig Jakob – et mottagende reservoar for bevingede visjoner overlevert fra himmelriket, og et medium som formidler mellom Guds sannhet og den sekulære verden i den modernismeinspirerte poesiers form – dypt problematisk i møte med en lyrikk som i så stor grad befatter seg med oppløsningen av et stabilt, selvgående menneskelig subjekt, og ikke minst med objektets forrang. Hvorfor er det akkurat dette diktet Wold fester seg ved, og ikke det minst like emblematiske Teiresias-diktet – som om Hødnebø skulle kanalisere den Rilke som skrev *Duineser Elegien* (1923)? Visjoner, skaperkraft og originalitet er, slik jeg har vært i berøring med i diskusjonen av Niedecker-epigrafen, et svært lite romantisert topos hos Hødnebø. Og heller enn å symbolisere poesiers streben med å klatre til topps i Jakobsstigen, broen mellom den forfalte, forgjengelige verdslige verden og den evige himmelske verden, er det *stormstigen* som et komplekst, tvetydig konstrukt som betegner diktenes forhold til størrelser som historie, samfunn og inspirasjon, og som dementerer enhver idé om mytisk autonomi.

Diktet Wold siterer fra, hvor Jakob benevnes, har for mye leken ironi, ustadig spatial metaforikk og i det hele tatt en masse uærbødighet i seg, til å på noe som helst vis minne om William Blakes Jakob-visjoner. Sågar munner strofen ut i at stigen du-et reiser, «faller ned» – slik ser for ordens skyld den første av to avdelinger ut:

HVEM blir ikke eldre,
bare klokere som Jakob,
du tegner en sky, og ser opp.
Hvem er et regnestykke
når du ikke går opp,
det du legger til trekkes fra og omvendt,
alle elementene
i ett og samme sekund
slik luft vil opp, og jord vil ned
i en listig drøm hvor du blir det du gjør,
en stige du klatrer opp,
faller ned. (33)

Hvis det er stigen til himmelen det er snakk om, som poeten reiser for å «gjenreise kulturhierarkiet» (Wold), er det i så fall et temmelig barnlig, underfundig og omskiftelig hierarki vi har med å gjøre, som i større grad handler om å på benjaminsk vis skape porøse og bevegelige «intervaller for refleksjonen» over forholdet mellom inspirasjon (fra fortiden) og diktning (i nåtiden).⁴⁸² Den humoristiske og rett ut kjettterske streken, som forekommer i flere

⁴⁸² Til sammenligning lyder Jakobs drøm i Første Mosebok som følger: «Jakob drog fra Be'er-Sjeba og gav seg på veien til Karan. Da solen var gått ned, kom han til et sted hvor han slo seg til for natten. Han tok en av steinene der på stedet, la den bak hodet og la seg til å sove. Da hadde Jakob en drøm. Han så en stige som var

av diktene, ikke bare dette, går i alle tilfeller under radaren for Wold. Det fremstår som om det faktisk at Hødnebø forholder seg til Jakobsstige-toposet blir viktigere enn hvordan hun endevender og gjenbraker mytestoffet på nærmest surrealistisk maner. Stigen, og du-et som klatrer opp, faller tross alt ned i siste verselinje. Jeg har også vist at Adornos begrep om avkunsten av kunsten – og ikke minst grunntanken om kunstens heterogenitet og dobbeltkarakter – er en mer fruktbar inngang enn sentrallyriske og subjektorienterte lese måter hvis vi skal få et grep om hvordan Hødnebøs poetiske tenkning nærmer seg spørsmålene om poesi, kunst og samfunn, og ikke minst subjektets og subjektivitetens posisjon i naturbeherskelsen. Når det er flust av perspektiver som alt annet enn besegler intensjonen om poesiens autonomi i svært mange av diktene hennes – og som gjør det vrient å lande på at Hødnebø forfekter kunstmetafysikk – blir det problematisk å ikke ta dem med i betraktningen i en diskusjon som denne.

Igjen: Fra begynnelsen av er diktningen bevisst sin egen heteronomi. Det som allerede i *Larm* ga næring til lesningen av diktene som refleksjoner rundt språkets forhold til identiteten, tåler å bli gjentatt her:

Store, øde områder
i utkantene. Skrap,
biter av jern og skrog

En utslitt frase

Sølvblanke gjenstander, en sterk sol
brenner seg inn i avfallet.

Wolds postulat om at autonomifetisjistene som han altså anser Hødnebø for å tilhøre «bare gir fornyet tillit til dogmet om skriftens primat», blir problematisk i møte med en lyrikk som tar som utgangspunkt at skriften er utilstrekkelig, mislykket og umulig, og at den alltid må akseptere «en utslitt frase». Men nettopp fordi den er umulig, og fordi diktene er denne umuligheten bevisst, oppstår det nye muligheter (men ingen nostalgisk hierarkisering av kunsten over kulturen eller kulturindustrien) i skriftens refleksjon over sin egen medskyldighet. Som i foregående kapitler skal jeg se nærmere på hva denne dialektiske tråden gjør med

reist på jorden og nådde til himmelen. Og se, Guds engler steg opp og ned på den. Da sto Herren foran ham og sa: 'Jeg er Herren, din far Abrahams Gud og Isaks Gud. Det landet du ligger i, vil jeg gi deg og din ætt. Din ætt skal bli som støvet på jorden. Du skal bre deg ut mot vest og øst, mot nord og sør, og i deg og din ætt skal alle slekter på jorden velsignes. Se, jeg vil være med deg og bevare deg hvor du går, og føre deg tilbake til dette landet. For jeg skal ikke forlate deg, men gjøre det jeg har lovt deg.» (1 Mos 28:10–15)

iscenesettelsen av verdensbilder og erfaringer av naturen, og vise at antagelsen om *Stormstigen* og Hødnebøs elfenbensautonomi bygger på en feillesning.

6.6. Jordkule og miniatyrverden

Diktet jeg skal se nærmere på tjener som en kondensert oppsummering av samlingens hovedanliggende og står i den første syklusen. De andre syv diktene her kjennetegnes formmessig av reverseringer, kiastiske setninger, motsetninger som går over i hverandre og repetisjoner med små hakk og brudd. «For alt finnes det en omsnudd bane» (7) er ordene som innleder *Stormstigen*, en deklarativ setning som ikke bare innvarsler en poetisk tenkning fundert på negasjon, men på stadige bevegelser henimot nye motsetninger og mulighetsrom – alt som fremtrer har sin skyggeside, sitt negativ: Alt kunne ha sett – og kan se – annerledes ut. I verselinjene «når den våkne griper den sovende / i søvnen» vender om i «den levende griper den døde / i søvnen» (8) gjentas Hødnebøs liminale drømmefigur, men også den linearitetsoppløsende grunntanken jeg har identifisert som avgjørende for hennes måte å dikte over fortid og nåtid på. «Hekken vokser / og vi legger oss til å sove / for at det uventede skal gi seg til kjenne, / det som er fremmed skal gi seg hen» (7) utsier det nesten bramfritt: Drømmesøvnen er forutsetningen for oppdagelsen av det Andre.

Deltagelsen i en uklar tid hvor krigen har blitt en hverdagslig, umerkbar livsbetingelse høres samtidig i «en ro vi knapt kan merke, / en uro som er over, og i oss / noe eget og fremmed / som synger: siden krigen er over / raser krigen videre» (11). Linjene tilkjennegir en motivkrets som forsøker å gi et riss av en menneskelig realhistorie der lingvistiske snublesteiner, transformative figurer og utflytende sameksistens mellom atskilte subjekter eksisterer hånd i hånd med barbariets permanens, og de siste siterte verselinjene knytter an til et katastrofisk prinsipp som ytterligere styrker *Stormstigen*'s affinitet til Benjamins historiebegrep: permanent unntakstilstand for historiens undertrykte. I et senere dikt i *Stormstigen*, som også er titulert med koret, repeteres figuren: «Det har vært fred i krigen / og en krig i freden, / for krigen er alle tings far.» (44) Det er i den forbindelse verdt å merke seg at det aldri stadfestes *hvilken* krig det er snakk om: krigen raser videre fordi krigen er over, synger stemmen til «noe eget og fremmed» som har tatt bolig «i oss» – kanskje tilhører dette egne og fremmede en utflytende og ubestemt instans fra fortiden, en utsigelse som representerer hele den forglemte og forlatte historien per se, som i motsetning til det nåtidige vi-et som befinner seg i «en ro vi knapt kan merke» vet at krig avler krig, og at drømmen om fred aldri kan oppfylles før den levende griper den døde i søvnen?

Når det første diktet som virkelig setter Hødnebøs naturbegrep i spill i samlingen dukker opp, har vi altså befunnet oss i en allerede svært mangslungen og motsetningsfull poetisk sfære, hvor vante lineære og kausale temporaliteter oppløses og gnisser mot hverandre i fortattede lyriske hendelser i et utvidet, omskiftelig og åpent presens.

JORDA snur seg rundt.
Det var en glasskule
du slikket på som ikke var din,
og inne i den er en historie
som holdt deg våken.
Du snør inne
ingen ro, bare bevegelse
huset du løp inn og ut av,
nedover den bunnløse korridoren,
de høye vinduene, trærne utenfor
og de andres liv utenfor ditt,
noen hadde tegnet en sirkel
og du var inne i sirkelen,
ingen vind blåste, og ingen bane vendte. (10)

Diktet rommer store kast mellom temporale dimensjoner og flerfoldige romlige indikatorer som bringer interplanetariske og subjektive, drømmende sfærer sammen uten å syntetisere det kosmiske eller geologiske med det individuelt fantasifulle. I én fortattet strofe svinger utkikkspunktet frem og tilbake fra innledende drift til *stasis*, klaustrofobisk uro og uopphørlig bevegelse, og opphever det fundamentale premisset for glass- eller snøkulen som gjenstand: Man kan ikke komme på innsiden av den, og man er dømt til å leke med og betrakte den fra utsiden – og den tilkjenner en frosset og stanset tid som ikke følger naturens eller kulturens gitte regler for erfaring av temporalitet. I denne lesningen sentrerer jeg nettopp glasskulens betydning for diktets svimlende bevegelser, og skal gå nærmere inn på den ambivalente posisjonen glasskulen som representasjon av verden får i diktet – og på hvordan Hødnebø også antyder et metapoetisk blikk for poesiens og språkets glasskule-het.

Her finner vi i hovedsak to temporaliteter eller former for drift. På den ene siden er det «ingen ro, bare bevegelse» i fortidsscenen, men på den andre siden er sirkelen du-et blir innplassert i et sted som til slutt fremstår helt uten friksjon eller bevegelighet: «ingen vind blåste, og ingen bane vendte». Den tidsmessige kontrasten reflekteres overordnet sett fra aller første til aller siste verselinje: fra den konstant bevegelige kloden til det totale opphør av friksjon – uten vind og vending er det heller ingen muligheter for liv. Den assosiative og billedlige koblingen mellom glasskule og snø gjør det nærliggende å lese diktet som en intrikat, sammenvevd helhet med to avdelinger, hvor den andre avdelingen virkeliggjør glasskulen som

fantasme slik at den altså innledningsvis trer frem som *snøkule*, som et fysisk objekt man kan slikke på og komme i berøring med, og som igangsetter fantasien i et porøst forhold mellom menneske og ting.

I en pendant til «JORDA snur seg rundt», nemlig Paal Brekkes «Stille natt» (1974), fungerer også glasskulen som en portal til underbevisstheten, imaginasjonen og den tapte fortiden, og som hos Hødnebø tilsier den lyriske utsigelsen at søvnen og drømmeriket, som er beslektet med poetisk forestillingskraft, gir en mer privilegert tilgang på andre erkjennelser enn det våkne handlingslivet. Samtidig beror diktet på en mer likefrem og fortellende innføling – lydene av naboens veggur vekker jeg-et om natten med «En lyd som skyver verden blidt til side / som da jeg i min barndom holdt / en glasskule i hendene, og følte / det var stillheten som langsomt / dalte ned der innenfor.»⁴⁸³ Den nattlige klangen er opphavet til en nærmest voyeuristisk innlevelse i nabokonens leilighet og hennes rituelle skrelling av et eple, før diktet til sist vender om i et bokstavelig talt grense- og romoverskridende – leilighetsoverskridende – løft med glasskulen som metaforisk bilde, hvor «natten uforstyrret / lar stillheten snø omkring oss». Her opptrer altså glass/-snøkulen som en i langt større grad idyllisk metonymi for det lyriske jeg-ets – og diktets – evne til å omdanne virkeligheten i diktets porøse nåtid. En slik omkalfatring finner vi også hos Hødnebø, men hennes vri er langt mindre ladet av erindringens og fantaseringens varme og nåde, og det er ikke minst et «av-befolket» dikt hvor det, i motsetning til i Brekkes forelegg, er snakk om pronomeninstanser som krever dekoding heller enn faktiske konstruksjoner av mennesker sett fra utkikkspunktet til et lyrisk jeg som tilsvarer dikteren.

Idet figurer som glasskule, historiefortelling, tegning og uopphørlig løping i Hødnebøs variant møter skisseringen av en fortid, «en historie / som holdt deg våken», knytter hennes dikt også an til barndommen, og til barnets livsverden, men med helt andre fortegn. I denne erindringssituasjonen, iscenesatt av en utsigelsesinstans som definerer og rekonstruerer en serie fortidige hendelser, får den tilbakelagte tiden en utpreget romlig karakter hvor det er spatiale figurer og hendelser som rammer inn du-ets erfaringer: et uspesifisert «inne», et hus, en bunnløs

⁴⁸³ «Jeg våkner til en spinkel klang / av vegguret som slår hos naboen / En lyd som skyver verden blidt til side / som da jeg i min barndom holdt / en glasskule i hendene, og følte / det var stillheten som langsomt / dalte ned der innenfor / Jeg tenner ikke lys, ikke nå / Jeg ser bak øyelokkene en stue, møblene / har noe kjent og gammelt ved seg / Jeg ser en gammel dame i et heklet sjal / det ulmer gyllenbrunt i lampeskjæret / Bena hun har trukket opp til seg / i sofaen, er skjult av morgenkjolen / På bordet står en dampende kopp te / og en skål med frukt. Med begge hender / løfter hun koppen og nipper til den / før hun velger seg et eple / Så tar hun fruktkniven med skaft av skimrende / perlemor og deler eplet opp / i fire like store båter, skjærer skrellet av / i tynne strimler, de krøller seg / om tommelfingeren / Jeg føler også her hos meg hvor likegyldig / det er hva klokken slo, at det å sove / kan vi gjøre når vi føler for det / og jeg kjenner denne luftige smak av eple / etter teen i min egen munn, og roen / ut fra henne sprer seg gjennom veggen / inn til meg, for vi er begge innenfor / i denne glasskulen der natten uforstyrret / lar stillheten snø omkring oss». Brekke, *Ostinato*, 12.

korridor, et utenforskap og et nytt «innenfor» i en sirkel. Skiftene mellom de konkrete rommene, de som lar seg huske – innsiden av glasskulen, inne og ute av huset – og de metaforiske rommene – å stå utenfor det sosiale, men også inne i sirkelen, å erfare følelsen av å begi seg ned i dybden av en svimlende, bunnløs korridor, er hva du-et tilkjennes å huske av utsigelsesinstansen i diktet. Den poetiske modaliteten er i seg selv er uklar, eller snarere skiftende: både helt tett på og på en vag distanse fra subjektet, en størrelsesorden og et spørsmål om avstand eller nærhet som i seg selv speiler omgangen med glasskulen som objekt og som leketøy.

Det mest iøynefallende ved oppsettet er konjunksjonsgjentagelsen «og», som indikerer fortsettelse, og som gir diktet en additiv og intens form – «en historie» som bare vokser og vokser og fortetter seg. Her blir også de gjentatte og-ene en rytmisk speiling av «den bunnløse korridoren», en romlig struktur uten opphør, i en scene med «ingen ro, bare bevegelse». Vi kan også merke oss en rekke underliggjørende tempusskifter, hvor omslagene mellom den dominerende fortidsformen og de tre innslagene av presens – «*snur seg rundt*», «*er en historie*», «*snør inne*» – rammer inn den lyriske historien om et ubestemmelig og ikke-konkretisert «du», og forvansker og kompliserer relasjonen mellom dette diktets subjekt og glasskulen. Sirkelen er så å si sluttet i den siste verselinjen, for den helt overordnede driften i diktet, den «narrative» bevegelsen, går som nevnt fra en klode som snur seg rundt til en sirkel uten bevegelse: ingen vind, ingen bane, ergo død. Hvor vi befinner oss, er også uklart: De topografiske anslagene er generelle – inne, ute, hus, korridor, vinduer, trær, sirkel – og tilhører et isolert subjekt som plasseres langs usikre koordinater.

Hva vil det si at jorda snur seg rundt? Isolert sett er det en deskriptiv og lite påfallende påstand, en enkel skildring av jordklodens evigvarende og gitte rotasjon, uten hverken geodetisk forestillingskraft eller kjettersk poetisering over naturens gang. At jordkloden dreier rundt solen er simpelthen forutsetningen for alt levende liv – uten driften ville verden ha blitt nedkjølt og gold. At det er «jorda» som i *jordsmonn*, at det er muld og leire som har fått kraft og snur seg rundt under bakken, lar seg utelukke idet andre avdeling viser til kulens form. Men det refleksive pronomenet setter noe mer på spill: Jorda har blitt besjelt, og tildeles mer agens, ikke ulikt «ideen om verden / så uimotståelig at det svartner / før den snur seg etter deg / og etter gud og hvermann» i *Pendel*. Objektets egenvilje setter altså premissene for et dikt hvor subjektet, du-et som benevnes hele syv ganger i ulike pronomener («du»/«din»), ikke er den fremste bevegeren. På den ene siden kan utsigelsesinstansens historiefortelling-aktige, implisitte, men høyst merkbare tilstedeværelse leses som en prosopopeisk bemektigelse av du-et, hvor utsigelsesinstansen har full kontroll over hva du-et husker.

Fraseringen i den andre og den tredje verselinjen kan i den forstand forstås som en korreksjon av barnets fantasifullhet, idet den konkrete påstanden, den smått naive ontologien om klodens gang, irttesettes – det dreide seg rett og slett bare om en glasskule, en miniatyr, ikke en hel verden, som kan være verdenen barnet oppdaget *i* og *med* kulen. Utsigelseskiftet påminner vekselvirkingen mellom instrumentell rasjonalitet og barnaktig fantasme i «Ofelia 2», korrigeringen av himmel-fantasmen, men åpner også opp for at glasskulen, med sin historie som holdt du-et våkent, er en romlig drømmebeholder til side for jorda, nærmest som et alternativ til den rådende, våkne virkeligheten. Ja, i likhet med poesien slik Hødnebo selv fremsetter den: som en heterogen sfære som på den ene siden er radikalt bundet opp av den sosiale totaliten, men som også er noe helt og radikalt annerledes. Etter versalen i femte verselinje er det nemlig som om du-et er transponert *inn* i glasskulen, og tar bolig i og opplever historien den avdekker, der snøen ikke lenger oppleves som tenkte, minutiøse reproduksjoner, men som ren, fysisk materie. Hvis fantasien, fabuleringen om jorda som viste seg å være bare en kule, er forsøkt motsagt, består den likevel i erindringen.

6.7. Stillstand, forandring og aura

Du-et i diktet er altså både en distansert betrakter, noen som står utenfor og ser inn, og et subjekt som har ramlet helt inn i glasskulens miniatyrverden. En redundant verden i stillstand settes imot en lyrisk verden i bevegelse, men etter en *detour* innom ekstrem og stadig bevegelighet lander diktet i en verden som har frosset og står stille – og en slik verden er en verden uten forandringsmuligheter, friksjon eller spenning, uten produktive antagonismer som kan få poesien til å «å snu verden inn mot verden». En slik fastmontering av rommene kulminerer i den siste verselinjen, hvor alt har stanset opp. Glass- eller snøkulen, verdenen, er diktets sentrale objekt, det som setter du-et i bevegelse og sørger for at fantasien overtar i diktet, men det er flere grep som sørger for at også du-et blir objektet for kulens rotasjon, mutasjon eller illevarslende *stasis*, slik det også er naglet fast av utsigelsesposisjonens apostrofe. Når du-et ender opp inne i sirkelen, stedet på innsiden hvor det ikke kan finnes noe liv, gir etymologien til «sirkel» – lat. *circulus*, «liten ring», diminutivet av *circus*, «krets, sirkel» et ironisk ubehag til «de andres liv utenfor ditt»: «Du» står fortsatt utenfor det intersubjektive feltet, kretsen, isolert og alene, selv når «noen» har tegnet opp en sosial sirkel for «deg».⁴⁸⁴ Slik peker kanskje diktet på seg selv som iscenesettelsen av en umulig erindringssituasjon, men det alluderer også

⁴⁸⁴ Caprona, *Norsk etymologisk ordbok*, 1281.

glasskulen som den alternative modellen av virkeligheten som utgjør et eget, poetisk mikrokosmos.

I diktets allerede omtalte avslutning finnes det samtidig en interessant reversering av *Stormstogens* aller første linje: fra «For alt finnes det en omsnudd bane» til «ingen vind blåste, og ingen bane vendte.» Hvis det førstnevnte aksiomet – fraseringen gir verselinjen et skinn av hyperbolsk konstatering – er ment å være selvbeskrivende og poetologisk, slik samtlige åpningslinjer i de foregående tre samlingene har vært det, og at denne poetikken innvarsler en dialektisk poesi som alltid søker seg etter sin produktive og destruktive motsetning, er det som om den labile og flyttbare poetiske stemmen dementeres i diktets sluttsats. Subversjon, subvers, blir til et punktum hvor stadig rotasjon til slutt går opp i fraværet av geologisk drift, blåst eller drøm. Poesien som åsted for den dynamiske drømmesøvnen, opphevelsen av lineær fremadskridende kronologi og inverteringen av forholdet mellom de levende og de døde – figurer som representerer *Stormstogens* negasjon av uflyttbare grenser – fryses.

Det ligger altså en konstant dialektisk bevegelse mellom fantasifullhet og uro i diktet, en spenning som også speiles i møtene mellom en modell eller en representasjon, en medierende instans som beror på det planlagte og planmessigheten, på forutbestemmelsen av et gitt forløp – som også speiles i jordklodens rotasjon – og fraværet av ro hos det menneskelige objektet, den hvileløse sirkelbevegelsen inn og ut av huset og ned i en bunnløs korridor. Her kunne man innvende at stadigheten i du-ets handlinger også innebærer en form for uopphørlig aktivitet, men der den ytre naturens stendige og sikre gang er ment å inngi mennesket med forsikring og forskriftsmessig trygghet, er skjebnen til fortidens du å begi seg nedover i en bunnløs korridor, en permanent vandring uten begynnelse, midtdel eller slutt; mennesket utlevert til repetisjon. Men slik tjener også sammenbindingen av og opphevelsen av motsetningene mellom den ytre naturen og den indre naturen, med glasskulen som det krystalliserende prinsippet diktet vender seg rundt, til å bringe naturaliserte skillelinjer ut av balanse: Til tross for en «verkintern» demping av den ubundne imaginasjonen, er grensene og hierarkiene mellom subjekt og objekt gjort mer utydelige, og åpnere.

Selve glasskulen er med andre ord en radikalt tvetydig, «muterende» figur som åpner opp for et sprikende, overskytende meningsmangfold, og gir diktet sin primære bevegelse mellom forandring og stillstand. Slik ligner den momentet av metamorfisk temporalitet som Kaushall identifiserer i Adornos begrep om *das Naturschöne*: den setter det stabile i drift, og gjør det uforanderlige (tidens gang) til en foranderlig størrelse det er mulig å dikte over, videre på og i forlengelsen av. I dag hefter det også noe av anakronismen over glasskulen – den konnoterer også samlerobjekt og antikvitetsforretninger, og er en relikvie fra en forgangen

mediehistorisk epoke – et tidlig eksempel på en mediering av virkeligheten i en leke som i tiden for sin oppfinnelse må ha vært revolusjonerende. Slik Hege Olaussen redegjør for i sin kulturhistorisk orienterte artikkel om snøkulen som samtidskunst, kan artefaktets opprinnelse spores tilbake til Verdensutstillingen i Paris i 1878, og den tidlige, raskt voksende populariteten hang sammen med utbredelsen av en framvoksende turistindustri ikke bare forbeholdt elitene – snøkulene var praktiske å ta med seg videre som et reiseminne.⁴⁸⁵ Først i 1900 patenteres den moderne snøkulen av Erwin Perzy I, en østerriksk instrumentmaker.⁴⁸⁶ Olaussen anfører et slektskap «med både spåkvinnens krystallkule og alkymistens glasskolber», og at «i begge tilfeller kan den lukkede, sfæriske formen oppfattes som en beholder eller ramme for en annerledes virkelighet», mens

Glasskuppelens opprinnelige funksjon var å beskytte verdifulle gjenstander som for eksempel urverk. Det kuppelformede glasset bidrar både til å framheve og opphøye gjenstandene. Glassets egenskap som transparent, beskyttende og samtidig skjørt, påvirker resepsjonen av gjenstanden, det må behandles med varsomhet. Dette aspektet gjenspeiles trolig også i snøkulene, men i motsetning til glassdekte kuriosa skal disse gjenstandene berøres og ristes.⁴⁸⁷

Olaussen berører her et element som reflekteres på komplekst vis i diktet: For å kunne oppfylle sitt formål som gjenstand for den sanselige anskuelsen, og for leken, må snøkulene – som hadde sine forløpere i kuplene som tjente til å beskytte kostbare gjenstander – settes i bevegelse. De er objekter som rett og slett fordrer at man engasjerer seg aktivt og persepsjonsfysiologisk for at snøen skal settes i bevegelse, det er først da at tingesten «fullbyrdes». I motsetning til jorda, som snur seg rundt av seg selv uten innblanding eller handling, krever glasskulen at du-et i diktet tar del i den. At det slikkes og ikke ristes er påfallende, og gjør det desto mer nærliggende å anse at diktet skisserer en barnelek hvor fantasien overtar, selv om det som nevnt er diktets synlige utsigelsesposisjon, med sine stadige tiltaler av dette du-et, som igangsetter den spatiale fantasmagorien.

Her kan en også se til Walter Benjamins aurabegrep (han skal som kjent ha samlet på og elsket snøkuler), hvor den konstante dialektiske spenningen mellom fjernhet og nærhet – distanse og bemektigelse, ydmykhet og oppslukthet – er det som utgjør den auratiske erfaringens særegne natur. Kunstverkets aura, dens karakter av her-og nå, er avgjørende for Benjamins undersøkelse av hva som har gått tapt i moderniteten, men begrepet sirkler også inn et historisk omdreiningspunkt for betingelsene for sansing overhodet, hvor svekkelsen av

⁴⁸⁵ Olaussen, «Snøkuler som samtidskunst», 232.

⁴⁸⁶ Ibid.

⁴⁸⁷ Ibid.

mimetisk erfaring, den både etterlignende og oppslukende, men også respektfullt og ydmykt distanserte forholdelsesmåten, står som et sentralt punkt. Det er denne måten å historisere *aisthesis* på Vetlesen knytter an til når han i *Cosmologies of the Anthropocene*, i en passasje jeg undersøkte i teorikapittelet, anfører at verden i dag gir seg til kjenne for oss som radikalt allestedsnærværende, uten et snev av historisitet og uten at vi har mulighet til å tilbakeføre noe som helst til noe som helst annet. Flyktigheten er den fremste erfaringsformen, og objektets aura er fullstendig utslettet i den totale reproduserbarheten og verdensvisualiseringen. Med Benjamin: Den resiproke avstanden mellom subjekt og objekt, den empatisk-mimetiske anskuelsesmåten hvor man med sansene er i stand til å både åpne seg for objektet og avdekke tingenes hemmelige eller allegoriske sider, deres glemte historisk indeks, har falt fra under reproduksjonsteknologienes nivellering av det menneskelige billedrommet. Glasskulen i dette diktet er en ved første øyekast ufarlig tingest og mimer auraen – både fjern og nær i en uopphørlig dialektisk drift – en åpning henimot et fantastisk rom for ihukommelse og sanselig omkalfatring, men som tilvirket i og sirkulerende i en masse- og reproduksjonsøkonomi deltok og deltar den naturligvis også i en slik medieringssammenheng, selv om den ikke tjener som et allegorisk dispositiv på den måten lommelykten i *Larm* gjorde det.

Det åpner opp for å betrakte Hødnebøs bruk av glasskulen eller snøkulen som en medieteknologisk og mediehistorisk refleksjon, hvor betingelsene for hvordan vi nærmer oss verden, forsøker å gripe naturen, settes under press og medieres av slike «mellomobjekter», som både formidler mellom subjektet, du-et, og omverden, og utgjør en apparatur tuftet på redundans, forminsking og beherskelse i seg selv. Kulen er et sanselig objekt man kan holde i hendene, lukke hånden om og kjenne på materialet med fingrene, og i den forstand tjener den bruksverdien og den estetiske verdien mer enn nytten og den formålstjenlige rasjonaliteten, men den er også, i diktets sammenbinding fra den første setningen til den andre verselinjen, en representasjon av en jordklode som har blitt gjort oversiktlig og fattbar, liten og innkapslet. Som representasjon av virkeligheten er kulen mindre enn mennesket, men representerer og modellerer i krympet form gjerne noe som er voldsomt mye større enn menneskene – selve snøkulen stiller oss, selv barnet, på mange måter *over* naturen, og gir betrakteren, den som leker med eller skuer inn mot kulen, en gudelignende kvalitet. Med Benjamin: En intim (skinn-intim) og nær, taktil bemektigelse av medieteknologiske objekter og forminskende fremstillinger av en større verdenssammenheng som er ment å bringe verden nærmere, gjør også at objektets annethet og reelle tilgjengelighet for sansene svinner for oss.

På den ene siden tilhører altså glasskulen barndommens, undringens og fantasiens domene. En glasskule byr på velvillig distraksjon og lek: Man kan riste så mye man bare vil.

Den setter naturlige begrensninger ved å tilby en gitt miniatyrverden innenfor glassveggene, men innbyr til taktil utforskning, naivitet og nærhet, kvaliteter diktet uttrykker i du-et som slikker på kulen for å få den til å mane frem en historie. På samme måte som poesien og skriften kunne bli «avsindig grønnere» av å være mimetisk eller kroppslig forbundet med naturen – og vice versa – tjener glasskulen, gjennom ristingen, til å skake ved det som allerede finnes, det bestående. I motsetning til med andre tilvirkede konstrukter av glass i forfatterskapet, som «et sted hvor sjelen yngler / under et tak av glass, / en lukt verre enn verden samlet» i *Mørkt kvadrat*, er dette forbundet med uskylden – fantasievnen, om enn hvor dempet, motvirker den uttømte «kollektive barndommen» som glasskulen *qua* oppbrukt vare og gjenstand for konsum antyder. I den forstand har glasskulen i diktet, og diktets glasskule-het – den svimlende ustadigheten – kunnet bevare en ørliten rest av en *mulighet* for en auratisk omgangsmåte.

På den andre siden er glasskulen gjennomsiktig, hul og transparent. Glasset er et *klart* materiale, skarpt og hardt, men ikke alltid like motstandsdyktig – det er en knusbar og skjør materie. Kulen kamuflerer heller ingenting, noe som utvilsomt rommer en *åpning* for sansene, men gir dermed også et perspektiv hvor det gåtefulle og skjulte har blitt eliminert; «det hviler en forbannelse / over det som er velkjent». I dette tablået står alt i fare for å bli gjort tilgjengelig for den estetiske anskuelsen. Materialet er nærværende og nært, men mysteriet eller hemmeligheten om verden, naturen, er borte. I den grad *krystallkulen* konnoteres i diktet – poesien som beholder for visjoner og innsikter – dementeres det av et anti-mystifiserende, prosaisk og romlig, adjektivfattig og ikke-oversanselig innhold i diktets tredje avdeling. Fantasievnen er mindre poetisert enn i mange av de andre samlingenes dikt som spiller ut fantasien i sin egen form, det være seg oppløst, melodios, dissonant, fragmentarisk eller anakolutt. Slik pendler også omgangen med det ikke-menneskelige objektet i diktet mellom det formålsfrie og det nytteorienterte: den estetiske erfaringen i leken ligger alltid nedfelt i glasskulen, men glasskulens estetiske sider er nedtonet; den er hverken surrealistisk lekende eller hardnet og kald på et negativt dialektisk vis som lar lenkene tale.

I glasset kan man også se et speilbilde av seg selv, kanskje sin egen konseptuelle menneskelighet. Og i den forstand, og med den stadige vekslingen mellom det ytre og det indre, antyder glasskulen også en mikrokologisk speilsal, en projektiv beholder. Det er en grunntanke diktet helt avgjørende følger, på subtilt vis, når den tredje avdelingen ikke poetiserer over glasskulens innhold. Fokalpunktet er ikke tingen, objektets materialitet, men subjektet, som blir objekt, og ikke nødvendigvis på en måte som åpner for objektets forrang.

Snøkulen blir er et mellomledd som angir distanse, og gir assosiasjoner til den eksperimentelle vitenskapens måte å redusere mangfoldet og destillere det motsigelsesfulle for

å forstå – forminske verden bak glassvegger, forstørrelsesglass og laboratorier – med intratekstuelle, motiviske røtter tilbake til lommelyktens forfeilede opplysningsakt i *Larm*. En slik klaustrofobisk bevegelse i mangelen på utsyn, som jeg allerede har vært inne på – et du som handles med i repetitive bevegelser, også når det er diktet som får du-et til å handle – kan også vise til fragmenteringen av en kollektiv verdenserfaring. En omverden og en fortid erfart gjennom glasskuler tilsvarer foruten barnlig fabulering et splittet sensorium hvor individuell sansning utspiller seg som isolerte, avsondrede sfærer uten sameksistens – atomiserte eksistenser med «de andres liv utenfor ditt». Et slikt tap av en meningsfull totalitet gir en estetisk/sanselig solipsisme, hvor erfaringens ustadighet og du-ets isolasjon selv inne i den sosiale sirkelen speiler den radikale individuasjonen.

6.8. Til stede?

Hødnebøs strofe er altså både en meditasjon over bearbeidet og kulturalisert natur, og et slikt stykke bearbeidet natur i seg selv idet den tar opp i seg flere av glasskulens medierende funksjoner i komposisjonen. Jeg har allerede kartlagt flere poetologiske utsigelser i diktet, og det må vurderes om det iscenesetter den symbolske tanken om språket og poesien som en glasskule: både meningsmettet og tappet, fylt med innhold og innholdsløs på samme tid – en måte å se verden gjennom på, men også en måte å ta verden i skue som potensielt sett begrenser og innkapsler mangfoldet. Dette er en språkkritisk og metapoetisk tendens som har gått igjen helt fra *Larm*, i måten Hødnebø tumler med et på forhånd gitt språklig grunnmateriale, som i seg selv erfares som rustent, utslitt og beherskende, og som det står for poesien å stille opp i mindre bundne konstallasjoner – som det står for poesien å skake opp, røre ved og riste på. Glasskule-pendanten skiller seg imidlertid ut fra de andre refleksive, foranderlige eller bevegelige figurene i forfatterskapet som har gitt diktene sin form, og som symboliserer poesiens prosessualitet, som kimæren eller pendelen. En åpning til hva forholdet mellom glasskule og språk kan være, finner vi i en poetologisk refleksjon hos Tor Ulven. Med referanse til Marcel Duchamps vesle, tomme glassampulle fra 1919, *Ampoule contenant 50 cc d'air de Paris*, skriver Ulven i sin takketale *in absentia* for Obstfelderprisen i 1993, «Ekstremismens pris»:

La meg til slutt minne om at enhver ekstremisme, så også den poetiske, selvsagt *koster noe*. Den medfører blant annet mye møye og tankestrev, den tærer på tid og tålmodighet, og den koster oss av og til troen på at det lyriske språket overhodet fanger noen mening. Så fanger det kanskje en ikke-mening. Og da har man jo hatt mye slit for ingenting? Ligner diktet Marcel Duchamps tomme glasskule med påskriften «50 kubikkcentimeter pariserluft»? Men i så fall

må det påpekes at Duchamps glasskule faktisk inneholder 50 kubikkcentimeter pariserluft, og selv om luften er usynlig, så er den til stede, til og med konkret og umetafysisk.⁴⁸⁸

Denne parallellen trekker Ulven etter å ha påstått at poesien i seg selv er «ekstremistisk», en uttrykksform som stiller seg imot romanformens opptatthet av «det *representative*, både i betydningen det virkelighetsimiterende og det typiske» – når romanen råder, marginaliseres diktet, som er ikke-representerende og villfarent; med en kort lesning av Obstfelder, «det nødvendige særtilfellet», påstår Ulven med en poesiteoretisk hyperbol at diktet i seg selv anses som *for ekstremt*.⁴⁸⁹ «Ikke bare fordi den tenderer mot det såkalt dunkle og det såkalt uforståelige», ironiserer Ulven over sin tids sjargong, «altså mot en inreferabel innsikt, men også fordi den er den litterære genre som befinner seg lengst ute på ytterfløyen i forhold til vårt vanlige, sentrumsorienterte bruksspråk: poesien fungerer ineffektivt og dårlig som nyttig informasjonskanal, selv når den tilsynelatende nærmer seg dagligtalen.»⁴⁹⁰ Ulven er nærmest adornittisk slø, men enda mer autonomiestetisk orientert når han fremhever diktets «umulighet», og peker på at poesiens ekstremisme er selve forutsetningen for dens eksistens – fordi den bare finnes i sin egen virkelighet:

Så var det dette ordet ‘radikal’: ‘ekstremisme’ forbindes gjerne med politiske ytterligheter på den ene eller den andre siden, altså bevegelser som naivt (og ofte tilsvarende morderisk) forsøker å gjøre det eneste rette, det reneste rette, kunne man si med et ordspill, det vil si å realisere det umulige i den ytre virkelighet. Den poetiske ekstremismen, derimot, gjør alltid det urette i en umulig virkelighet: poesiens. Derfor lar den seg også realisere, selv på sitt mest utopiske.⁴⁹¹

Denne anfektelsen, og påpekningen av diktets brudd med bruksspråk og hverdag, er kanskje to innsikter og en genremessig demarkasjonslinje som kan fortone seg som helt åpenbare og karakteristisk senmoderne, men i møte med Hødnebøs kritiske resirkulasjon av forterpede fraser avdekker de et interessant og viktig moment hos sistnevnte: Selv når det «vanlige, sentrumsorienterte bruksspråk» settes inn i diktene, når de «tilsynelatende nærmer seg dagligtalen», er de ikke i stand til helt å kaste av seg det kunstaktige (Adorno). Nettopp når de er på sitt mest ordinære, gjør de hverdagens prosa til versifisert skinn, og fremviser avkunstringens lodd samtidig som de, i kraft av å være irrasjonelle i det rasjonelle, insisterer på at det fortsatt finnes et tilfluktssted for, i Adornos bruk av ordet, det mimetiske – et dialektisk segment Hødnebøs poesi opererer innenfor.

⁴⁸⁸ Ulven, *Essays*, 161.

⁴⁸⁹ Ibid. 158.

⁴⁹⁰ Ibid., 159.

⁴⁹¹ Ibid. 159–160.

Hvis vi vender blikket inn mot Duchamp-parabelen, kan den skjøre glasskulen derfor leses som en metonymi for poesiens «mye slit for ingenting». Kimæren viste til poesiens mutabilitet og dens overskytende *mer*, mens pendelen sto som et bilde på poesiens konstante flukt mellom to tankebevegelser og på nødvendigheten av å ikke fikserte meningsproduksjonen langs én av polene, med en dialektikk ikke ulik den til vår titulære stormstige. Glasskulen er på sin side i det ytre helt ubevegelig, u-selvgående og krever som nevnt resting, innlevelse og projeksjon, på samme måte som diktene krever fortolkning – og på samme måte som utsigelsen i diktet, det elliptisk implisitte jeg-et, projiserer en fortid inn i du-et – og denne overføringen av fantasi har en ambivalent og ikke direkte opphøyd posisjon i diktet. Kulen er en vanskeliggjort figur, og mindre håpefull som parabel for poesien, også i diktet vi er inne i: Den både innbyr til og avtvinger en *annen verden*. Glasskulen forandrer ingenting, den transformerer du-et i erindringen, men den kan ikke korrigere livet til utopi, kan ikke *fullføre*. Hødnebøs egen uttalelse om at «oppsattheten på å konstruere en gjenstand som egentlig ikke kan brukes til noe som helst, kan jeg også kjenne når jeg lager et dikt», som jeg var inne på i kapittelet om *Larm*, får gjenklang.

Men i begjæret etter å fange en ikke-fiksert ikke-mening, for å si det med Ulven, oppstår det potensialitet i tomheten og nedbrytingen, i å være til som noe annet, virkningsløst og uferdig – *historisk uferdig, og med et overskytende meningsmangfold* – midt i en ferdigstilt totalitet som forneker det Andre. Det permanente tomrommet og den konstante nedbrytingen (men ikke den fullkomne utslettelsen eller den opphavelige oppstandelsen) som forutsetning for diktets protest har kjennetegnet Hødnebøs dikt siden *Larm*, og i det at glasskulen som kontekstskapende konnotasjon, glasskulen i selve verselinjene og diktet som en glasskule bevrer mellom reduksjon og mangfoldiggjøring, holdes mulighetsrommet åpent. Slik har den tilbakeskuende fremstillingen i dette diktet også mye til felles med de gjennomgående temporale figurene i *Stormstigen*, nemlig opphevelsen av det kronologiske skillet mellom fortidens døde og nåtidens levende. Jeg har vist at de ulike romlige strukturene tjener som beholdere for en svinvende fortid, og diktets annammelse av det fantasifullt glasskule-aktige kan leses som en pendant til skrittene fra de døde til de levende. Men kanskje ligger diktets chiffer også i omgangen med snøen?

Det dominerende naturelementet i har nemlig også en påfallende tidsmessig struktur som både viderefører og står i motsetning til de drivhuseffekt-funderede elementene Hødnebø tidligere har befattet seg med. Snøen er forbigående, flyktig og forsvinnende. Den er et stoff i naturen som, hvis det ikke når frysepunktet, kan opphøre like raskt som den åpenbares. Snøen smelter, den blir til vann som trekker seg inn i overflatematerien og fordamper og forsvinner,

men den tar ikke form av et annet element, og den følger ikke den regenerative livsbanen til gresset som innledet de tre forrige samlingene. Er det ikke alltid et illusjonsmakeri og et teppefall som ledsager våre forventninger til snøens komme, noe som er dømt til å være forbigående og flyktig – slik poesien aldri kan forløse det uforsonte her og nå? I den forstand blir snøen en symbolsk korrespondanse til barndommens brutte løfter, en figur som kan settes i sammenheng med avfargingen som bebuder et farvel til renhet og opphavelig uskyld. Diktets ledemotiv utvikles (men uten å slutføres) nemlig allerede på samme side, i et dikt atskilt fra dette med en stjerne:

INGEN RO, bare bevegelse
et løfte og dine forventninger
om det uendelige et sted langt unna.
Noen skal huske deg som du var
da du sto ute i snøen
og ønsket deg noe
fra himmelen du ikke kunne se,
en kule med snø, en dråpe vann. (10)

Strofen kan både forstås som en etterskrift eller et koda til og en avslutning på det forrige diktet, hvor de samme spenningene repeteres med en umiddelbar gjentakelse av «ingen ro, bare bevegelse». Barnets forventning om tegnene fra oven, vintertidens magi, settes på plass i en fastfrosset tid, men settes også i bevegelse i diktets utglidning og invertering av den første snøkulescenen: Du-et står plutselig *ute* i snøen, ikke lenger inne i glasskulens innkapsling, og tilkjennes agens, ønsker, løfter og forventninger. Scenen er mindre kulturalisert, gjentakende og klaustrofobisk – *glasskulen* har blitt til «en kule med snø» som oppløses til «en dråpe vann» – og målbærer et løft ut av de romlige beholderne. I metapoetisk henseende dreier det seg nå om å kunne dikte fritt over, eller dikte videre på en tenkt barndom. Dermed får vi å gjøre med en korrektur igjen, men en vennlig en denne gangen – en inngripen som står til fortidens lengsler: Denne «noen» som tegner sirkelen er kanskje den samme som blir erindret i det første diktet, og i den forstand reises muligheten for at det er den dikteriske instansen selv som løfter du-et ut av sirkeltvungen fra det første diktet. En kule med snø eller vanndråpe er flyktige og forbipasserende elementer, mykere og mer behagelige som taktile kontaktflater enn de tilvirkede snøkulene eller glasskulene – og vi får et mykere uttrykk for dødsmotivets i det forrige diktets sluttsats, nemlig «ingen vind blåste, og ingen bane vendte», en beskrivelse som jo er identisk med alt livs opphør.

Slik protensjonsordene «løfte», «forventninger» og «ønske» skisserer en håpefull bevegelse, har også utsigelsesinstansen, ikke minst i takt med overgangen fra kulturartefakt til

naturelement i overgangen fra det første til det andre diktet, mildnet. «Noen skal huske deg som du var» er langt mer inderlig, og nesten en henvendelse som også insisterer på å holde minnet om barndommens kan hende oppfylte, kan hende brutte løfter, levende i diktets presens – det er noe helt annet enn den defaitistiske påstanden om at «noen hadde tegnet en sirkel / og du var inne i sirkelen». Her har du-et forflyttet seg fra glasskulen til snøen og strekker seg henimot en transcendent horisont, mot «det uendelige et sted langt unna», og det er bare bevegelse. «For alt finnes det en omsnudd bane», og kanskje er dette diktet den omsnudde banen til det forrige, på bokside vertikalt oppadstigende og hierarkisk plassert. Men hvis det finnes et visuelt og typologisk hierarki mellom de to diktene – og det er et sjeldent grep hos Hødnebø å plassere to dikt på samme bokside, det inntreffer nesten ikke mellom *Larm* og *Nedtegnelser* – er himmelen et vertikalt løft imot den bunnløse korridoren. Men det er ikke en vertikal drift som motsier den horisontale *poetikken*, den parataktiske forpliktelsen på sidestilling og likevekt fremfor rangorden, linearitet og endelighet: Himmelen du-et ikke kan se, som reflekterer «det uendelige et sted langt unna» er ufullførte, u-topiske romlige beholdere – åpnere steder enn glasskulens ambigøse rom, men fortsatt ikke artikuleringer av freden eller forløsningen. Betoningen ligger på å minnes det uoppfylte – for å holde drømmen om oppfyllelse ved like.

6.9. Tilfeldighet, ikke skjebne

En slik bevegelse utvikles videre i et dikt i *Stormstogens* andre avdeling, hvor metaforisering og sammenstilling mellom den menneskelige naturen og den ytre naturen settes i kritisk bevegelse. Diktet står på samme side som og er atskilt med en stjerne fra diktet om den velkjente forbannelsen og ordene som har vokst seg ut av munnen:

DU HUSKER bare ett ord feil:
skjebne og ikke tilfeldighet,
et ord som knytter deg til verden
og får uante konsekvenser.
Du sier jeg er like gylden
som det halvmodne kornet,
like hvit som det hvite regnet,
men jeg er like skiftende som lyset,
like forblindet som mørket. (19)

Du-et diktet tiltaler husker skjebnen fremfor tilfeldigheten. Det står på lovmessighetens og den invariante naturens side fremfor slumpen, spillet, oppdagelsen og de drømmeriske assosiasjonene – «ustadighetskategorier» som ellers preger *Stormstigen*. De to første verselinjene kan samtidig, «bifurkativt», leses på to måter: som at det er skjebnens lodd og ikke

en ren tilfeldighet at du-et bare husker ett ord feil, med den andre verselinjen som en utdyping av den innledende, eller som at «skjebne» er det ordet som blir husket feil av du-et, «som knytter deg til verden / og får uante konsekvenser». Og kanskje er det nettopp disse konsekvensene som spiller seg ut i diktets andre avdeling (som begynner med versalen), som reflekterer over en pågående metaforisering og inndragelse av subjektet – og deretter over motstanden mot denne metaforiseringen eller forskjønnelsen.

Her skal det naturligvis påpekes at dette i streng forstand er similer og ikke metaforer, men min påstand er, og dette vil lesningen demonstrere, at Hødnebø anfører similen som metaforens forutsetning, og ved å bruke bindeordene fremvises det en metaforiserende *mekanisme* eller et metaforiserende tankesett. Den enkelte livsverden innordnes i alle tilfeller først i et forterpet billedspråk, og så tar jeg-et til slutt ordet. Slik kan vi forstå diktets helhet som en saklig og nedtonet anklage med dempet uttrykkskraft. De to første similene er begge hentet fra et naturlyrisk register, men i motsetning til det halvmodne kornet er «like hvit som det hvite regnet» påfallende underlig og tautologisk, og egentlig ingen sammenligning, men en bevisst – selvrefleksivt – uinspirert inndragelse av subjektet i et språklig bilde løftet fra ytre natur. Det foregår en underspilt og gradvis utglidning av den metaforiserende instansen, den mekanismen som har gjort at ordene vokser seg større enn munnen, og som naturligvis er diktets egen, den òg, ikke mindre «autentisk» eller «poetisk» enn det jeg-et som overtar idet «du sier jeg er» blir til «jeg er».

Jeg-et som er like skiftende som lyset nekter å bli naglet fast og insisterer på sin egen foranderlighet overfor du-ets bruk av skjebnen – jeg-et velger å være skiftende, og i prosess, fremfor naturalisering og forutbestemthet – men hvordan skal vi forstå at jeg-et også påstår sin egen forblindelse, «like forblindet som mørket»? Det er det vanskelig å tolke i noen annen retning enn den gresk-antikke, nærmere bestemt til Teiresias som jeg så på innledningsvis. I den forstand blir forblindelsesfiguren en helt sentral markør for en omgang med språket som ikke repeterer nivellerende metaforikk, og som i en nærmest barokk bevegelse kan være både skiftende som lyset (fullt av liv) og forblindet som mørket (med utsløkte øyne og nærmere dødeverdenen), i flukt mellom temporaliteter.

I sum blir den overordnede bevegelsen i diktet som tematiserer similen og sammenligningen et sprang fra diskursiv refleksjon i de fire første linjene til *poesis* i de fem siste versene. Poetiseringen over jeg-et mister sin *doxa*, og den kunstneriske streken avdekkes som *Schein* – som et skinn, og som en foranderlig og utskiftelig størrelse, som noe som ikke på forhånd er gitt, og som noe poesien kan gjøre noe med i selvrefleksjonen. Hvis du-et som husker skjebnen og loven, og ikke tilfeldigheten, er den samme instansen som tvinger jeg-et inn i

sammenligningens og metaforiseringens språk, står jeg-ets innvendinger i de to siste linjene for det motsatte av skjebnebestemmelse og invarians. Det lyriske subjektet insisterer på hvordan det lyriske subjektet selv skal være. Med betoningen av ordet *skjebne* blir metaforiseringsakten i andre avdeling, hvor jeg-et blir innordnet som uferdig og halvmodent menneske, ubehagelig. Vi får å gjøre med en uferdighet forstått som halvgod og utilstrekkelig, et subjekt som venter på den besjelende eller antropomorfiserende instansens fullbyrdelse av en mangelfull kropp – ikke et subjekt i forandring og foranderlighet. Protesten mot den diktinterne utsigelsen ligner den til «Ofelia-dubletten» i *Mørkt kvadrat*: En annen instans iakttar og symboliserer en erfaring for et annet subjekt, som berøver dette subjektet sin egenart. Selv når jeg-et insisterer på sin omskiftelighet, ligger det like fullt et ekko av et slikt tap i forblindelsesmetaforikken i den siste verselinjen.

Kanskje handler det mest av alt om kunstens skinnkarakter i «skjebnediktet»: Metaforen mister sitt jerngrep når den avdekkes som en historisk tilblivelse og et konstrukt, og dermed som foranderlig, *som mulig å dikte videre på*. For at tvangen skal havne på utstilling har diktet tatt opp i seg en metonymisk struktur som repeterer jeg-et i utskiftbare klisjéer. Når det hele slutter med at jeg-et utsier sin rett til å være «like forblindet som mørket», er det liten tvil om at forstummingen er identisk med diktets opphør; speilingen er nesten overtydelig. På samme tid er det som om diktet omsider *kan* ende idet jeg-et har fått komme til orde med større agens, og bryter kjeden med similer. Den utbyttbare logikken forvitrer. Dette er slett ingen opphøyning av metaforens valør.

Når det historiske koret i et av diktene kapitulerer og innrømmer at «Dine tegninger og utkast / overgikk våre evner og ensomhet» (32), står sammenligningen som et credo over diktenes streben etter skissen, leken og prosessen som kan danne språklige konstellasjoner hvor ordene *ikke* har vokst seg vekk fra leppene. *Stormstigen* er den samlingen i Hødnebøs forfatterskap som i størst grad søker seg mot å sette rådende kronologiske bestemmelser og ideer om historiens gang i bevegelse. Driften mot anakroni og potensialitet fremfor rettlinjethet og lineær utvikling er også et spørsmål om forandring og foranderlighet, og påkaller Adornos begrep om *Naturgeschichte*: historien skal betraktes som natur i den grad den har blitt naturalisert av den samfunnsmessige totaliteten og blitt fordreid til annen-natur; den første naturen skal betraktes som historie i den grad naturen også er underlagt historiske bevegelseslover og menneskelig innvirkning. Og det kommer nettopp an på å avdekke historisiteten og sprekke opp skinnbildene av en invariant natur, slik det også kommer an på å fremvise historien som en konstruksjon, og dermed som foranderlig. Når dikteren går til Teiresias er det for å ikke slutte seg til historiesynet som fasttømmer skjebnen og myten – det

finnes en omsnudd bane, og den vender seg om i poesien: i forsøket på erindring, i glasskulens metamorfiske temporalitet, i de dødes mimetiske besvergelses og i oppsamlingen av glemselens restmaterie.

Kap. VII. «... å gjengi andres ord»: *Nedtegnelser* (2008)

Tone Hødnebøs femte diktsamling *Nedtegnelser* er hennes mest eksplisitt poetologiske. Samtlige av diktsamlingene har så visst vært orientert mot selvbetruktende og intratekstuelle refleksjoner rundt hva det vil si å representere verden i skrift. I tråd med Adornos syn på kunstverkets selvbesinnelse og innrømmelse av sin egen skinnkarakter har jeg forstått disse selvrefleksjonene som selve betingelsen for erkjennelsen av medskyldighet i tyranniet over indre og ytre natur. Men referansene til selve skrivehandlingen – hånden som holder pennen som fører ordet – har aldri vært så dominerende som i *Nedtegnelser*. Her blir tittelen både en betegnelse på den formen for dikt som finnes i samlingen – som bærer preg av innfall, «ombestemmelser», utstrakt bruk av bindeordet «eller» og verselinjer som ligner tilføyinger – og på nedtegnelsen som en skisseaktig, utprøvende, tilfeldighetspreget *innstilling*, en måte å nærme seg registreringen og den språklige avbildningen av verden på. Ja, en modalitet, en holdning til verden. I adornittisk forstand minner dette om kravet han retter til kunstverkernes frivillige «mislykkethet»: «Det formedes indre balanse må mislykkes, fordi balansen ikke finnes meta-estetisk, utenfor.»⁴⁹² Diktene tviler på den lyriske formens endelighet og ferdigformede «suksess» for å ivareta momentene av fortrenget ikke-identitet – for å være, med Adornos ord, solidarisk med lidelsen, og for å ikke pretendere at forsoningen og enheten finnes i en forfeilet verden, som poesien er viklet inn i.

I denne forbindelsen er samlingens overordnede komposisjon av stor betydning. Jeg skal særlig se nærmere på hvordan stramheten og stringensen i den overordnede strukturen står i et spenningsforhold til de enkelte diktens innslag av anakoluti, «additiv logikk», asyndetiske setninger, cesurer og underliggjørende formuleringer som knyttes opp mot en assosiasjonsbasert, utkast-lignende skrivepraksis. De mer frittflytende og mindre klarspråklige «inngrepene» i samlingens kompositoriske totalitet står nemlig som påminnelser om det ikke-identiske, den kvalte naturskjønnheten. I *Nedtegnelser* tar Hødnebø altså for seg det å skrive i sin undersøkelse av poesiens deltagelse i beherskelsen av natur. I denne bearbeidelsen blir *forskjellen* – små forskyvninger i setninger som gjentar andre setninger, forvridninger og fordreininger som kommer inn i, skyver på og forandrer diktens helheter – et nøkkelbegrep.

⁴⁹² Adorno, *Estetisk teori*, 389.

Som jeg viser har forskjellspoetikken alt å gjøre med hvordan *Nedtegnelser* nettopp tar et steg ut i et mindre behersket poetisk uttrykk.

For nå å foregripe neste kapittel kan det være verdt å minne om at *Nytte og utførte gjerninger* (2016), som jeg antydte helt innledningsvis, kommer til å stå for en radikal dreining i forfatterskapet. Diktene i den samlingen er mer politisk engasjerte, mindre fundert på diktinterne tvetydigheter og poesiens gåtekarakter, henvender seg til sin samtid, forkaster eksplisitt passivitet og tilbaketrekning som estetisk-politisk strategi, og preges av en større formal direkthet og en utpreget samtidsbevissthet, blant annet om klimakrisen. Dette kapittelet er bygget på en avgjørende antagelse om at *Nedtegnelser* i noen handler om å «gjøre opp regnskap» før et slikt markant skifte både i fremstillingsform og poetikk. Dermed leser jeg de poetologiske anfeltelsene som en refleksjon over skrivegjerningen hittil. Diktene «oppsummerer» ikke nødvendigvis det poetiske virket frem til nå, og i hvert fall ikke på et skjematisk eller eksplisitt selvrefererende vis (selv om det florerer av intratekstuelle referanser, som i de tre foregående samlingene), men skuer tilbake og innover, og diskuterer figurer, troper og utsigelser om forholdet mellom det å skrive og det å representere verden i skrift. I den forstand blir undersøkelsen av skrift og skriving i denne samlingen avgjørende for å forstå den gradvise forandringen i Hødnebøs uortodokse naturbegrep.

Aller først tar jeg for meg epigrafen, som kommer fra et dikt av den amerikanske poeten Veronica Forrest-Thomson, og ser på betydningen av figurer som skriftpraksis, kroppslighet, kreativt utspring og subjektivitet med utgangspunkt i Hødnebøs gjendiktning, og legger frem hva disse betyr for samlingens poetikk. Deretter gjør jeg et nedslag i et representativt metapoetisk dikt som fremsetter avgjørende påstander om skrivehandlingen. I kapittelets lengste nærlesning står avbildning, naturtap og instrumentell rasjonalitet i sentrum. Deretter studerer jeg et dikt som tematiserer betydningen av tilfeldighet for skrivepraksisen gjennom aleatorikk, og borer ned i dialektikken mellom reduksjon og mangfoldiggjøring. Etter tre kortere nedslag i tre selvrefleksive dikt om skrivehandlingen, vier jeg oppmerksomhet til et dikt hvis midtpunkt er de helt sentrale verselinjene «lar naturen seg beskrive / ved å gjengi andres ord» (51), hvor de metapoetiske anfeltelsene i *Nedtegnelser* utkrystalliseres i og forbindes med den lyriske representasjonen av ytre natur. Avslutningsvis nærleser jeg det aller siste diktet i samlingen, som gjentar epigrafen, skaper en avrundet (men ikke avsluttet eller fastlåst) sirkelkomposisjon, og som reflekterer over skrivingens og poesiens forhold til det ikke-identiske. Her ser jeg særlig på bruken av semikolon, diktets fredelige beherskelse og forholdet mellom subjekt og objekt.

7.1. Struktur, systematikk

Blant de mest markante ledetrådene i *Nedtegnelser* er poetiske refleksjoner om skriving og om selve skriveakten. I en rekke av diktene knyttes det å skrive som motiv til en serie beslektede tankefigurer vi har stiftet bekjentskap med i alle de fire foregående samlingene, nemlig forbindelsene mellom intensjon og intensjonsløshet, subjektive nedtegnelser og ytre virkelighet, egenartethet og nivellering, etteraping og originalitet. I min undersøkelse har det gjerne kommet an på, når det er snakk om selve skriveakten, en demontering av det stabile og selvgående subjektet, hvor størrelser som agens, intensjon og autonomi utsettes for et særlig press.

Problemet med skriving og skrift hos Hødnebo er alltid et problem som bærer et janusansikt. Det berører også i høyeste grad spørsmålet om hvordan skriften kan hegne om det ikke-identiske og den fortrenkte naturskjønheten. Perforeringen av det autonome subjektet finner sted i en produktiv dialektikk, hvor det på den ene siden dreier seg om at den genuine individualiteten og den ubundne naturen er truet av det samfunnsmessige, som gjerne kommer til syne i språklig identitetstvang: i *generalia*, forterpede ord og klisjébilder. Rommene for den egne erfaringen innskrenkes, og som i *Pendel* blir subjektet en dåre uten handlekraft eller autentisk stemme i den realhistoriske tvangssammenheng. På den andre siden gir subjektets frafall og alle disse «truslene» mot en stringent subjektivitet – som ofte gjenspeiles i diktinterne hendelser, i bevegelser som går fra å sentrere et subjekt til subjektløse lyriske bilder – plass til objektet, til annetheten, gåten og den ytre naturens egenverdi og egenvilje, så vel som ihukommelsen av mennesket, subjektet, som natur.

Dette «subjekttapet» forutsetter samtidig på ingen måte det totale fraværet av en antroposentrisk instans eller et lyrisk jeg. Tvert imot: Jeg har vist at forankringen i jeg-et i en rekke av diktene også er med på å fremheve naturbundetheten ved å sentrere kropp og materialitet, og at forutsetningen for å desavuere et antroposentrisk subjekt er benevnelsen av og innfølingen i det, fremhevingen av det herskende hierarkiet mellom menneske og ikke-menneske. Som jeg har lagt vekt på, er denne heterogeniteten også selve forutsetningen for diktene kritiske behandling av naturbeherskelse. Med andre ord har en *konstant dialektikk* mellom subjekt oppløsning og bevisstgjøring av subjektets herredømme over objektet vært forutsetningen for å kunne reflektere kritisk over naturbeherskelsen.

Denne pendelbevegelsen kommer sterkt til uttrykk i samlingens struktur. *Nedtegnelser* er organisert i syv avdelinger med syv dikt i hver, men i motsetning til det lange døgnet i den forrige samlingen *Pendel* mangler strukturen en tydelig avrundet bevegelse organisert rundt en temporal struktur. Hvis det er snakk om syv dager for skapelse, syv som det fjerde primtallet,

syv som lykkens nummer, syv farger i regnbuens ROYGBIV, verdens syv kontinenter, tallet på notene i en skala, syv dødssynder eller pytagoreernes syn på tallet syv som foreningen av det fysiske 4 og det åndelige 7, er alt dette usagt i selve samlingen. Tallet nevnes aldri. Det er heller slik at diktene liksom er nødt til å forholde seg til at de står i sykluser, og at dette blir en allegorisk modell for tvang, planmessighet og systematikk. Samtidig er det vanskelig å komme utenom Georg Johannesens 7x7-fremstillingsmåte i *Ars moriendi* (1965). Som jeg var inne på i det første kapittelet er det tydelige pendants mellom ham og denne avhandlingens dikter – Johannesens «Sterk mumling i radio / Jeg sorterer halve ord og skrik / til setninger på solspråk.» foregriper som nevnt Hødnebøs «Store, øde områder / I utkantene. Skrap / biter av jern og skrog / En utslitt frase / Sølvblanke gjenstander, en sterk sol / brenner seg inn i avfallet».⁴⁹³ Resirkuleringsmotivet som har preget Hødnebøs diktning helt siden *Larm* preger også *Nedtegnelser*, men i enda større grad enn med *Mørkt kvadrat*, *Pendel* og *Stormstigen* plukker denne samlingen opp hva som skjer hvis halve ord og skrik, skrapbiter av jern og skrog blir et omfattende formdannende prinsipp i detaljenes opprør mot den poetiske totaliteten, med affinitet til Johannesens poetikk.

I en omtale av samlingen i *Klassekampen*, som med visse forbehold roser Hødnebø for å mestre det selvutslettende og tvilende tankediktets form, trekker Hadle Oftedal Andersen nettopp en parallell til Johannessens systemdiktning, og bemerker at *Nedtegnelser* bryter med *Ars moriendi* i fraværet av årstall, syv dødssynder eller syv ukedager som diktittler, en organisering som erklæres allerede med den fjerde og femte verselinjen «årstallet forsvant/og datoen gikk til grunne» (7).⁴⁹⁴ Det Andersen imidlertid utelater er åpningsdiktets bevegelse vekk fra det menneskelige i de to foregående verselinjene, og resten av diktets poetologiske forpostfektninger: «Det er grenser for / menneskenes bevegelser / var det siste jeg tenkte / før årstallet forsvant / og datoen gikk til grunne // Ord blir til setninger / hurtig, flyktig, hodekulls / møllvinger, trommestikker / for ingenting er som det skal / og det tanken er til for». (Ibid.) Her gir dikteren en *the center cannot hold*-deklamasjon som varsler leseren om at diktene som skal komme står i den radikale epistemiske tvilens tegn, i et språklig landskap preget av forvirring, innfall og usikre utkikks- og utsigelsespunkter.

Johannesen selv mente om sin nå kanoniserte utgivelse at den ikke var en «diktsamling», men «et prismatisk ordnet enkeltdikt».⁴⁹⁵ Så langt kan man neppe gå når det gjelder *Nedtegnelser*, som også destabiliserer utsagnsposisjonen i enda større grad enn Johannesen

⁴⁹³ Johannesen, *Ars moriendi, eller De syv dødsåter*, s. 23.

⁴⁹⁴ Andersen, «Neste steg», i *Klassekampen* 25.10.2008.

⁴⁹⁵ Georg Johannesen, «Etterord 1995», 108.

gjør, men i den stadige gjentakelsen av en motivkrets som reflekteres i strukturen – systematikk versus spontanitet – som gjenbraker et utall formuleringer fra *Skamfulle Pompeii* og i repetisjonen av flere figurer fra de tidligere diktsamlingene enn noen gang, har det hele begynt å ligne mer og mer på en bølgende, kimærisk helhet enn fem separate og selvgående samlinger. Det er i seg selv et grep som kan tolkes som en undergraving av og en provokasjon mot den selvgående og autonome kunstneriske skapelsen. I Hødnebøs tilfelle er det som om den systematiske strukturen bestemmer hvordan diktene skal se ut, men de mange innslagene av ikke-systematiske grep sørger for at det er et komplekst og gjennomgående antagonistisk forhold mellom de enkelte diktene og helheten de er presset inn i. I «Å drikke mer eller mindre te», *Vinduet*-intervjuet med Janike Kampevold Larsen fra 2003 – ett år etter *Stormstigen* – reflekterer Hødnebø over modellenes feilbarlighet:

Jeg har vel en fascinasjon for modeller, planer, skisser ... spesielt når det er foreldet, og også den vitenskapelige måten å forholde seg til verden på. Jeg synes det er både fascinerende og komisk å tro at man kan ha fullstendig kontroll, eller at det er mulig å forutse alt. Det er alltid en ubalanse mellom hva som tenkes og hva resultatet blir, og hvis vi ser på historiens gang, er det lett å forestille seg at det å ha en strategi ikke nødvendigvis korresponderer med virkeligheten.⁴⁹⁶

Det Hødnebø selv kaller en komisk hybris i vitenskapens (les: positivismens, men også for den saks skyld Obstfelder-fantasiens) måte å forholde seg til verden på, speiles i samlingens kaleidoskopiske og ordnede uorden. På den ene siden er 7x7-strukturen fastlagt, som om diktene liksom bare skal føye seg lydlig inn i rekkene. På den andre siden er det så mange rusk i maskineriet at den overordnede systematikken raskt bare blir en påminnelse om en tapt orden, alle dens fremtidsprosjeksjoner og planer til tross. Ubalansen hun snakker om til Kampevold Larsen er nettopp utgangspunktet for å reflektere over den naturbeherskende impulsen i *Nedtegnelser*, og allerede mottoet i samlingen fra 2008 sentrerer denne åren i forfatterskapet i *skriveakten*.

7.2. Hånden vil

Hvor viktige Hødnebøs epigrafer er i utformingen av en poetikk, er hittil godt dokumentert. Adorno og Horkheimers kritiske situasjonsbeskrivelse av det antroposentriske herredømmet over dyreriket i *Opplysningens dialektikk* tjente til å opplyse leseren av *Larm* om et natursyn diktene både kjemper med og mot, i forsøkene på å motvirke en subsumerende og

⁴⁹⁶ Larsen, «Å drikke mer eller mindre te», 76.

hierarkiserende fornuft som lyrikken, i egenskap av å utgå fra et språk som beror på kategorisering og identitet, uansett ikke kan unndra seg fullt og helt. I *Mørkt kvadrat* åpnet Obstfelders fantasmagoriske og «forsinkede» opplysningstid de metaforiske portene til utforskningen av sanseforskyvninger, eksperimenter på antatt vanvittige subjekter og grenseflatene mellom vitenskapelig og kunstnerisk aktivitet. Lorine Niedeckers pendelbilde innvarslet *Pendels* dialektiske, vanskeliggjorte drift mellom frihet og stillstand. Sitatet fra Shakespeares *Stormen* ga næring til *Stormstogens* befatning med opplysningens mytekarakter og mytens opplysning, magien som rasjonell og det antatt rasjonelle som fantasmagorisk, og destabiliseringen av de tette skottene mellom dødsriket og det våkne, levende presens.

På samme måte tjener også epigrafen denne gang til å berede grunnen for lesningene av diktene som kommer (og som jeg avslutningsvis i kapittelet ser nærmere på, dukker den også opp i samlingens aller siste dikt). Epigrafen denne gangen er nemlig et vennlig instruktivt og åpnende prisme, og gir en vesentlig fortolkningsnøkkel til samlingens tematiske chiffrer. Samtidig er den kryptisk og fortettet, og står som vanlig ikke i et 1:1-forhold til den poetikken som skrives frem i de påfølgende diktene. Her dreier det seg om et meningstett dikt med fire verselinjer. Det er hentet fra den skotske poeten Veronica Forrest-Thomsons (1947–1975) samling *Language-Games* (1971), og i Hødnebøs egen oversettelse lyder det slik:

*Hånden skriver
den skriver ikke fordi jeg vil
men fordi jeg vil
det hånden skriver*
VERONICA FORREST-THOMSON (kurs. og versal orig.) (0)

Før nærlesningen er det verdt å se på den engelske originalen:

One's hand writes
it does not write because one wills
but one wills
what it writes.⁴⁹⁷

I det følgende skal tyngden ligge på hvordan diktets sentrale motiver – skrivehandlingen som automatisert, improvisert, spontan, og hånden som en ekstern instans utenfor jeg-ets kontroll – endres i Hødnebøs gjendiktning, og på hvordan disse påfallende endringene bereder grunnen for *Nedtegnelser*. Forrest-Thomsons dikt er i seg selv en kopi av korttekst §585 i Ludwig Wittgensteins *Zettel*, en samling av kortere filosofiske refleksjoner. Forelegget til

⁴⁹⁷ Forrest-Thomson sit. Mark, «Veronica Forrest-Thomson: Toward a Linguistically Investigative Poetics», 670.

Hødnebø er med andre ord ren avskrift av G.E.M. Anscombes engelske oversettelse fra 1971, men i versifisert og poetisert form, og uten Wittgensteins opprinnelige semikolon som skiller «one's hand writes» fra «it does not write because one wills», og det påfølgende kommaet som separerer den andre leddsetningen fra «but one wills what it writes».⁴⁹⁸ Det er i seg selv ikke så oppsiktsvekkende: Forrest-Thomsons første diktsamling *Language-Games* fra 1971 har tatt sitt navn fra Wittgensteins begrep om språkspill (*Sprachspiel*), og wittgensteiniansk språkfilosofi er en eksplisitt inspirasjonskilde i hennes poesi, som blant annet rommer den berømte hare-and-illusjonen og andre utilslørte referanser. Poesiviter Alison Mark har en fin utlegning av dette diktet:

In her «Zettel», Forrest-Thomson's (1990: 25) transformation of Wittgenstein's language-game of philosophy into that of poetry creates an accomplished, subtle, and exact representation of the complex and paradoxical relationship between intentionality, consciousness, and the forces of the unconscious (another possible source, according to Kleinian theory, of non-linguistic experience, in unconscious fantasy) in the performativity of writing poetry [...] This, the conclusion to «Zettel», inscribes her response to Wittgenstein in a paradigm of the transformation of experience into the art of language – precisely the «compromise between freedom and remembrance» that Barthes identified as «writing» itself.⁴⁹⁹

Det ubevisste, førlingvistiske og fantaserende segmentet – som altså viser seg både i Forrest-Thomsons appropriasjon av Wittgensteins idé om språkets basis i allmenn bruk og i den sosiale livsformen, og i diktets motiver i seg selv – griper rett inn i Hødnebøs interesse for å oppløse dikotomiene mellom søvn og våkenhet, og mellom aktiv inspirasjon og passiv slummer i skrivepraksisen. Bruken av Forrest-Thomsons dikt som motto for *Nedtegnelser* innebærer en ustadig «tredjegradsberøring», en ganske radikal re-mediering av tradisjonen som vandrestav – den litterære kanon trer frem som et reservoar og ikke en gudegitt kilde. Dette er ikke nyvinninger internt i Hødnebøs forfatterskap, og det er bare å minne om gjenbruken av fraser fra andre diktere, som tar sin naturlig-unaturlige plass i de dikteriske konstallasjonene. Imidlertid ligger det et utslagsgivende poeng om originalitet og poetisk skaperkraft skjult i kolporteringen, appropriasjonen og fordreiningen av Forrest-Thomsons forelegg, som også kan

⁴⁹⁸ Wittgenstein sit. Ibid.

⁴⁹⁹ Ibid. En ekskurs om mulige panderter mellom Hødnebøs språkkritiske lyrikk og wittgensteiniansk språkfilosofi ligger helt utenfor mitt problemområde – fremtidige sonderinger i forfatterskapet kan f.eks. med hell se nærmere på hvordan Wittgensteins begreper om språkspill og livsform står til hvordan Hødnebøs dikt reflekterer over bruken av språket i det daglige – og i det hele tatt på dagligspråkfilosofi. Jeg kan en passant likevel bemerke at Hødnebø, i den varsomme kritikken for maktbaserte, mediale og i det hele tatt ideologiske språklige fordreininger, står mye nærmere Herbert Marcuses kritikk av Wittgenstein i *One-Dimensional Man* (1964), en – det skal medgis – urettferdig og selektiv kritikk som Toril Moi velger som sitt like selektive eksempel på mistankens hermeneutikk. Jf. kapittelet «Critique, Clarity and Common Sense: Ordinary Language Philosophy and Politics» i Moi, *Revolution of the Ordinary*, 150–172.

leses i lys av Hødnebøs gjentatte forsøk på å dementere myter om opphavelighet. Vi må også merke oss at dette er det aller siste diktet i *Language-Games*. I Hødnebøs invertering blir diktet det første.

Her er det også på sin plass å supplere med litt tilblivelseshistorie. Dette er nemlig ikke Hødnebøs første eller eneste gjendiktning av Forrest-Thomsons dikt. I intervjuet med Kampevold Larsen diskuterer hun kanonformasjon og kvinnelige forbilder i litteraturhistorien, og anfører: «Jeg har nylig lest et essay Georg Johannesen har skrevet om Gunvor Hofmo i *Nytt om Ibsen og andre essays* hvor han blant annet slår fast at de poetene som er kvinner utgjør under 10 % av den litterære kanon – men har ikke dette like så mye å gjøre med hvem som til enhver tid definerer hva som er kanon?»⁵⁰⁰ Her kan vi høre gjenklang av Ofeliakampanjens problematisering av herredømmets sammentrekning av kvinnelighet, kreativitet, fantasme og hysteri i *Mørkt kvadrat*. Det er i denne forbindelsen Hødnebø anfører at hun «oppdager stadig interessante poeter, slik som for eksempel Veronica Forrest-Thompson [sic].»⁵⁰¹ Valget av mottoer er foruten motivisk relevans altså også en provokasjon mot den fastmonterte litterære kanon. Slik kan kommentaren også leses i lys av det lett «dekonstruerende» spillet med *Ars moriendi* som finner sted i *Nedtegnelsers* systemer og strukturer – som en mild, kjønnspolitisk protest mot en litteraturhistorisk doktrine.

Hele diktet i Hødnebøs *første* av to gjendiktninger går som følger, gjengitt i nevnte intervju:

Men den samme ubesluttsomheten
som kunne anslå en rolle-
liste opptegnet i språk-
spill, at tale overgir seg til fantasien. Og det gjør den
i det minste i første person entall, for:
ens hånd skriver
den skriver ikke fordi en ønsker
men en ønsker
det den skriver.⁵⁰²

Jeg skal ikke anse de fem første verselinjene her som like avgjørende for hva epigrafen bidrar med i *Nedtegnelser*, da det tross alt bare er de siste fire som er benyttet i samlingen, men det er viktig å ta med seg «ubesluttsomheten» som kolporteres inn i samlingens poetiske landskap av vegring og tilfeldigheter. Utsagnet om «at tale overgir seg til fantasien» harmonerer godt med

⁵⁰⁰ Larsen, «Å drikke mer eller mindre te», 80.

⁵⁰¹ Ibid.

⁵⁰² Forrest-Thomson sit. ibid.

Hødnebøs fascinasjon for øyeblikk i skriveakten hvor fantasmet og det antatt irrasjonelle tar overhånd. Vendingen «i første person entall» viser til bruken av det lyriske jeg-et i diktningen – subjektformen av første person entall og påminner også, i Hødnebøs gjendiktning, om det skrivende subjektets ensomhet og isolasjon, dets sårbarhet og mottagelighet – kjente motiver siden *Larm*. Men her skal altså tyngden ligge på de store endringene som finner sted fra Wittgensteins original til Forrest-Thomsons gjenbruk, til Hødnebøs første gjendiktning og i det endelige i hennes siste versjon – mottoet til denne samlingen.

Hun har som nevnt tatt seg betydelige friheter med gjendiktningen i versjonen fra 2008 – større friheter enn i arbeidene med Dickinson eller Carson, noe som inviterer til å gå valgene etter i sømmene. Vel å merke er det komprimerte formspråket – hvordan Wittgenstein-iterasjonen løser seg opp i en gåtelignende, sirkelbevegelses-aktig form og betoningen av inversjon og paradoks – godt bevart og formidlet i 2008-gjendiktningen. Mer iøynefallende er det derimot at Forrest-Thomsons upersonlige og mer allmennmenneskelige «one» er blitt til «jeg» hos Hødnebø, noe som ikke kan bortforklares med at det klinger bedre på bokmål. Diktet kunne like gjerne, mer i pakt med originalen, ha vært oversatt med det mer bokstavtro «man», eller til og med «en» (tredje person entall), selv om «one's hand» i den første verselinjen byr på visse utfordringer; utfordringer som ikke nødvendigvis må løses med å innføre et helt annet pronomen i form av et «jeg». Det var altså dette Hødnebø valgte å gjøre i 2005, så noe har forandret seg på tre år: Hun introduserer et lyrisk subjekt som dermed gir diktet helt andre betydningslag. Det skal vi dvele litt ved, og det er denne «subjektifiseringen» som er mest definerende, men først skal jeg gå innom flere av grepene som bryter med meningshorisonten i originalen.

Det er påfallende at «vil» har vært «ønsker», som antyder skriften som viljehandling i langt svakere grad. I tillegg er nemlig «one wills», som dessuten står på slutten av to unike verselinjer, ladet med en enda større patos og høystemthet hos Forrest-Thomson. Hødnebøs «fordi jeg vil» er den mest sentrale forvridningen. I praksis tar oversettelsen Forrest-Thomsons/Wittgensteins utsagn om at «at tale overgir seg til fantasien. Og det gjør den / i det minste i første person entall» på ordet, idet en førsteperson i entall har tatt ordet og tatt over for det upersonlige, generelle og større «one». Det innebærer også en viss jording, og dermed ens destabilisering av den filosofiske spekulasjonen til Wittgenstein/Forrest-Thomson, og interessant nok tilfører det et segment av egenvilje og agens i et dikt som nettopp setter seg opp mot slike størrelser.

Hødnebø har også i sin andre versjon valgt å droppe Forrest-Thomsons punktum i den siste verselinjen. Uten cesuren som angir diktets ende kan tanken fortsette utenfor skriften, og

diktets og versifikasjonens oppmålte rammer og yttergrenser for den poetiske erkjennelsen brytes ned. Diktningen blir et uavsluttet prosjekt og innsikten i at det ikke er det herdete og stabile egoet som bestemmer hvordan eller hva skriften skal være, får en karakter av uendelighet og prosess. Fraværet av punktum gjør også at mottoet siver inn i de påfølgende diktene i *Nedtegnelser* – uten skilletegnet blir ikke grensene mellom periteksten (tradisjonelt brukt for å angi inspirasjon) og hovedteksten (diktene) like markante og absolutte. Det er også et ytterligere «fordi» i tredje verselinje; det finnes ikke noen gjentakelse av «because» hos Wittgenstein/Forrest-Thomson. Disse endringene er begge med på å skape en mer fortsettende, malende bevegelse, en mer glidende og mindre avrundet og knapp helhet enn i den originale versjonen. Hva innebærer disse endringene for bruken av mottoet som poetikk?

I første rekke kan det tenkes at forvridningen av Forrest-Thomsons poetologiske dikt er en måte å tilrane seg diktet på. Hødnebø lager seg en egen versjon ved å fortolke diktet – og fremhever på den måten sin egen poetikk ved å tilpasse diktet til egne poetologiske anføktelser. På grunn av den utvetydige endringen, og siden dette ikke kamufleres av Hødnebø *qua* gjendikter overhodet, kan grepet forstås som en profanering av originalmaterialet som neglisjerer tradisjonelle forestillinger om autoritet og originalitet, også denne gangen i forlengelsen av Perloffs karakteristikkk av poesiers grunnleggende porøse uoriginalitet. Slik ligner diktet etter appropriasjonsgesten en ulydig palimpsest, hvor grunnteksten er et *utgangspunkt*, et forelegg for kommende fabulering heller enn et dogmatisk skriftstykk som skal oversettes så redelig og så presist som mulig. Og slik blir Forrest-Thomson ikke bare en veiviser eller et forelegg, men en del av selve samlingen, på et desto mer inngripende vis enn med tidligere epigrafer.

Uten at heretikken nødvendigvis skal tolkes helt i retning av Harold Blooms begrep om *misreading*, hvor litterære etterfølgere i den kanoniske arverekken er ridd av frykten for innflytelse og ubevisst begår «feillesinger» av sine litterære forfedre- og -mødre (en tese som ikke handler om oversettelse, men om litterær inspirasjon), er det verdt å være oppmerksom på forholdet mellom original og kopi i epigrafen.⁵⁰³ Kanskje er formålet med å gjøre så store endringer også å kaste av seg forgjengerens lange skygger? Hødnebøs versjon satiriserer ikke over originalen (eller over gjendiktingspraksis overhodet), men betoner at den gjendiktede versjonen ikke er en endegyldig fasit. Det vekker i den forbindelse interesse at Hødnebø henviser til Bloom allerede i det første intervjuet med Alf van der Hagen, nærmere bestemt Gilbert og Gubars revidering av den bloomianske kanonteorien. Kanonproblematikken hun

⁵⁰³ Jf. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*.

reiser – også i den ofeliske dekonstruksjonen av kanontradering og normer for kanonisering i *Mørkt kvadrat* – tyder på at hun med all rimelighet har tatt stilling til det bloomianske grunnlagsproblemet.⁵⁰⁴ Både motivene og den dikteriske formen som spiller seg ut hos Forrest-Thomson ligner mer på diktene Hødnebø har komponert i *Nedtegnelser* enn i tidligere samlinger, så det er nærliggende å anta at vridningen forteller noe vesentlig om dikterens forhold til inspirasjonen.

Samtidig forutsetter den bloomianske feillesingen en ubevisst, ikke-intendert strategi. «Flikkingen» på gjendiktningen over tid tyder på det helt motsatte av at det er ubevisste energier i freudiansk forstand som har ledet Hødnebø frem til monteringen av epigrafen på dette viset. Heller enn å være en feillesing i tradisjonell bloomiansk forstand, kan nedbrytingen av originalen stå for en frivol og lite pliktskyldig måte å la tradisjonen klinge med i nåtidens skrivepraksis på – som også peker nese til Blooms dogmer. Helt siden *Larm* har store deler av Hødnebøs poetikk reflektert over at diktets presens alltid er belastet av og belemret med fortidens formuleringer – dikteren er henvist til repetisjon av det allerede skapte, og diktet står alltid i fare for å bli et maskespill, en dødsmaske. Fordreiningen i dette tilfellet anerkjenner, men yter også motstand mot et slikt grunnsyn – den sier at alt kan være annerledes, at det allerede formede ikke er naturalisert og stivnet selv om det er tradert og gitt til den etterfølgende dikteren i en kanon av forbilder og forelegg.

Disse endringene er av vesentlig betydning for hva Hødnebø vil med *Nedtegnelser*. Det opprinnelige diktet undergraver hegemoniske forestillinger om kreativitet og subjektivitet – og går imot tolkningen av skrivehandlingen og poesiens tilblivelse innenfor rammene av den sentrallyriske eller konfesjonelle poesien – nettopp ved å *ikke* bruke et personlig pronomen. Skapelsesakten, tilblivelsen av skriften, skyves vekk fra ethvert subjekt. Hånden og skrivingen abstraheres og allmenngjøres, og blir størrelser som tilhører det subjektive segmentet mer gjennom assosiasjon enn i direkte uttrykk. Grepet *fordobler* diktets karakter av intensjonsløshet og negering av skriftens autonomi – den skrivende tilslutter seg ikke bare håndens vilje og *vil* det den skriver, slik «tale overgir seg til fantasien»: den skrivende finnes ikke engang i diktet som annet enn «one». I Hødnebøs versjon tilhører hånden og skriften derimot uvegerlig et *jeg*, et subjekt som lar seg identifisere (selv om subjektene hos Hødnebø, som vi har sett, nesten alltid er porøse, utflytende og alt annet enn identifiserbare, noen ganger ikke engang menneskelige). Hånden og det skrivende subjektet rives løs fra hverandre i begge versjonene, men betoningen av det subjektløse, avkallet på viljen og hengivelsen til *håndens* vilje, svekkes

⁵⁰⁴ van der Hagen, *Dialoger II*, 91.

i den nye versjonen når Hødnebø introduserer et lyrisk jeg som samlingspunktet for disse subjekt oppløsende tankefigurene.

En ytterlige fordreining finner sted i fraværet av eiendomspronomen i første verselinje hos Hødnebø. I lys av jeg-ets tilstedeværelse allerede noen ord senere er det svært nærliggende, retroaktivt sett, å legge til et elliptisk «min» i første verselinje: Slik kompletteres bildet med hånden som viser til subjektets egen hånd. På samme tid kan den skrivende hånden forstås som en annen hånd, eller en *annens* hånd, i alle tilfeller en instans som ikke er bundet til subjektet. Denne tvetydige åpningen både mot subjektet og mot et dunkelt nullpunkt gjør at hånden, som også er tilfelle i originalen, blir et autonomt og tvetydig vesen, en ytre instans. Hødnebø gjentar også «hånden» i fjerde og siste verselinje, der Forrest-Thomson har nøyd seg med «it». Slik fremheves selve hånden som det skrivende subjektet, og slik blir kroppsligheten – som altså ikke er en somatisk totalitet hvor subjektet har full kontroll over sine lemmer i den kreative handlingen – enda mer fremtredende enn i originalen.

Slike forskyvninger i gjendiktningen, som enkelt lar seg oppdage om man bare går til kildene, bidrar også til å deklamere at Forrest-Thomsons innsikter i skriveaktens irrganger – i dementeringen av subjektets hierarkiske subsumpsjon av kreativiteten, i tapet av kontrollen over både egen skrift og egne lemmer – har blitt gjort til forfatterens egne. De blir faktisk gjort til hennes egne i den grad at diktets betoning av vilje og viljeløshet svekkes. Det handler ikke lenger bare om den allmenne hånden, om et emne, men også om den *ene*, konkrete hånden som skriver – som ikke minst skriver sine *Nedtegnelser*. Slik bærer epigrafen bud om en samling hvor diktene skal forplikte seg på å oppheve subjektets dominans, og går imot det enerådende individets eller det lyriske subjektets herredømme over sin egen indre natur. Men de rommer også et forsvar for en individualitet som kanskje, en gang, kan være mindre bundet av tvang. Fra utlegningen av den adornittiske grunntanken om objektets forrang husker vi at det ikke bare dreier seg om å sprengne den subsumerende og hierarkiske motsetningen, eller å kaste ut subjektet med badevannet, men å etablere en kontinuerlig, uopphørlig dialektikk. Her blir hånden helt klart subjektet som jeg-et handler etter, men kanskje er bevegelsen enda mer radikal: binaritetene og de tydelige kausalforbindingene mellom hånd, skrift og ego oppheves fullstendig.

I andre ord sentreres både subjekt opphevelsen og subjektets egenvilje i møte med en annen tekst, og diktet blir til et innledende postulat om hvordan det lyriske subjektet i *Nedtegnelser* skal komme til å se ut: en pendelsvingning mellom destabilisering av den subjektive viljen og en insistering på at viljen stadig kan finnes der i diktet, i mindre instrumentell tapning. Det er på den måten like mye en fremheving eller prioritering av enkelte

segmenter i diktet over andre som finner sted her, som det er et oversettelsesteoretisk poeng i Walter Benjamins ånd – søket etter det messianske ur-språket, alle språkformers opphav og likhet før den babelske spredningen – som spiller seg ut.⁵⁰⁵ Hva betyr dét for undersøkelsen av naturbeherskende fornuft?

Som sagt snur diktet opp ned på forholdet mellom subjekt og skrift – ja, det er som om skriften, diktet og hånden kommer før viljen. Og når fokuset hviler så tungt på det spontane, det som i mindre grad utgår fra en samfunnsmessig og historisk konstituert vilje – ja, det som er mindre mediert – må også spørsmålet om en første natur reises. Det går i noen grad imot et poetologisk grunnsyn som har preget diktene i de fire tidligere samlingene, og som tilsier at aktiv kontemplasjon er skriftens og den kritiske refleksjonens grunnstein. Og det tilfører et bemerkelsesverdig moment til undersøkelsen av naturbeherskelse hos Tone Hødnebø: Hittil har selvrefleksjonen, besinnelsen og den selvbevisste medieringen i det Adorno kaller kunstens oppgave som opplysningens dårlige samvittighet, vært selve navet. Når momenter av ikke-mediert verdenserfaring har kommet til syne i diktene, har det dreid seg om ansatser, anstrøk og antydninger, som alltid har stått i et gnissningsforhold til momentene av naturbeherskelse: symmetrisk struktur, subsumering av objektet, generelle og abstrakte betegnelser og annammelse av makt- og mediespråk. Det ikke-identiske fremtrer oftere i ikke-voldelige konstellasjoner enn i «forsont form» – en tilbakevending til første natur lar seg uansett ikke gjøre.

Hva er det da snakk om? I de påfølgende lesningene tar jeg sats fra mottoets bevegelse mot en subjekt oppløsning uten subjektets død, og sentrerer frafallet av agens, egenvilje og autonomi som forutsetningen for refleksjonen over naturbeherskelsen. Det første av diktene jeg skal undersøke, plukker opp igjen på Forrest-Thomsons figur:

7.3. Skrift i motsetning

HÅNDEN SKRIVER
men jeg slipper ikke unna
tankene som kjeder meg
de totalt ubetydelige tankene

Jeg skriver for å forbinde diktets
og leserens øyeblikk; det som ikke er
og det som allerede finnes

Jeg skriver for å motsi meg selv
opp søker stillhet, men finner bråk
og forsømmer tiden jeg lever i

⁵⁰⁵ Jf. Walter Benjamin, «Oversetterens oppgave», i *Skrifter i utvalg [II]*, 259–272.

Jeg skriver for å finne det punktet
som skal romme alle punkter
løgn, min fortvilelse i et lykkelig øyeblikk. (31)

Mens den innledende avdelingen og den første verselinjen sentrerer skriften i hånden, og dermed plukker opp på Forrest-Thomsons destabilisering av det egenrådige skrivende subjektet, er det et *jeg* som fører ordet og fremlegger en poetikk i de tre neste. Strofen hvor det er hånden som dominerer er altså, må vi merke oss, den lengste. Med bruken av «men» som forbindelse mellom den skrivende hånden og jeg-et som ikke slipper unna, spaltes hånden av fra det lyriske subjektet – det er som om hånden ikke utgår fra jeg-et. Den står tvert imot i *motsetning* til utsigelsesinstansen som tar over i andre strofe. Uten epigrafen i mente og lest på en mer metaforisk måte, kan den første avdelingen også tolkes dit hen at hånden også skriver uavhengig av «de totalt ubetydelige tankene», at det finnes en insisterende egenvilje i den arbeidsomme skriften som klarer å stenge ute prosaiske uvesentligheter. Men med epigrafen i bakhodet lever hånden sitt eget liv, som en autonom og avsondret kroppsdel som svever spøkelsesaktig over den skrivende i sitt presens, og som utøver skrivehandlingen i en annen sfære enn det dagligdagse jeg-subjektet som ser seg nødt til å skrive i det alminnelige, det avblekede og innholdsløse.

Denne atskillelsen resulterer i at ikke bare den første avdelingen (hvor skismaet mellom subjektivitet og kropp er som tydeligst), men også resten av diktet, må leses med en forvirring i mente. Hvem som fører ordet, hvor utsigelsen stammer fra, og hvor de tre påfølgende, tungt jeg-sentrerte avdelingene er situert – som alle innledes med «Jeg skriver for å», og som alle fremfører en eksplisitt poetikk – blir plutselig uklart. De «klartenkte», lett avlesbare poetikkene i verselinje 2–4 har allerede mistet noe av sin autoritet når den første strofen gjør en *outsourcing* av kreativiteten og fokuserer det kreative arbeidet om kjedsomhet og ubetydelighet. Og hvis Forrest-Thomson-gjendiktningen skal være førende for forståelsen av dette diktet, er ikke hånden som skriver og det skrivende subjektet nødvendigvis ett og samme. Håndens forrang er forbundet med en mer viljeløs, mystisk og egofornektende skriftpraksis. Når de er spaltet av, kan «jeg skriver»-utsigelsene leses kontrastivt til den skrivende hånden, og ganske riktig skjer det noe annet når subjektet fører pennen enn når hånden skriver – tonen er mindre automatisert og mer viljesterk, og «tankene som kjeder meg / de totalt ubetydelige tankene» kan vike til fordel for bevingede og store påstander om skriftens og poesiens vesen. På samme tid er det jo uvegerlig den skrivende hånden som nedtegner at jeg-et tenker om de ubetydelige tankene, de som kjeder «meg» – som ikke er det samme som hånden som skriver. I den forstand antydes

det at «hånden skriver», en ytre og gåtefull instans som løsrevet fra det lyriske subjektet, bidrar til å rykke poesien ut av kjedsomhetens domene og inn i – nettopp – poesien.

Den andre avdelingen vitner om en forpliktelse på et åpnende og inviterende poesibegrep hvor diktet ikke kan være fullbyrdet uten en leser, en mottager. Det lar seg nemlig ikke gjøre å etablere en klar symmetri mellom «diktets øyeblikk» som «det som ikke er», og «leserens øyeblikk» som «det som allerede finnes»: Det er usikkert hva som er hva her, og hvis man leser pronomenene i kronologisk rekkefølge, er det faktisk diktets øyeblikk som «ikke er» og leserens øyeblikk som «allerede finnes».

Slik folder diktet ut et metapoetisk poeng om at leseren, eller interpreten, fullbyrder diktets uferdighet og avleser dets sannhetsgehalt i *øyeblikksmøtet*, men i enda større grad kan vi forstå linjene dit hen at poesien som kunstform ennå ikke eksisterer – at den er verdensfremmed, og egentlig ikke kan eksistere i en realitet som forneker annethetens autentiske uttrykk – på samme måte som naturen, i Adornos forståelse av det naturskjønne, er en natur som ennå ikke finnes i verden slik vi kjenner den i dag. Og: «gjennom formen har kunsten del i sivilisasjonen, som den ved å eksistere er en kritikk av. Som lov for det værendes transfigurasjon, representerer den frihet i forhold til dette. Den sekulariserer den teologiske modellen av det å være i Guds bilde, er ikke skapelse, men objektivisering av den menneskelige atferd som etterligner skapelsen; uten å skape av intet, men av det som er skapt fra før.»⁵⁰⁶ Denne dialektikken mellom det uferdige og det allerede skapte får med dette diktet selskap av diktets mottager, og diktets øyeblikk bevares og holdes åpent som et gåtefullt segment, et ukjent og uavsluttet rom som utfordrer forestillinger både om verkets og den estetiske erfaringens endelighet.

I tredje avdeling møter vi først på et velkjent postulat hvor det å motsi seg selv løftes opp som poesiens oppgave, og ambivalens, tvetydighet og kiastiske motsetninger har ganske riktig preget forfatterskapet frem til nå. «tiden jeg lever i» kan både vise til den herskende tidsånden, full av larm og distraksjon, og den subjektive tidserfaringen – når subjektet forsømmer en av disse temporalitetene, eller snarere begge, forsømmer det potensielt både seg selv i samfunnets navn og samfunnet i jeg-ets navn. Dobbeltheten betegner det dikteriske subjektets plass i en heterogen totalitet, som i sin tur speiler kunstens dobbeltkarakter som streben mot autonomi og uavlatelig *fait social* på samme tid.

Den fjerde avdelingen fokuseres derimot om en overraskende samlingsfigur – «det punktet / som skal romme alle punkter», en formulering som først opptrer i *Skamfulle Pompeii*:

⁵⁰⁶ Adorno, *Estetisk teori*, 349.

«Hvorfor skriver du? Jeg skriver for å finne det punktet som skal romme alle punkter, min løgn, min fortvilelse og skam, for å se meg selv i det fremmede, i oppramsingen av det uendelige». ⁵⁰⁷ Letingen etter et punkt som skal romme alle punkter er en påfallende figur i en samling som i et stort antall av diktene tematiserer og iscenesetter det tilfeldige og det slumpaktige, den fragmentariske restmaterien. At jeg-et skriver for å hengi seg til samling heller enn spredning, at det trekkes mot dette ene punktet med enhet og sentrum snarere enn periferi og heterogenitet, vekker oppmerksomhet – slik også betoningen av et lyrisk jeg som fremfører sin poetikk intuitivt kan tenkes å motsette seg forutsetningen for erfaringen av det naturskjønne: oppgivelsen av et fastmontert subjekt som føler seg hjemme i en behersket og klassifisert verden.

Slik jeg har vist, er også tankefigurer og vendinger som knytter an til det enhetlige og identiske fremfor selvmotsigelser, gliper og poetisk restmaterie, forbundet med identitetstenkning og abstraksjon. Altså naturbeherskelse – og utvisking av det ulikeartede. «For opplysningen blir det som ikke går opp i tall, og til slutt i tallet ett, til skinn; den moderne positivismen forviser det til diktningen.» ⁵⁰⁸ Men at dette postulatet skal være en vending vekk fra forpliktelsen på det ikke-identiske motsies av to elementer i diktet. For det første kommer «løgn, min fortvilelse i et lykkelig øyeblikk» umiddelbart inn og forstyrrer helhetsbildet, samtidig som det også viser tilbake til credoet om å skrive for å motsi seg selv. Selv det lykkelige øyeblikket forutsetter fortvilelse – ansatsen til redning av det ulikeartede i den ikke-voldelige syntesen av det spredte, av «alle punkter», er nødt til å ta opp i seg den radikale tvilen og selvmotsigelsen. Å utelate én av to tilsynelatende antinomier i «alt er godt / og ødelagt her» vil være å forbryte seg mot solidariteten med lidelsen.

For det andre kan samlingsfiguren i enda større grad enn en metonymi eller en komprimert allegori forstås i tråd med Adornos monade: den mikrologiske kunstneriske enheten er på én og samme tid «vindusløs» og speiler hele verden, og tar inn over seg samfunnsmessige og historisk bestemte motsetningsforhold – antagonismer – som den i monadisk form innlemmer i sin verdensfremmede enhet. Når Hødnebo først tar denne figuren i bruk i *Skamfulle Pompeii*, knytter hun den til Jorge Luis Borges' fortelling «Alef» (1945) som også fabulerer om punktet fra hvor man kan skue hele universet på en og samme tid, og som utgår fra den første bokstaven i det kabbalistiske alfabetet. ⁵⁰⁹ I andre ord er ikke samlingsfiguren, slik «løgn»-cesuren fremhever, nødvendigvis en selvbestaltet og stengt enhet,

⁵⁰⁷ Hødnebo, *Skamfulle Pompeii*, 34.

⁵⁰⁸ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 41.

⁵⁰⁹ Borges, *Borges – fra A til Z* (1979), 11–27.

men et frys-bilde som åpner opp for objektet og for verden utenfor det herdede subjektet – Hødnebøs gjentatte strategier for å lage riper i helhetsbilder som likevel ikke er fullkomment oppløste og meningstomme, taler for det. Det reflekteres også i diktets komposisjon: De tre siste av fire strofer innledes med et jeg som fremsetter poetologiske påstander, men jeg-et kan også være mange, og et subjekt – representert i et jeg – behøver ikke å være konsistent og entydig. Det kan både være spredt og samlet, og må kanskje være begge deler på én gang for å både bevare håpet om fredelig forsoning og være solidarisk med fragmenteringen.

7.4. Avbildning og utslettelse

Det første av diktene jeg skal se nærmere på som befatter seg med eksplisitt representasjon av den ytre naturen, lyder slik:

UNIVERSET var mindre før
kunne en vantro sagt
og hvis vi avbildet det
som ikke engang en gud kan se
ville vi forsvinne
og aldri komme tilbake

men først lerketrærne
deretter de flate jordene
så gjørmen under føttene våre.
En observasjon, eller eksperiment
for hvilket år regnet vi til
i en utlegning til mange (32)

Bevegelsen i diktet, som består av to avdelinger, starter i en spekulasjon over kosmiske, metafysiske og ontologiske omstendigheter og lodder et tentativt avbildningsforbud med likheter til, men også med andre implikasjoner enn den profanerte kunstteoretiske *Bilderverbot*-grunntanken jeg så på ifm. *Larm*. Deretter får vi et nedstigende, vertikalt kast fra ruvende trær til flate jorder som går videre nedover mot det helt jordbundne, før de tre siste verselinjene runder av med et underlig utsagn som hverken er en klar påstand, et åpenbart spørsmål eller en lett fattbar metapoetisk refleksjon over de forutgående motivene, og som står ut i den mer fortellende bevegelsen i de foregående verselinjene med et åpent og uavklart meningsinnhold. Diktet følger en symmetrisk 2x6-komposisjon, men versalen midt i den andre strofen bryter opp balansen og skaper et tredje sjikt eller en utglidning i den andre avdelingen, som også kaster retroaktivt om på de foregående. På karakteristisk vis turnerer Hødnebø vidt forskjellige abstraksjonsnivåer, emner og poetiske stilleier som siver inn i hverandre, og i det følgende skal

tyngden ligge på hvordan myteinnehold og instrumentell rasjonalitet resulterer i en dialektisk meningsproduksjon i diktets konstellative helhet.

Den temporale dimensjonen er også utflytende og varierer, og det er betoningen av muligheten – *kunne* sagt og *ville* ha forsvunnet – som lader diktet med refleksjoner over hvordan bildet eller modellen av verden og skapelsen og de dominerende forståelsesformene har kommet til, hvordan de virker og hvordan det kunne, og fortsatt kan, bli helt annerledes. Bruken av konjunktiv griper tilbake til «konjunktivdiktet» om avfargingen av verden og «en intravenøs sang» i det oppvokste, fargeløse nå-et i *Mørkt kvadrat*, og lader også dette diktet med en høystemt melankoli. Selv om disse «ville vi forsvinne» og «aldri komme tilbake» står i forlengelsen av hypotesen og spekulasjonen, bidrar de også – især når linjene står for seg selv og fremheves – til å styrke den melankolske grunntonen av at noe i verden når som helst kan gå tapt hvis vi trår feil. Når den avsluttende avdelingens mest oppsiktsvekkende verselinje (også syntaktisk sett) er «for hvilket år *regnet* vi til», blander den spekulative og hypotetiske modusen seg med mer eksplisitt fortidsvendt erindring. Det blir altså tydelig allerede i denne introduksjonen at de ulike segmentene ikke kan forstås isolert sett, og de fordypede betydningslagene avdekkes først retroaktivt og på kryss og tvers. For ordens skyld går jeg like fullt kronologisk til verks med diktet, for slik å vise hvordan meningsinnholdet kommer gradvis til syne.

Den tentative påstanden i første strofe om at universet var mindre før blir umiddelbart fulgt opp med en modifikasjon. Verselinjen «kunne en vantro sagt» er et for forfatterskapet typisk innhugg som dementerer og destabiliserer et innledende og skråsikkert utsagn om verden. Hva er en vantro i denne forbindelsen? Kan det ledes tilbake til mottoet – en vantro som ikke tror på at hånden skriver, noe som jo er en oversanselig figur? Det er også noe vantro over *Nedtegnelsers* første to verselinjer: «Det er grenser for / menneskenes bevegelser» (7). Eller er det kun «diktinternt» – en som i motsetning til de (impliserte) troende mener at universet ikke har blitt større? Den som tror, kan hende på opplysningens forstand, tror i så måte at universet var større før – har det blitt mindre og redundant i identitetstenkningens reduksjon av det ulikeartede? Og hva vil det si at selve universet er større eller mindre – hva betyr det å vurdere en kosmisk sammenheng på denne måten? Med koblingen til det guddommelige forsynet i neste verselinje, og med observasjonen, eksperimentet, utregningen og utlegningen i de tre siste, er det nærliggende å anse at Hødnebo på nytt spenner opp en bue mellom myte og opplysning.

Da kan «hvis vi avbildet det ... ville vi forsvinne» leses som et trusselbilde hvor den avfortryllede representasjonen av verden er en åpning mot dommedag – et syndefall etter å ha

forgapt seg over kunnskapens tre og reist stadig nye greiner i den beherskende benevnelses tegn. Hva er «det» som ikke engang en gud kan se? *Å se* kan også bety å ha kunnskap om noe, i overført betydning, men «kan» i denne vendingen kan også vise til at den ubestemte guden ikke har evne eller lyst til å se – og hvis vi avbilder dét, forbryter vi oss kanskje mot en tenkt orden. Verselinje 1 til 3 kan riktignok også leses som én sammenhengende syntaktisk enhet, hvor «det» viser til universet, og bevegelsen stanser i så fall med et uforløst klagerop i «hvis vi avbildet det». Men utglidningen står ikke like åpen som i øvrige dikt, og det er nærliggende å sentrere alternativet hvor «det» viser til «det som ikke engang en gud kunne se» og attpåtil skaper et simpelt og fengende enderim. I den forstand blir avbildningen av det som befinner seg utenfor gudens erkjennelsesområde en provokasjon mot erkjennelsens grenser, og et bilde på en kunnskaps- og representasjonshunger som tuftes på dødsdrift, og som får en ironisk banal klang i diktets egen melodi: Prometevs' forbrytelse mot guderiket oversatt til stavelsesrim.

Så langt tilbake som i lesningen av *Larm* fokuserte jeg undersøkelsen av naturbeherskelse på ørets eller lyttingens oppmerksomhet: en annen, mindre kartleggende, identifiserende og subsumerende måte å sanse i og betegne verden på enn den som utgår fra synssansen. Dette knyttet jeg opp mot Roland Barthes og den utopiske streken i hans begjær etter en ikke-intensjonell og utvungen form for meningsproduksjon, et tredje punkt hinsides de to polene med entydig semantisk meningsbetydning på den ene siden og «brutal kastrasjon» av meningen på den andre siden. Vidt forskjellige poetiske bilder hvor øynene knipes igjen i sansingen av verden har blitt koblet til den jødisk-teologiske tanken om avbildningsforbudet. Fra teorikapittelet og særlig fra analysen av *Larm* husker vi hvordan *das Bilderverbot* inspirerer Adornos skepsis mot å fremstille utopien eller forsoningen mellom subjekt og objekt på affirmativt vis. Å fremstille en kunstnerisk representasjon av freden og den forløste naturen ville være å forbryte seg mot solidariteten med lidelsen, som ifølge ham er kunstens innerste vesen. Å representere alt – å innordne hele verden i fattbare, passive og ikke lenger truende skriftlige avdelinger – er også hos Hødnebo analogt til naturbeherskelse. «Det er ingenting som unndrar seg beskrivelsen», het det i *Larm*, et postulat diktene helt siden da har forsøkt å motvirke i den introspektive refleksjonen over sin egen medskyldighet i en slik beskrivelsesmani, som ligger latent i alt språk.

Det tidligere forfatterskapet, og *Nedtegnelser* inkludert, byr samtidig nettopp på en rekke *avbildninger* eller språklige representasjoner av «det ikke engang en gud kan se», men ikke i form av avsløring eller avdekking av det som ligger skjult for oss under hinnen av det tilvente. I tråd med det symbolske avbildningsforbudet som allerede ble tematisert i *Larm* har det aldri handlet om å *fremvise* det som selv gudene ikke har tilgang på. Hva dette skulle bestå

i, kan man bare spekulere i, og mye mulig er også poenget at det forblir uartikulert. Jeg vil derimot foreslå at forsoningen mellom subjekt og objekt – freden – er noe diktene arbeider mot å bevare usagt, og at en mindre voldelig og mer jevnbyrdig relasjon er diktens uartikulerte telos, som uansett aldri skisseres lineært. Derfor har det vært snakk om å la nye og mindre tvungne forbindelser komme til syne i gnisningene mellom ulike betydningslag – mellom ulike sfærer, og mellom den indre og den ytre naturen, og i lyriske konstallasjoner som bevarer det overskytende og mangfoldige: i oksenes sang, med kimærer, i mellomrommene mellom barn og øyenstikker, i hånden som vokser seg ut av det enerådende subjektet. Naturbeherskende fornuft forutsetter derimot at ingenting kan avdekkes eller oppdages fordi det ikke lenger er noe som ligger i skjul for den menneskelige erkjennelsen. Når alt er kartlagt, er også beherskelsen total. Som i Odyssevs-allegorien betaler mennesket prisen for å ha gjort seg til herre over den ukontrollerbare naturen, men hvis forutsetningen for Odyssevs' prefigurering av borgerlig subjektivitet var fortrenghet av naturbundethet – som den også er her, idet klassifikatorisk rasjonalitet råder – er straffen for å ha behersket myten i dette diktet ren utslettelse.

7.5. Eksperiment og irrasjonalitet

Avdelingen som innledes med «men først» har flere tvetydige betydningslag. De tre verselinjene alluderer til en slags desakralisering eller invertering av en skapelsesberetning hvor trærne som strekker seg mot himmelen reises *før* den skitne gjørmene i jorden. Når det deretter heter «regnet vi til» og ikke «regnet vi fra» to verselinjer etter denne driften, får beskrivelsen også et islett av en ventet undergang, hvor det vertikale fallet er noe «vi» alltid har ventet på der tilblivelse snur om i av-skapelse og katastrofe. Første Moseboks fremstilling av seks dagers arbeid og én dags hvile speiles av seks verselinjer i hver strofe, og den numeriske komponenten forsterkes av den ellefte verselinjens «regnet til», men hvis den temporale skapelsesstrukturen også rommer syvendedagens hvile, består hvilen i det jeg senere i lesningen skal se på som en sprekk eller cesur i konstruksjonen i linje 10–12. Tidsangivelsene «først»/«deretter»/«så» tilhører i alle tilfeller et mobilt og mottagelig blikk som konstruerer og følger en svimlende vertikal bevegelse fra et fugleperspektiv som gradvis stuper nedover. Samtidig ligger det en merkverdig spatial kontrast mellom den rettlinjede, nedstigende vertikaliteten i de tre linjene og flatheten i jordene i den midterste av dem – det er som om den hierarkiske linjen stanser opp og skapelsen suspenderes. Lineariteten er ikke like entydig som determinativene ved første øyekast antyder.

Avdelingen får en patosfylt og imperativ klang hvis den syvende verselinjen – «men først lerketrærne» – leses med vekt på det retoriske grepet. Den fremtrer som en deklamasjon

med et imperativ, hvor utsigelsesinstansen påkaller oppmerksomhet om naturelementene, som selv om de er underordnet i diktets fremadstigende bevegelse skal komme *først* – altså før alt som måtte skje med «vi» når «vi» forbryter oss mot avbildningsforbudet. Det ikke-menneskelige blir viktigere enn vi-et som forsvinner og aldri kommer tilbake, i det som er diktets hierarkiske provokasjon mot rangordenen som har bestemt at mennesket står over den ytre naturen. En slik tidsorientert nedbryting av subjektets narsissisme er ikke minst mer i pakt med faktisk geologisk tid enn antroposentrisk, fremskrittutopisk tid – trærne var her før mennesket begynte å sette sine spor i verden.

Bruken av konjunksjonen «men» gjør at den romlige bevegelsen også trekkes inn i utsagnet om hva som skjer hvis «vi» velger å forbryte oss mot billedforbudet, nemlig irreversibel utslettelse. Og hvis vi leser de tre verselinjene som kausalt forbundet med overtredelsen av forbudet mot å avbilde det som ikke lar seg avbilde, utsier diktet at det som først forsvinner og blir borte for oss for alltid ikke bare er lerketrærne, men også de flate jordene og til og med gjørmene under føttene våre – den som i det daglige er så uønsket, som vi aller helst bare vil vaske vekk; en tom rekvisitt og abjekt kulisse – tingverden forhekset til død materie. Naturtapet er det vi som har frembrakt, men det er ikke vi som lider først. Ødeleggelsens første offer er den ytre, umerkelige naturen som vi ellers tar for gitt som en ahistorisk, ontologisk størrelse, men som i realiteten alltid har vært en del av historien. Først når gjørmene under bena, den trygge grunnen vi står på og som vi kan merke med kroppen, begynner å svinne hen, er vi i stand til å merke katastrofen; da er det uansett for sent. At symbiosen mellom biologisk mangfold og menneskelig eksistens henvises til glemselen i fremskrittets navn kalte jeg allerede i teorikapittelet for en *a priori* suicidal og dypt irrasjonell logikk. Nasjonenes velstand er identisk med naturens død, som også er menneskenes sikre død. Diktet skjuler denne logikken i sin skjelmske forbindelse mellom avbildningsforbud og utslettelse.

Hva henviser «en observasjon, eller eksperiment» i den tiende verselinjen til? Hvis det vitenskapelige vokabularet skal leses i samsvar med diktets øvrige motiver – og den intime forbindelsen mellom myte og opplysning har preget Hødnebøs dikt siden debutsamlingen – kan de knyttes til den fullstendig profane avbildningsakten i den første strofen, som altså avtegnes som synonym med selvutslettelse og ødeleggelse av den ytre naturen. Forbindelsen tegner opp et skopofilisk syndefall hvor tørsten etter å representere det umulige (det «gud» ikke engang kan se) gjennom den instrumentelle rasjonaliteten, har tatt form av et grusomt eksperiment. Linjen antyder også opplysningsideologien som et gedigent eksperiment i seg selv med skjematismen av verden i identifiserbare kategorier som *telos*, hvor selve universet til slutt

innlemmes i tvangssammenhengen. Fra utlegningen av *Opplysningens dialektikk* husker vi at «alt som ikke vil føye seg etter beregnbarhetens og nyttens målestokk, er mistenkelig for opplysningen».⁵¹⁰ På samme måte som mytefortellingene bidrar til å sublimerer frykten for utemmet, mytisk natur i og utenfor mennesket, nivellerer den instrumentelle vitenskapen *qua* ideologi alt som ikke passer inn i kalkylen.

7.6. Naturens sår, diktets sprekker

Subsumeringen av mangfoldigheten intensiveres når neste verselinje bringer *utregningen* inn i lignelsen. Diktet begynte med kosmisk spekulasjon, gudebilder og myte, og befinner seg nå i et kalkulerende og «matematisert» domene. Men «for hvilket år regnet vi til» leser seg også som et tilfeldig innfall, og tar form av en asyndetisk verselinje. Setningen fremstår liksom slengt inn som et verbalt *objet trouvé* overhørt fra laboratoriet eller plukket opp fra fortolkningen av tallsystemene. Samtidig hersker det forvirring og usikkerhet i spørsmålet uten spørsmålstejn. Det rasjonelle vokabularet slår sprekker i en utiltalende og lite rasjonell og lite presis verselinje, som knytter an til diktets avdekking av den antatt rasjonelle totaliteten og fremskrittfortellingen som i praksis dypt irrasjonell og historisk konstituert. Når vitenskapen ikke lenger har kontroll over sine utregninger – når det råder desillusjon med den lineære kronologien som lovet stadig fremgang i naturbeherskelsens navn – begynner også språket vitenskapen bruker for å prøve å betegne seg selv, å smuldre opp.

Benjamins kritikk av fremskrittsteologien, av et begrep om «den naturen, som er der gratis» klinger med: Synet på naturen som omgir oss som uendelig ressursbank, en blott kilde til merverdi og stadig produksjon, forutsetter nettopp et historiebegrep hvor fremtidshorizonten er *uendelig*. Når naturen begynner å gå tom – når først lerketrærne og deretter de flate jordene og til og med gjørmene forsvinner – blir naturen som historie synlig, og viser seg til slutt i diktets istykkerslåtte og bruddartede tegn. Med destruksjonen av både indre og ytre natur i mente kan verselinjen også leses som et spørsmål: Hvilket år regnet vi til – «for de mange» – da vi begynte å ture frem med den underordningen av naturen som har ledet til destruksjon og drap? Satte vi liksom en tidsfrist, et endelig årstall da vi «ville forsvinne»? Skjult i «ville» ligger også det å uttrykke et ønske om å *ville* forsvinne, som avdekker det fortrenge og tabubelagte elementet av agens i naturødeleggelsen. Her er det også betydningsfullt at spørsmålet kretser om å regne *til* og ikke regne *fra* (som i Kristi fødsel regnet f.Kr og e.Kr), en inversjon som vitner om at kontinuiteten med tradisjonen og fortiden har begynt å rase sammen. I teorikapittelet knyttet

⁵¹⁰ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 40.

jeg herredømmet over den ytre naturen til et forterpet og homogent, additivt tidsbegrep: beherskelsen av ytre og indre natur forutsetter et historiebegrep hvor tidens gang betraktes som et tomt kontinuum hvor ingenting kan forandres. Antydningen av et slutt punkt i ellefte verselinje assosierer til verdens undergang, og forsterker diktets karakter av et apokalyptisk naturtap hvor alarmklokkene for lengst har begynt å kime.

På samme tid som diktet tar opp i seg en slik realitetsorientering og en slik tidsanskuelse, viser det altså hvordan denne horisonten dypest sett er mer irrasjonell enn kunsten selv, nettopp ved å slå istykker sin egen form – ved å gjøre opprør mot sin egen skinnkarakter og tre frem som annen-natur. Denne imploderingen tiltar i den merkelige verselinjen «i en utlegning til mange». Matematikkens perfektjon viser seg som det den egentlig er: en historisk og sosialt frembrakt, uperfekt, utilstrekkelig og disharmonisk *representasjon*, en serie tegn som ramler sammen og imploderer i syntaksen. Her er det vel verdt å minne om at Kants begrep om det sublime også innebefatter erfaringen av det *matematisk* sublime, det som er overveldende i omfang og størrelse, mens Kant som vi har sett, i Adornos kritikk, underkjenner naturens egen gåtefullhet. I lys av Adornos revidering av naturskjønnheten imot Kants ekskludering kan *das Naturschöne*, erfaringen av det Andre i naturen også innebefatte – den er *nødt* til å innebefatte – minnet av det istykkerslåtte og beskadigede: «Bevisstheten er bare naturerfaringen voksen når den i likhet med det impresjonistiske maleri også har tatt sårene i den opp i seg. Først dermed settes det fikserte begrep om det naturskjønne i bevegelse. Det utvider seg gjennom det som allerede har opphørt å være natur.»⁵¹¹ Denne filosofihistoriske og historiserende korrekturen tar diktet opp i seg, idet en mer historisert forståelse av vår måte å tvinge naturen til taushet på begynner å lage skrammer i den syntaktiske harmonien.

I sum utforsker altså dette diktet naturtapet, antroposentriske blindflekker i naturødeleggelsen, magnetfeltet som er forholdet mellom myte og opplysning, og temporal forvirring og desillusjon over vitenskapenes lovnad om fremskritt. Men muligens ligger diktets kritiske chiffer – og åpningen mot det ikke-identiske – like mye i formen. Tilsynelatende er den i samlingen ellers så nærværende *skrivehandlingen* eliminert fra dette diktet. Men det jeg allerede har beskrevet som en sprukken syntaks, og et nærmest muntlig og innfallsbasert innslag i de tre siste verselinjene, kan også leses som en påminnelse om at også *diktet* er en konstruksjon, et stykke annen-natur. Den avsluttende bruddestetikken trekker oppmerksomheten mot diktet som dikt, som en historisk og foranderlig tilvirkning. Omtrentligheten jeg kartla i *Stormstigen* – uttrykket for en radikal epistemisk tvil på overleverte

⁵¹¹ Adorno, *Estetisk teori*, 227.

sannheter – blir med inn i diktets bearbeiding av myte og opplysning, men vris om til et merkelig, uforløst og uforsonlig slutt punkt som påkaller Adornos idé om det mislykkede kunstverket. «Antagonismer som ikke er slettet reelt, lar seg heller ikke slette imaginært; de virker inn i imaginasjonen, og reproducerer seg der i det som ikke stemmer [...]».⁵¹² Hvilke implikasjoner får dét for refleksjonen over naturbeherskende fornuft?

Den asyndetiske stilarten, særlig i de siste verselinjene, åpner altså opp for uvisshet, uklarhet og flere betydningslag – «en utlegning til mange» kan henvise både til utlegningens «publikum» eller mottagere, og til den additive matematiseringen av verden i fordobling og multiplisering. Diktets drift speiler fortolkningen av universet – som ifølge den vantro har blitt større enn det var før – i en kvantifisert orden. Bevegelsen slutfører også en overordnet bevegelse i diktet, hvor det starter med det voldsomme og kosmiske, trekker seg sammen ned mot bakken og ekspanderer igjen, men helt vesentlig *utenfor den ytre naturen* – i abstraheringen og representasjonen. Verselinje 10–12 dementerer og står i skarp motsetning til de to foregående strofenes tydelige, malende og fortellende bevegelse, som ramler sammen når de dukker opp. De siste linjene følger den formen for additiv logikk jeg beskrev innledningsvis – det er som om en rest kommer til syne og sprenger seg inn i diktet. I dette skiftet er det som om noe overflødig og assosiativt fundert er nødt til å komme til uttrykk – en fortrenget og ennå ikke helt ut erkjent og integrert materie som inntar sin kontrapunktiske plass ved siden av en mer helhetlig og gjennomarbeidet fremstilling. Den formale antagonismen reflekterer en istykkerslått helhet – og «virker inn i imaginasjonen», som diktet selv heller ikke gjenreiser som en kompakt enhet nettopp for å bevare mulighetsrommet og flertydigheten – ja, for å ikke skape ny falsk identitet mellom sprukken skrift og falskt helhetlig realitet. «Det fragmentariske er den kategorien som her finner sin plass, men ikke som kontingente enkeltheter: bruddstykket er del av verkets totalitet, som motsetter seg bruddet», skriver Adorno om kunsten som beror på desintegrasjon og fragmenterte formuttrykk.⁵¹³ Spenningen mellom del og helhet resulterer hverken i fullstendig fragmentering eller gjenreising av totaliteten; fragmentet ligger *i* helheten, slik de tre siste verselinjene i Hødnebøs dikt heller ikke er totalfragmenterte og løsrevet fra diktets totalitet. Spenningen mellom det fragmenterte og det totale holdes ved like, cesuren fullendes ikke, slik at drømmen om en helhetlig – harmonisk – fortelling om hvordan verden henger sammen, fortsatt bevares, men nettopp uten at denne harmonien *avbildes* i det lyriske bildet.

⁵¹² Ibid., 389.

⁵¹³ Ibid., 190.

Også utglidningen i «og hvis vi avbildet det»-verselinjen, som altså både kan vise til «universet» og alt det «ikke engang en gud kan se», har noe klosset og disharmonisk ved seg som gjør at setningen blir hengende i luften. Alle disse syntaktiske grepene bryter med den falske harmonien til de to herskende fortellingene om skapelse, tilblivelse og formål. Som i det metamorfiske øyestikkerdiktet i *Pendel* blir rettlinjet utvikling forstyrret av utglidninger og gliper i den semantiske konstruksjonen. Ved å ikke fullbyrde seg selv, ved å ikke pretendere «indre balanse» i omgangen med antagonismene og ulykken mellom menneske og natur, hegner det sprekkeferdige og mangetydige segmentet i diktet om det ikke-identiske, det diktet selv påkaller som «det / som ikke engang en gud kan se», men som først antydes i formens åpning mot en mindre lukket og endelig verden. At vi turer frem i fremskrittets navn og utsletter den indre og ytre naturen er realhistorisk sant – først forsvinner lerketrærne, deretter skinnet av den harmoniske språkføringen – men en annerledes, mindre identitetsbunden og enhetstvangspreget verden kan fortsatt skapes i diktets egen struktur.

«Estetisk nøytralisert gir naturbeherskelsen seg i kunstens makt», skriver Adorno. «I skinnet av det å gjenopprette det skadede Andre i sin egen gestalt, blir kunsten til modell for det ubeskadigede. Den estetiske helheten er den usanne helhetens antitese.»⁵¹⁴ Tilsvarende ser vi hvordan Hødnebøs «restitusjon» av det skadde både beror på å fortsatt ha lit til en vakker, malende bevegelse (til diktet overhodet), og på å la falskheten – skinnet – i denne lineære harmonien komme til syne, i tillegg til å gi plass til det sprukne språket i tradisjonen etter Johannesens sortering av «halve ord og skrik / til setninger på solspråk». Diktet lager en estetisk helhet av det skadde Andre uten å dementere eller absoluttere annetheten, slik den «ødelagte» modellen som gir *Nedtegnelser* sin struktur fortsatt er en modell. Ustadighet konfronterer kunstverkets enhet.

Disse fragmentariske bruddene med identitetstenkningens inndragelse av alt som har falt utenfor begrepet – som også speiles i diktets fravær av identitet mellom mytefortelling og opplysningsfortelling, og som selv om de forbindes ikke fasttømmres som identiske – står i motsetning til både den metafysiske skapelsesberetningens og det vitenskapelige eksperimentets dogmer. Idet man ikke kan avlese en forståelig utsigelse ut av hakkene, påkaller strofen også Adornos begrep om kunstens *intensjonsfiendtlighet*, og kan leses som spor etter alt det som ikke ble noe av, bruddstykkene som ikke ble innlemmet i totaliteten – ja, spor etter den første, ikke like medierte og ikke like beskadigede naturen. Slik stiller diktet seg midt imellom myte og opplysning, ånd og vitenskap, og lar dette liminale rommet stå usikkert og åpent helt

⁵¹⁴ Ibid., 583.

inntil det siste. Den uskjønne slutten er med andre ord oppkomsten av vrakgodset fra det fortrenge naturskjønne under opplysningens totalitet – kunstnerisk form *er* sedimentert innhold, som Adorno hevder i *Estetisk teori*. Hvordan ser det så ut når *Nedtegnelser* dykker inn i selve den kreative prosessen?

7.7. Tilfeldighetsspill

HJERNEN PRODUSERER
direkte tale som forvandles til
skriftlig dokumentasjon
men det finnes også en omvendt
rekkefølge

Aleatorisk betyr tilfeldig
en avskrivning er en reduksjon
kopiering eller mangfoldiggjøring
og Arachne spinner en tråd
tvers gjennom hjertet ditt. (11)

I dette diktet fra samlingens første avdeling finner vi to strukturelt og lengdemessig identiske avdelinger med fem verselinjer i hver. Den første er overflatisk sett informerende og resonnerende, en forklaring på et påstått forhold mellom kognisjon og skrift som deretter påstås invertert – i en stilart som reflekterer Adornos formulering om kunstverket som fåfengt forsøker å vriste seg ut av naturens grep, men som derfor, lik Odyssevs, gjør knefall for opplysning som annen-natur: «Gjennom sin tiltagende prosakarakter løsriver kunsten seg fullstendig fra mythos og dermed fra naturens makt, som likevel forlenges i den subjektive naturbeherskelsen.»⁵¹⁵ Kontrasten til det forrige diktet jeg leste, hvor de arkaiske ruinene etter den forslåtte naturskjønnheten sipret inn i diktets monadiske helhet, er voldsom. Enjambementet hvor «hjernen produserer» nærmest isoleres som en deklamatorisk tittel, med ropende versaler, brøler ut og annonserer et syn på menneskenaturen, den indre naturen, som mekanisert – som kartesisk *automaton*.

Den andre avdelingen fortsetter med påstandene i en påståelig forklarende og distansert toneart. Nettopp versedelingen etter «reduksjon», det åpne enjambementet som er karakteristisk for Hødnebo, gjør at reduksjonen både kan tilhøre den andre verselinjen – «en avskrivning er en reduksjon» – og forstås som en del av en tredelt oppramsing: reduksjon, kopiering eller mangfoldiggjøring. Hvis det sistnevnte er tilfelle skjuler bevegelsen en serie romlige mengdeord: først forminsking, deretter stabilitet eller likhet og til slutt forøkning. Jeg går snart

⁵¹⁵ Ibid., 225.

inn på hvordan disse størrelsene henger sammen med den første avdelingen, og på bruken av «eller», men det er påfallende hvordan denne driften i verselinje 7 og 8 også speiler diktet som helhet. Forminsking i den første strofen (forminsking forstått som en reduktiv skildring av produksjonen av skrift) og stabilitet eller likevekt i de to påfølgende verselinjene (hvor utsigelsesinstansen sier at et ord betyr noe og at noe *er* noe annet) etterfølges av et erkjennelsesmessig *løft* i den siste delen med Arachne, hvor «mangfoldiggjøring» eller økning reflekteres i tråden som spinnes og i utvidelsen til myten.

Avslutningsvis danner nemlig de to siste verselinjene, innvarslet med det additive «og», et skarpt brudd med resten av diktet i form av den mytiske, fabulerende allusjonen til Arachne. Sluttsatsen bryter umiddelbart med den leksikale, diskursive og forklarende, resonnerende helheten som har dominert, både i en mer fortellende modus og i det radikale, plutselige skiftet motivskiftet. Arachne-segmentet kan ligne et tilfeldig innhugg i diktets helhet, ikke ulikt observasjons- og eksperiment-biten i det forrige diktet jeg undersøkte, men kan også forstås som eksemplarisk for den konstellative fremstillingsmåten Hødnebø slekter på, hvor antatt ulikeartede epistemiske eller kunstneriske sfærer tar plass ved siden av hverandre – de forskjellige brokkene gnisser imot og kaster nytt lys over hverandre uten å subsumere eller hierarkisere forskjellene. Dette sentrale bruddmomentet kommer jeg tilbake til avslutningsvis i lesningen, og jeg skal først spørre: Hva betyr linjene om hjernen som produserer direkte tale som forvandles til «skriftlig dokumentasjon» i et poetologisk henseende – og hva betyr den «omvendte» rekkefølgen?

I ikke-invertert, «opprinnelig» form, slik det står nå, tilsier diktet at produksjonen av språk foregår med utspring i hjerneaktiviteten, som relativt autonom og selvbestaltet. Slik skisserer diktet et syn på indre natur slik den har blitt teknifisert og fremmedgjort – hjernen virker for seg selv, og leder lineært frem til avtrykket av tankens produkt på papiret. Men innlemmelsen av «direkte tale» forstyrrer teleologien i dette forløpet. «Direkte» tale er en ren gjengivelse, en ordrett nedtegnelse av noe som tidligere har blitt sagt eller skrevet, gjerne i sitatetegn, og hvis det er en *slik* form for tale hjernen produserer, er den ikke lenger så selvgående og uforstyrret. Da fremtrer en lukket, mer håpløs sirkelbevegelse, hvor både tanke-systemene, talen og den skriftlige «dokumentasjonen» bare repeterer og viser tilbake til hverandre. «Direkte *tale*» tilfører på samme tid en verbal komponent som også kan tenkes å vise til poesiens performativitet og muntlige, melodiske klang. I så måte antydes det en harmoni – en kroppslig tale – som uansett ikke lar seg høre i den første strofen fordi den utgår fra et mer teknifisert og instrumentelt lyrisk landskap.

Ordvalget «dokumentasjon» er også verdt å ta med i betraktningen. Det kan være tale om å påstå at diktet dokumenterer det inspirerte, kreative hjernearbeidet – som på alle måter høres mer mekanisert og mindre spontant og frigjort ut enn f.eks. «representerer» – men kanskje er det også en kritisk underliggjøring som viser til avkunstringen av kunsten her. Når det språklige kunstverket (som ligger implisitt i diktets italesetting av *skriften*) har mistet sin higen etter autonomi og oppløser sin egen sannhetsgehalt ved å blande seg med den empiriske virkeligheten, reduseres også kunstverkets forhold til realiteten til «dokumentasjon». Den tingliggjorte bevisstheten utfordres av det mer poetiske «forvandle», som samtidig bare blir til en kvalt påminnelse om at lyrikkens metamorfiske vesen nå uansett er likvidert i positivismens ånd.

Og hvordan kunne så denne «en omvendt / rekkefølge» se ut, om vi appliserer den på diktet selv? Da ville det hete at skriftlig dokumentasjon forvandles til direkte tale, som deretter havner i og produseres i eller av hjernen. Bevegelsen er nærmest den samme, bare med hjernen som endepunkt: solipsismen er fullbyrdet. Det har også en ideologikritisk fasett som berører spørsmålet om falsk bevissthet og autonom tenkning: Like mye som hjernen produserer dokumenter, produseres hjernen *av* dokumentene – av tanker, ideer og måter å tenke på. Grepet ligner samtidig på inversjonen i epigrafen, hvor den klassiske ideen om den subjektive, rimeligvis menneskelige bevisstheten som utspring demonteres, idet subjektets forrang desavueres når den subjektive kreativiteten ikke lenger er meningsproduksjonens opphav. Denne åpningen mot flertydighet er diktets første vink om forandring. Kunsten er verden om igjen, skriver Adorno i *Estetisk teori*. Den positivistiske ideologien som infiserer vokabularet i diktets første del motsies av at det finnes en omvendt rekkefølge: et janusansikt, en bakside. Den moderne rasjonalitetens hang til selvoppholdelse og kald sakliggjøring reflekteres ifølge Adorno og Horkheimer i positivismens logiske formalisme: «Selvoppholdelsen tilspisser seg gang på gang til å bli et valg mellom overlevelse og undergang, et valg som ennå reflekteres i prinsippet om at når to setninger motsier hverandre, kan kun én være sann og én være falsk.»⁵¹⁶ Den udialektiske tenkemåten, som tilstreber enhet og totalitet, og som aldri kan akseptere at to motsetningsfulle setninger kan være gyldige på samme tid – med andre ord at et gitt fenomen aldri kan betraktes som mangetydig – dementeres i diktets vilkårlighet, idet det undergraver sitt eget innledende postulat. Og i den andre strofen, som innledningsvis fortsetter i samme teknifiserte stil, begynner den tekniske forstanden for alvor å slå sprekker.

⁵¹⁶ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 65.

7.8. Aleatorisk håp

Påstanden som innleder den andre avdelingen, er en blott og bar redegjørelse for betydningen av et fremmedord. Å isolere den oppslagsverksaktige redegjørelsen på denne måten internt i diktet kunne derfor tenkes å bygge videre på Hødnebøs fascinasjon for språklig avfallsmaterie – antatt antikverte og derfor i samtiden marginaliserte og forkastede ord, uttrykksmåter og vendinger, som også representerer tankesystemer og modeller samtiden har kastet vrak på, og som det står for poesien å hegne om. «aleatorisk» betyr altså «tilfeldighet», og i dette tilfellet skal jeg sentrere aleatorikken som en tilfeldighetsstrategi for utfoldelsen av kunsten i systemet, med implikasjoner for samlingens poetikk jeg skal gå nærmere inn på i det følgende.

Relativiserer aleatorikken dermed også påstanden i diktets første avdeling – at det finnes en omvendt rekkefølge hvor det kunne forholde seg helt annerledes? Eller vil det si at det er aleatorisk – tilfeldig og vilkårlig – hvilken vei det går når man skal regne seg frem til produksjonen av skrift? Aleatorikken impliserer i dette diktet et landskap for skriften hvor alle forskjeller er opphevet, og hvor alt har like stor sjanse, en kunstfilosofisk anstøtsstein som slekter på Stephane Mallarmés typografi-eksperimenterende «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» (1914) – *et terningkast vil aldri oppheve tilfeldigheten* – og utsagnet om at det «fra hver Tanke utgår et Terningkast [...] hvorfra den i vanvidd nettopp sprang opp på en høyde / brakt til å visne / av avgrunnens identiske nøytralitet».⁵¹⁷ Det Mallarmé kaller avgrunnens identiske nøytralitet i det åpne terningspillet fullkomne tilfeldighet, kan i vår sammenheng betenkes som en utradering av forskjeller og hierarki i kognisjonens vilkårlighet. Diktets idé påminner også de to første verselinjene i et annet dikt i *Nedtegnelser* som iscenesetter og reflekterer over aleatorikken: «Ordene på papiret / kan byttes ut med alt; du, vi, oss.» (27) I sum kan dette saktens ligne en form for fullkommen relativisme – en ekstrem tvil på språkets muligheter til å gi et gitt fenomen sitt uttrykk, og diktets mistro til sine egne forslag og leserinstrukser – og minne om hvordan avkunsten gjør alt forskjellsløst og betydningsløst, og for den saks skyld: om skjebnebestemt, blind naturtvang. Samtidig uttrykker «utbytbarheten», når den utgår fra et villet avkall på jeg-ets harde vilje, også poesiens estetiske fornuft – som i aller høyeste grad handler om å gi avkall på subjektets herredømme og åpne seg for objektet. I *Estetisk teori* skriver Adorno at

Kunstens framskritt som det å lage og tvilen på nettopp dette, står kontrapunktisk til hverandre; fra og med de automatiske nedskrivningene for snart femti år siden og fram til dagens tachisme og tilfeldighetsmusikk blir dette framskrittet faktisk fulgt av en tendens til en slik absolutt uvilkårlighet; med rette har en konstatert konvergensen mellom det teknisk

⁵¹⁷ Mallarmé, *Utvalgte tekster*, 61.

integrerte, fullstendig lagede kunstverket og det absolutt tilfeldige; det som gir inntrykk av å ikke være laget i det hele tatt er selvfølgelig noe som virkelig er laget.⁵¹⁸

Det finnes altså en parallell mellom det totalt integrerte kunstverket – det som ikke levner noe rom for et spontant tillegg og hvor alt er nøysomt planlagt – og den «absolutt tilfeldige» kunsten, ikke minst at de løper parallelt som historiske fenomener. Som kontrapunkter er det som om tilfeldighet og planmessighet behøver hverandre, og selv om den siste innsikten – «det som gir inntrykk av å ikke være laget i det hele tatt er selvfølgelig noe som virkelig er laget» – gir inntrykk av å være tilforlatelig enkel, kaster den lys over forholdet mellom viljeshandling og viljeløshet også *internt* i *Nedtegnelser*. Betoningen av tilfeldighetens spill, terningkastets vilkårlighet og den villedede slumpen er påfallende i en samling som organiserer diktene sine etter mer eller mindre regelbundne systemer og systematiske repetisjoner. *Nedtegnelsers* overordnede strukturer er alt annet enn aleatoriske. Den verkinterne gnisningen mellom overordnet klassifisering av diktens plass i systemet, og elementene av ulydighet, det skissepregede og det uferdige internt i de enkelte diktene, blir derimot en kompositorisk allegori over den hødnebøske dialektikken mellom masochisme og protest. I lesningen av det forrige diktet viste jeg hvordan de tre siste verselinjene protesterer mot dragningen mot orden, så å hengi seg til tilfeldigheten innebærer også *å ta risiko* idet kunstneren tør å oppgi herredømmet over verket. En slik form for *villet* avkall på kontroll og beherskelse blir, som vi skal se, et bilde på det jeg i tidligere lesninger har kalt *subjektets frafall*. Det skal derimot likevel godt gjøres å argumentere for at diktene i seg selv *er* tilfeldige – de er som nevnt ikke tuftet på automatskrift – og man må dermed anse grepet som en besvergelse, et håp eller en drøm om å bare la hånden skrive og la den forutsigelige og forutseende subjektiveten vike, heller enn å gi plass til den *faktiske* tilfeldigheten.⁵¹⁹

I verselinjen «kopiering eller mangfoldiggjøring», som følger etter påstanden om at en avskrivning er en reduksjon – men som ikke er konjunksjonsbundet, og som dermed står for seg selv – uttrykker også den poetiske stemmen en vilkårlighet og et tilfeldighetspreg. Her må vi

⁵¹⁸ Adorno, *Estetisk teori*, 159–160.

⁵¹⁹ Inger Christensens sammenstilling av tilfeldighetens frigjørende betydning for skrivehandlingen («Tilfeldighetens ordnende virkning», 1994) går også, som med Arachne i dette diktet, gjennom antikt mytestoff, nærmere bestemt den romerske skjebnegudinnen Fortuna, «symbolet på den vilkårlige lunefullhet som rår i verden. Hun har en ubønnhørlig karakter, ikke fordi hun er ond eller hatefull, men fordi hun er likegyldig overfor konsekvensene av tilfeldighetens utallige luner. Hun avbildes gjerne med et skipsror, som den styrer livets seilas, men fremstilles samtidig som en blind gudinne og er etter hvert blitt forbundet med alle gudinner for lykke og hell, slik at hun, utover skipsroret, ender med å bli tildelt overflødigshornet som attributt. Hele skikkelsen fremstår altså som et bilde på hvordan den blinde tilfeldigheten fremelsker fruktbarhet, velstand og seier. Hvis man da vet hvordan man skal navigere under slike betingelser. Og hva litteraturen angår, kan man her tilføye: Hvis man da vet hvordan man skal skrive under slike betingelser.» Christensen, *Hemmelighetstilstanden*, 70.

også forstå utsagnet om avskrift som reduksjon som i at avskriften aldri kan evne å bevare mangfoldet, særegenhetene og gnisten i det originale materialet. Reproduksjonen innebærer redundans og utvisking av egenart, som i Benjamins kjente tese om kunstverket i reproduksjonsalderen. Men den neste angivelsen, «eller», speiler terningkastets åpenhet og elementet av tilfeldighet. Vi får å gjøre med noe som befinner seg utenfor det lyriske subjektets kontroll. Diktet blir en lyrisk bifurkasjon. Det speiler også aleatorikken. Den første avdelingen munner ut i «men det finnes også en omvendt / rekkefølge», hvor isoleringen av det siste ordet sentrerer at diktet slik det står nå ikke behøver å være den endelige utsigelsen om produksjonen av «skriftlig dokumentasjon», og berører dermed allerede før forklaringen det aleatoriske momentet. Men det er lite aleatorisk over den første avdelingens *form*. Det er altså noe som kommer inn først i den siste avdelingen.

En avskrivning kan som sagt være en reproduksjon, en kopi som *reduserer* mangfoldigheten i verden, et destillat som tjener identitetstenkningens abstraherende enfoldiggjøring av det ikke identiske: av fortrenget natur. Men avskriften kan også innebære en uventet mangfoldiggjøring av innholdet i originalen, av det som skrives av, og desavuerer det sterke lyriske subjektet; det finnes et kontrolltap også i avskriften som bidrar til å slå sprekker i forestillingen om en selvbestaltet kreativitet. At det heter «kopiering *eller* mangfoldiggjøring» fremhever i andre ord det aleatoriske og åpne – avskriften/reproduksjonen av det allerede skapte som modalitet og skrivepraksis blir både frigjørende og urovekkende. Å gjengi andres ord kan være en ny kurs som kan stakes ut for den skrivende erkjennelsen, og det kan være dypt ubehagelig, en ren kopi som kaster håpet om det singulære og egne subjektet som prøver å motvirke en falsk kollektiv fornuft ut med badevannet. Denne dialektikken ligner som i det metapoetiske diktet Adornos grunnleggende forståelse av kunstverket som fundamentalt heteronomt – både autonomt og *fait social*. Og slik *må* verket være for at det ikke skal subsumeres fullt og helt av herredømmefornuften – det må bevare en karakter av annethet samtidig som det Andre ikke kan apoteoseres fordi forsoningen uansett ikke finnes her og nå. «Ved å ha denne relasjonen til empirien, redder kunstverkene, nøytralisert, noe som engang har vært en bokstavelig og udelt erfaring av menneskelig eksistens, og som ånden har drevet ut av den.»⁵²⁰ Aller mest vesentlig er det da at mulighetsrommet, veien som kan lede til det ene eller det andre, holdes helt åpent i diktet – nettopp som i aleatorikken.

Her er det bare å tenke tilbake på epigrafen, og på forvridningen i gjendiktningen: overgangen, re-medieringen og det intenderte og bevisste feilsteket som både gjentar og

⁵²⁰ Ibid., 125.

fordreier. Handler dermed den andre avdelingen om Hødnebøs egen gjendiktning, slik diktet som er gjendiktet selv handler om forbindelsene mellom tilfeldighet og avskrift, vilje og viljeløshet? Med *Nedtegnelsers* aller første innslag i mente er det som om dette diktet utsier at også enhver blind reproduksjon, enhver avskrivning av ethvert gitt originalmateriale, rommer muligheter til små forskyvninger også i det iterative. Antagonismen mellom struktur og slump speiler også den velkjente dialektiske spenningen i forfatterskapet mellom tvang og frihet. «Ordene på papiret»-diktets andre strofe har også et utsagn om at det lyriske subjektet må miste terningen for å vinne tid: «Jeg kaster terningen / for å vinne tid må jeg miste den / det gjelder å se ut gjennom øynene / selv om det er å skjule seg; / å ikke si noe er også å tale. / Jeg snubler ikke, jeg faller / og dette er bare begynnelsen» (27). Med snuble-og-falle-figuren kan det aleatoriske momentet i hoveddiktet i denne lesningen dermed også knyttes opp mot å gi avkall på beherskelsen av omverden – gi avkall på å vinne tiden – ved takke nei til intensjonalitet som grunnsteinen i det egenrådige subjektets herredømme over sine omgivelser. Med andre ord består også tilfeldighetens spill i å antyde en oppløsning av subjektets forrang, «og dette er bare begynnelsen». Slik blir diktet – som bestemmer hvilken vei diktet skal ta – til subjekt, og jeg-et til objektet som tjener verket.

Sluttsatsen med Arakhne, som jeg allerede har beskrevet som et eksempel på iscenesettelse av aleatorikk i diktet, plukker opp på denne omkalfatringen av subjektets herredømme over diktet. Er ikke de to siste verselinjene aleatoriske i seg selv? Det er rett og slett noe veldig *tilfeldig* over måten mytefiguren kastes inn på, og den kan heller ikke bare innlemmes i Hødnebøs etter hvert ganske kjente strategier for å stille opp nære forbindelser mellom *Aufklärung* og *mythos*. I den greske mytekretsen er Arakhne (gresk Ἀράχνη, direkte oversatt «edderkopp»), best kjent fra Ovids *Metamorfoser*, veverken som utfordrer visdommens dronning Minerva og seirer i konkurransen om å lage den vakreste veven. Etter å ha tatt sitt eget liv ved henging blir Arachne forvandlet til en edderkopp som straff for å ha forbrutt seg mot gudene – hun betaler for sin hybris og sitt overmot og blir til et uhyrlig vesen. Med Arachnes og edderkoppens inntreden fordyper diktets den arkaiske naturtvangen – dogmene – som allerede er antydnet i den pseudo-rasjonelle utlegningen av hjernens virkemåter i produksjonen av skrift.

Og slik trer den intime forbindelsen mellom myte og opplysning frem i diktets underlige konstellasjon. I den forstand er det også *kunsten* som blander seg inn i empirien; den saklige utlegningen av hvordan hjernen fungerer forstyrres av et mimetisk virus – irrasjonaliteten tar bolig i et system blant de mekaniske termene dokumentasjon og avskrift. Grepene reflekterer den

kompositoriske dialektikken i *Nedtegnelser*: «striden» mellom hard systematikk og lekende innfall.

Mytestoffet liksom trenger seg på som en bisarr påminnelse om *naturtvangen*. Tilsynekomsten av den fortrenge myten – ren natur – kommer som uventet følgeriktighet: «og Arachne». Men da er det også avgjørende at det først er i dette innhugget som punkterer en ellers kontrollert, resonnerende utlegning at et pronomen dukker opp for første gang i Hødnebøs dikt: «og Arachne spinner en tråd / tvers gjennom hjertet *ditt*». Vokabularet hittil har vært teknifisert, mekanisk og kognitivt fundert, og de første åtte verselinjene beskriver en slags datateknologiens relasjonelle og kausale vev – her fortsetter billedspråket, men vender med tiltalen om i noe mindre teknisk og mer henvendende og inderlig. Arachne, som personifikasjon av myten og estetikken – og av forbrytelsen mot gudenes lov – griper inn i det bankende hjertet. Der brorparten av diktet beror på distanse, inntreffer det her et nærvær som korrigerer en kjølig forstand som forneker en tenkning i bilder. Diktet begynte med en upersonlig, generell hjerne og slutter med en apostrofe til et partikulært hjerte. Men må ikke også Arachne-stykket på slutten av diktet være produktet av den samme mekaniske reproduksjonen av verden; må ikke også det underliggjørende innstikket komme fra hjernen? I den forstand uttrykker diktet at den herdede subjektiviteten fortsatt har en rest av myten i seg – og at mimetisk irrasjonalitet fortsatt kan finnes midt i det falske rasjonelle. Til den fremvisningen behøves det aleatoriske, som blir et bilde på å gi avkall på intensjonalitet og kontroll.

I forlengelsen av (ir)rasjonell organisering i *Nedtegnelser* er det interessant å skjene kort til et annet, senere dikt fra den andre syklusen som også poetiserer over redundans, kontrolltap og å gi slipp på viljen – og til et dikt som videreutvikler Hødnebøs begrep om skriveakten.

7.9. Og dette er skrevet som et dikt ...

ET BIBLIOTEK med én million bind
kan komprimeres slik at det får plass
på den ene halvparten av skrivebordet.
Encyklopedien kan reduseres
til størrelsen på en fyrstikkeske

og jeg slipper ikke unna
den teknologiske utvidelsen
eller hjernen, kroppen og sansene
men fornuften drømmer
nesten homerisk. (29)

Her dreier diktet rundt to sentrale romlige og størrelsesbaserte metaforer: forminsking og utvidelse, som blir gjensidig avhengig av hverandre i den teknologiske medieringen av

kunnskap – av samling, spredning og presentasjon av lærdommen. Den første avdelingen er iøynefallende direkte og nærmer seg egentlig det banale og helt opplagte i sin utlegning av kontemporær medieteknologi. Verselinje 1–5 gir en likefrem situasjonsbeskrivelse av hvordan forholdet mellom en svimlende mengde oppsamlet kunnskap og representasjonen, simulakraet, fortøner seg absurd. Når det heter om en hvilken som helst encyklopedi at den «kan reduseres / til størrelsen på en fyrstikkeske» alluderes det kjapt til en minnepinne eller minnebrikke. Men å skildre en forvirret størrelsesorden i et datateknologisk vitensparadigme er heller gammelt nytt i 2008. Subjektet og utsigelsespunktet, beskrivelsen av verdenssituasjonen, er gjennomgående sett utsatt og føyelig, uttrykt i passivformen i «kan komprimeres» og «kan reduseres», og i at jeg-et ikke kan slippe unna – når drømmen runder av diktet er det *fornuften* som drømmer, som om den våkne tilstanden allerede bar i seg slummer og forvirring i en tid for teknologisk redundans.

Imidlertid rommer allerede de tre første verselinjene en spatial forvirring som gjør den epistemologiske refleksjonen mer komplisert enn platityden som fremtrer ved første øyekast. «den ene halvparten av skrivebordet» er tilsynelatende en metafor, men hvis verselinjen leses helt bokstavelig dannes det et smått surrealistisk bilde hvor den skrivende praktisk talt oversvømmes av all lærdommen som omgir hånden, pennen og arket. I tillegg kan vi trekke med oss den monadiske formen, som diktene jo slekter på; komprimeringen og reduksjonen i den teknifiserte rasjonalitetens navn har også sitt mindre instrumentelle motstykke eller motbilde i kunsten, som også er nødt til å samle det spredte og ta divergensen opp i en mildere form hvis den ikke bare skal bestå av frittflytende assosiasjoner.

Lest som en resonnerende bevegelse fra den første avdelingen, er det truede lyriske subjektets inntog i diktet i andre strofe – og utsigelsen om at vedkommende ikke kan unnsnippe den teknologiske utviklingen – en ventet utvikling. Men det additive «eller» innfører en interessant dobbelthet. Den teknologiske utvidelsen, som tar form av fremmedgjørende forminsking, etterfølges og settes opp mot «hjernen, kroppen og sansene» – som om det *enten* er teknisk redundans eller alt det man vanligvis definerer som menneskets bestanddeler det lyriske jeg-et plages av. Deretter heter det at «*men* fornuften drømmer / nesten homerisk»: konjunksjonen lager et skille mellom teknikken, hjernen, kroppen og sansene på den ene siden, og fornuften på den andre. I lys av de datateknologiske figurene i den første avdelingen, som kobler seg på en instrumentell fornuft, er det som om denne fornuften, som ikke minst tilhører søvnen, drømmen og slummeren, er plassert i en *annen* sfære. Fornuften drømmer *nesten* homerisk, litt episk og storslagent. Den danner et tydelig kontrapunkt internt i diktet til de innledende faktapåstandene og komprimeringsfiguren som råder i den første strofen – en figur

som også er storslagen og voldsom, men som tildekker det som faktisk skjer med oppsamlingen av kunnskap. Det kan dreie seg om en *estetisk* fornuft, en tankemåte og livsfølelse som både tar opp i seg og hever seg over den redundante kunnskapsoppsamlingen, hjernen, kroppen og sansene.

Men hva betyr det egentlig at fornuften drømmer *nesten homerisk*? Og hva vil «homerisk» si i denne sammenhengen? Ett mulig betydningslag kan ligge i den episke fremstillingsmåten til *Odyseeren*, som Erich Auerbach i *Mimesis* (1946) betegner som glassklar, konturskarp, helhetlig og hele tiden hendelsesorientert: «Intet sted forekommer det en fragmentarisk eller bare halvveis belyst form, aldri et hull, en revne, et blikk mot utforskede dyp.»⁵²¹ Med andre ord det helt motsatte av Hødnebøs egen befatning med halvveis belyste former som aldri trer frem som enhetlige og entydig meningsskapende, alltid formet av det subjektive blikket, og kastet inn i en poetisk form full av hull, revner og utforskede dyp. I lesningen av «oksenes forrang» i *Larm* påviste jeg en bevegelse som inverterer Homers bilde av det levende kjøttet i de slaktede oksene på bålet, og lar oksedyret gjenoppstå som erindringen av menneskets dyrelighet og naturopphav – i *drømmesøvnen*. Kanskje alluderer dette diktet derfor samtidig til den homeriske fornuften som et annet ideal for den rådende forstanden som, selv når den postulerer seg «homerisk», dvs. tydelig, klar og kausal, er dypt irrasjonell, og som må korrigeres av drømmen og fantasmet – kunsten. Og da blir det diktets oppgave å gi korraturen til fornuften som har løpt løpsk; den genuint rasjonelle fornuften ligger i søvne et sted og venter på at poesien skal nå frem til den. Dette «søsterdiktet» lar også en lignende teknifisering eller tingliggjøring av språket tre frem, for så å la den slå sprekker:

ATHANASIUS KIRCHER
konstruerte en metaformaskin
for å skape et fullkomment bilde ut av intet

Forfatteren ville bli en skygge
i et overnormalt samfunn
og den mekaniske viljen oppfunnet

men makten unndrar seg ikke
forførelse, bedrag, distraksjon
og den når sin bunn som evnen
til å fornemme, sier noen. (49)

Referansen er den tyske jesuitten og renessansemannen Athanasius Kircher (1602–1680) – som nesten tre århundrer før Horkheimer krevde av den kritiske teorien at den skulle motvirke sin

⁵²¹ Auerbach, *Mimesis. Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur*, 16.

samtids falske arbeidsdeling mellom kunst og vitenskap, balanserte studier i religion, geologi, medisin, lingvistikk med forrykte teknologiske oppfinnelser, sinologi og jakt på hieroglyfer. Dette ligner på bruken av Obstfelders anakronistiske, hallusinatoriske og ikke minst subjekt oppløsende vitenskapsfantasmer i *Mørkt kvadrat* og *Pendel*, og viderefører fascinasjonen for utopiske og villfarne konstruksjoner som ikke ble opptatt i det rådende epistemet under opplysningstiden. Samtidig har konstruksjonene et mer maskinelt og urovekkende tilsnitt i *Nedtegnelser*.

Igjen ser vi nemlig hvordan oppmerksomheten i de to første strofene trekkes mot planmessige og tekniske segmenter i skriften – og enda lenger vekk fra den assosiasjonsbaserte, nedtegnelses- og skissepregede streken i samlingen, ja, enda lenger vekk fra første natur. En metaformaskin kan forstås som den rake motsetningen til nedtegnelsespoetikken, hvor tyngden ligger på spontanitet, frislipp og *villet viljeløshet* – nedslag og fordreininger i den lyriske totaliteten som lover en annerledes verden. Den maskinelle fullkommenheten avskaffer én gang for alle både den autonome forfatteren og behovet for det irrasjonelle og radikalt andre i et «overnormalt samfunn». Den formen for viljeløshet i en maskin som mekanisk produserer metaforer fremstår som det motsatte av subjektets intenderte og selvreflekterende avkall på herredømmet over sin egen natur. Metaformaskinen maner frem «et fullkomment bilde ut av intet» som en kunstig intelligens designet for *creatio ex nihilo* – det helt motsatte av dikterens eget arbeid med et forterpet og slitt språk som det stiller ut i nye konstellasjoner (altså Hødnebøs forfattergjerning), og den rake motsetningen til det poetiske arbeidet med metaforen som en måte å fornye og forskyve en forsteinet virkelighet på.

Men også her finnes det en dobbelthet: Den tredje strofen innfører «forførelse, bedrag, distraksjon», som gjerne anses som høyst menneskelige svakheter – skurr i den overnormale, mekaniske viljens samfunn, egenskaper ved den indre naturen som forpurrer den perfekte maskinens gang. Med andre ord blir både metaformaskinen og makten desakralisert i diktet, og innlemmes i en skisse av et verdensbilde hvor heller ikke jakten på perfektjon kan unnsnippe hangen til løgn, forstillelse og uoppmerksomhet. Hva vil det si at makten når sin *bunn* som «evnen til å fornemme»? De to avsluttende verselinjene knytter an til Marx' klassiske hypotese om at sansingen av verden er bundet av økonomiske forhold, det vil si produktivkreftene – måten vi fornemme verden på, og i det hele tatt evnen til å fornemme og ikke bare registrere og omskape ressursene på, er betinget av økonomisk basis. Med andre ord har makten favntak helt inn i sansingen av verden, og den utopiske metaformaskinen er plutselig fånyttet – også den er gjort overflødig – heller ikke den har falt helt på plass i den rettlinjede historien om hvilke opplysningsmaskiner og dispositiver som ble med videre. «HVIS tanken lar seg stanse /

er den ikke tro mot seg selv / uten en slags plan / som bevis for udåden» (73) heter det i et annet, *Skamfulle Pompeii*-siterende dikt i *Nedtegnelser* som har sterke bindinger til den negative dialektikkens usystematiske program, hvor det kommer an på å aldri bringe erkjennelsen til opphør og finalitet, og som også motsetter seg en slik kronologi. På den måten settes poesien opp mot alt som ble brakt til sin ende, også der den besverger og reflekterer over det som forsvant.

Spillet med destabiliseringen av det stabile jeg-et fortsetter i et annet av samlingens mest markante og poetologisk orienterte dikt – som overhodet ikke er aleatorisk, men som dykker rett inn i spørsmålet om hvilket naturbegrep Hødnebøs lyrikk turnerer:

7.10. Når jeg mener jeg

DET ER LETTERE Å SI NOEN
når jeg mener jeg
og ser jeg gjennom regnet
er dråpene avgrenset

som de tynne trådene
på baksiden av et blad
lar naturen seg beskrive
ved å gjengi andres ord

En skypumpe gir etter
står stille i ett sekund
mens verden står på hodet
i mitt hode. (51)

Den første avdelingen av i alt tre er en avmystifisering av det lyriske subjektets funksjon i diktet. Den rommer en metapoetisk refleksjon over utsigelsesposisjon og skaper en ironisk kontrast mellom den første linjens vektning av «lettere» og diktets faktiske, påfølgende billedspråk, som er svært komplekst og mangetydig. Diktet består av tre identiske avdelinger med fire verselinjer i hver, og naturelementene som står i sentrum følger en overordnet bevegelse som eskalerer, fra «avgrensede» regndråper til sirlige, tynne tråder på bladverkets underside til en massiv orkan. Grepet står for en invertering av den nedstigende bevegelsen i diktet om avbildningen og utregningen, hvor driften går fra lerketrær til flate jorder og gjørme; her begynner det i gjennomiktig regn, avgrensede dråper og tynne og uanselige tråder, og slutter i en massiv, svimlende naturscene. Denne scenen inntreffer når verden står opp ned for det lyriske subjektet – en inversjons-/fordreiningsfigur vi etter hvert har lært å kjenne godt i forfatterskapet som en markør på kunstens «om igjen».

Det minutiøse, mikroskopiske bladverket har vi stiftet bekjentskap med tidligere. I *Mørkt kvadrat* er det bladgrønne en sentral rekvisitt i Obstfelders fantasmagoriske innfoldinger og ekskursionsjoner, og i himmelindustridiktet sto menneskene sideordnet sammen med bladene i en indeks over alt levende liv. I *Pendels* symbiose mellom menneskedyr og larvedyr, bokblader og blader fra trærne avtegner det seg en interessant antinomi mellom vertikal oppstigning til falskt sublime høyder og horisontal oppmerksomhet og omsorg for glemt natur som har blitt henvist til å være livløs materie. *Stormstogens* nedbryting av et progressivt historiebegrep i et anakronistisk temporalt landskap sluttet seg også til ligningen. I så måte blir «de tynne trådene / på baksiden av et blad» i et dikt som poetiserer over fremstillingen av ytre natur en anstøtsstein for den nysgjerrige sansingen. Og når «lar naturen seg beskrive» sender tankene til det tidlige postulatet fra *Larm* om at det ikke er noe som unndrar seg beskrivelsen, spør diktet om det er mulig å beskrive den ytre naturen uten å tvinge den til taushet – om det går an å hegne om baksiden, undersiden, det bortgjemte uten å gjøre det synlig: synlig i betydningen umiddelbart tilgjengelig, allestedsnærværende og derfor snarlig behersket av den menneskelige erkjennelsen, for et lyrisk jeg.

Kjernen i diktet, «ved å gjengi andres ord», får også en spenstig klangbunn i lys av den poetiske «løgnen» i samlingens motto, hvor gjendiktningen var alt annet enn gjengivelse. Det kaster også helt nytt lys over de to innledende verselinjene i dette diktet, som kan tenkes å adressere Forrest-Thomsons foretrukne pronomen, og den lille, store endringen Hødnebø gjør med diktet i epigrafen. Overraskende nok opponerer dette diktet mot mottoet. Det er ikke det at tidligere epigrafer har fulgt meningsinnholdet på en slavisk måte – det har sjelden dreid seg om å bare liksom leve opp til den epigrafiske fyllden i tidligere samlinger. Men denne bekjennelsen er ikke bare en kritisk korrektur til Forrest-Thomson, en utvidelse av forhandlingene mellom hånd, skrift og subjekt – den er en selvransakende revisjon og innrømmelse av egne gjendiktningstrategier: Hødnebø har selv, som jeg viste i lesningen av mottoet, brukt det allmenne «ens» i den første versjonen der hun egentlig «mener jeg», men til slutt, i mottoet til *Nedtegnelser*, lander hun på den subjektive betoningen.

I første rekke kan dette leses som et forsvar for individualiteten imot abstraksjonen – å velge det singulære *jeg* krever mer av dikteren. Det fordrer at det lyriske subjektet skal stå inne for seg selv, fremfor ved det generelle, vage og «bortforklarende» *noen*. Men jeg-et hos Hødnebø har alltid vært porøst og utflytende, alt annet enn et identifiserbart biografisk jeg med et avklart forhold til sine omgivelser og en fortrolig omgang med sine egne ord. Og når jeg-et har blitt demystifisert trer jeg-et i neste verselinje frem som en retorisk funksjon som kan innplasseres i diktet for å anskueliggjøre diktet som skinn. Det lyriske subjektet blir en

modalitet, en instans eller et filter og ikke et individuelt jeg: Man trenger ganske enkelt et subjekt for å kunne se de avgrensede regndråpene – slik som man trenger hånden, den fremmede hånden, for å skrive. «Jeg går bare rundt meg selv», lyder det i et annet av diktene, «og vil tenke på noe annet / som å telle regndråpene / men det er ikke det som var tanken» (42), hvor jeg-subjektets nærhet til de mikroskopiske partiklene også bindes opp mot noe annet enn kognisjonen og den rådende tankevirksomheten.

Og da er det avgjørende at dette subjektet, som de tre første verselinjene i vårt hoveddikt gjør klart, ikke er et transcendent subjekt som troner over den utdefinerte ytre naturen, men et oppløst og konstruert subjekt. Diktet leder med denne avnaturaliseringen oppmerksomheten mot en slik konstruksjon, en jeg-ets anatomi, som deretter antydes som forutsetningen for å se det antatt uvesentlige og ubetydelige i naturen – vannets nesten aller mest partikulære partikler. Å trenge gjennom abstraktet er nettopp å negere identitetstenkningens enhetliggjøring av alle enkeltteksemplarer. Å skjelne og ense ulikheter krever altså fortsatt et singulært subjekt; det kommer man uansett ikke utenom.

Overgangen og forholdet mellom strofe 1 og strofe 2 rommer en meningsutglidning med tre ulike semantiske muligheter. Slår vi følge med den første av disse fortolkningsstrategiene, sammenstilles beskrivelsen av naturen i en gjengivelse av andres ord med «de tynne trådene / på baksiden av et blad». Å etterape det som allerede er utsagt og skrevet om naturen får en sårbarhet over seg når kopieringen knyttes til de nesten ikke synlige trådene på undersiden av et lite blad. Samtidig blir sammenstillingen en metonymi for den ytre naturens regelmessige kopulering – skriften som hermer ligner naturens regenerative gang. Det andre alternativet er å stanse den semantiske bevegelsen i sjette verselinje, slik at gjengivelsesavdelingen forsvinner: «ser jeg gjennom regnet / er dråpene avgrenset / som de tynne trådene på baksiden av et blad». Her etableres det korrespondanse og analogi mellom vidt forskjellige naturelementer, som bare jeg-instansen som ser *gjennom* regnet er i stand til å sanse og oppdage. Til slutt kan man lese den syvende og åttende verselinjen for seg selv, som et spørsmål uten spørsmålstegn: «lar naturen seg beskrive / ved å gjengi andres ord». Da inntreffer en retroaktiv problematisering av den foregående naturskildringen, som omfortolker alt som frem til dette har blitt utsagt om den ytre naturens små bestanddeler i diktet. Har det hittil bare vært en gjengivelse i andres ord – er diktets oppgave, evnen til å se forskjeller og skjelne hinsides identitetstenkningens møte med ytre natur, fånyttet? Den selvrefleksive, selvkritiske annammelsen av identitetstenkingen har opptrådt som beskrivelser av naturen «i andres ord» hos Hødnebø en rekke ganger.

Bevegelsen i diktet er stigende med skypumpen som et slags crescendo: den begynner i mikrologisk materie og ender i voldsomme og storslåtte lyriske bilder. Med versalen blir den

siste avdelingen avgrenset fra de to foregående; den kontinuerlige og utglidende bevegelsen fra verselinje 1–8 stanser, men også dette er en «beskrivelse av naturen». I *Stormstigen* dannet spenningen mellom bevegelse og stillstand den sentrale antagonismen – en uttørket, tom og frosset verden med et forterpet historiebegrep som kan settes i bevegelse av den lekende fantasien. Her ser vi at bevegelse og drift setter inn i diktet først når utsigelsen tilbakeføres til den subjektive fantasien igjen («mens verden står på hodet / i mitt hode»). Men hva vil det si at skypumpen gir etter – hvordan kan egentlig en orkan gi etter hvis man nekter å lese utsagnet metaforisk – og hvem eller hva gir den etter for? I lys av den andre avdelingen kan den merkelige vendingen tenkes å ikke bare vise til noe som foregår i naturen etter fysikkens egne lover, men å spille på at selve *naturelementet* også må *gi etter* for «andres ord». «I dag, da Bacons utopi om at vi ‘skal befale over naturen i praksis’ er gått i oppfyllelse i verdensmålestokk, blir tvangens vesen, som han tilskrev den ubeherskede natur, åpenbar.»⁵²² Det er en slik *befalt* natur som ikke har annet valg enn å la seg bli beskrevet – å akseptere navngivning i naturbeherskelsens navn: den ytre naturen er tvunget til beskrivelse som prosopopeia eller besjeling *qua* sublimering av den aller mest faretruende og mytiske annetheten. «Tvangens vesen», som man i den metodologiske positivismen har betraktet som tilhørende naturen og myten, er nå grunnsteinen i annen-natur. Slik antyder diktet at det ikke lenger er naturen som hersker over oss, men omvendt.

Er hele den tredje avdelingen i seg selv dermed også en beskrivelse av naturen «ved å gjengi andres ord»? Uten jeg-et ser man ikke dråpene, bare den massive skypumpen – uten det lyriske subjektet er regnet «i andres ord», og fremtrer som et ukontrollerbart uvær som fryses og fastholdes i temmingen av det ubeherskede. Forskjellen på denne skildringen av naturkreftene og jeg-instansens blikk for naturen fremheves av ordet *mens*; verden fremtrer på en annen måte for jeg-et enn for «de andres ord». Samtidig kan vi slutføre med en ytterligere dimensjon: Det lyriske subjektet som skjelner og ser forskjeller er selvfølgelig også et naturbeherskende subjekt. I tråd med Adorno og Horkheimers forklaringsmodell hvor enhver form for beherskelse av den ytre naturen er sublimering av frykt for myte og tvang, har den ikke-temmede og ukontrollerbare orkanen latt seg omforme til partikler det er mulig å observere. Vannet er ikke lenger truende. I andres ord er regnet en storm; i den enkeltes blikk er regnet dråper – begge deler er måter å kartlegge og betegne naturen på, selv ikke den mikroskopiske sansingen kan unndra seg herredømmefornuften. At subjektets blikk for det minutiøse og ulikeartede også rommer et identitetsbundet blikk, og at dette blikket settes opp

⁵²² Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 78.

som konstrukt i diktet, anskueliggjør selve kraftsenteret i Hødnebøs begrep om naturbeherskelsen, nemlig selvrefleksjon og selvbevissthet – *kunsten som opplysningens dårlige samvittighet*.

7.11. Til overs

Nedtegnelsene i *Nedtegnelser* kretser som vi kan se rundt en motivkrets hvor skriveakten og representasjonen av verden står i et tvetydig, omskiftelig forhold til naturbeherskelsen – og hvor de liksom mer spontane, *nedtegnelsesaktige* innhuggene i harmoni og helhet er påminnelser om den fortrengte naturskjønnheten, små gliper som antyder nye rom hinsides tvang, enhet og identitet. I det aller siste diktet i samlingen blir disse figurene nærmest *samlet*:

En fotnote;
jeg beveger en blyant
eller trykker på tastene
og tenker på det som blir til overs
i et menneskes liv
og alt det som ikke kan sies
på noen annen måte.
Hånden skriver ikke fordi jeg vil
men fordi jeg vil det hånden skriver
i en brøkdel av et sekund
å elske én er å elske alle. (77)

Letingen etter og strebenen mot det ikke-identiske i skrivehandlingen – det gåtefulle *mer*, den lille resten – krystalliseres og settes eksplisitt på begrep i de siste elleve verselinjene i *Nedtegnelser*. Fortetningen er avgjørende. Fotnoten og semikolonet som skal danne navet i denne siste lesningen, viser til diktenes befatning med tillegget, innfallet og tanken som ikke vil avsluttes, blyanten til den materielle skriveakten, tastene til teknologiens mediering av kreativitet, og de fire neste verselinjene til det sentrale ikke-identitetstoposet. Deretter fortettes mottoet i epigrafen før temporalitets- og samlingsbildet gjentar seg. Alt dette klemmes altså inn på elleve verselinjer i én strofe. Som jeg har vist, er flere andre dikt i *Nedtegnelser* også komprimerte, med færre cesurer, mindre pause og pust og uten linjeskift og separate avdelinger, mens en rekke av diktene i større grad lener seg på de nedtegnelsesaktige bruddene. I den forstand utgjør ikke samlingens utgang et steg vekk fra – eller en forløsning av – den kompositoriske dialektikken mellom system og frislipp, reglementering og aleatorikk. Imidlertid er det verdt å merke seg at alt slutter med en komprimering. Det har vært et spenningsforhold mellom det ekspansive og det forminskende i hele *Nedtegnelser*, og avslutningsvis er det altså slik at det er sammentrekningen som «seirer»? To andre dikt i

samlingen befatter seg eksplisitt med skrivehandlingen og poesien forstått som en aksjon for å redde det ikke-identiske, det som har falt utenfor og det som er i ferd med å falle utenfor: «Jeg finner ord for det som er for sent» (45) er ekplisitt, og kanskje er «Nedtegnelser / av det som ikke faller på plass / i siste sekund før døgnet snur» (47) en poetologisk beskrivelse av de antatte uvesentlighetene og tilleggene som har funnet sin plass i *Nedtegnelser*.

Det er helt vesentlig at det lyriske jeg-et faktisk *ikke* nedtegner eller forsøker å fastsette «det som blir til overs / i et menneskes liv / og alt det som ikke kan sies / på noen annen måte» i selve diktet. Disse størrelsene som glipper unna erkjennelsen forblir i tanken, som er tro mot det ikke-identiske: det lyriske subjektet lar det bli med å tenke over det som ikke lar seg oversette til meningsbærende proposisjoner. En nærliggende antagelse om dette poetologiske poenget er nemlig at det lyriske diktet – med fotnoten som et emblematiske bilde på en skrivehandling som favner og hegner om resten, overskuddet og det uutsigelige – faktisk griper uutsigeligheten og overskuddet og evner å *uttrykke* en ikke-identisk meningsproduksjon i skrift. Det finnes ikke «noen annen måte» å gjøre det på enn med poesiens virkemåter. Men alt dette forblir altså (i alle fall på overflaten) usagt, ikke-begrepsliggjort og usynlig i *selve* diktet. I likhet med hos Johannesen anno *Ars moriendi*, hvor annammelsen av det usynlige og uutsigelige ligger mellom linjene i melodien – «Jeg klipper med fingrene i luften / Jeg samler på slike strimler / og gjemmer dem i min sang» – er Hødnebøs bevaring av det ikke-identiske nettopp også en *gjemmelek*.⁵²³ Lovnaden innløses ikke fordi det lyriske diktet i seg selv aldri kan påberope seg forløsningen av «det som blir til overs».

Da blir de lyriske bildene hvor det dikteriske subjektet beveger en blyant og trykker på tastene materielle påminnelser om det fortsatte arbeidet – den kontinuerlige strebenen – med å motvirke identiteten i skriften, heller enn å stå som klare markører på en dikterisk handling som *faktisk* hegner om strimlene, om resten. «Meningsinnholdet» i det som er til overs – det som *unndrar seg beskrivelsen* – holdes tilbake. For som vi husker: diktets øyeblikk er det som ennå ikke er. «Kunstverket har kreditt hos en praksis som ennå ikke har begynt, og der ingen ville kunne si hvorvidt de kunne innløse vekselen.»⁵²⁴ Det kommende kan komme bare hvis det fastholdes som ukjent fremtid. Adornos formulering ligner Pascals veddemål – det er klokere å tro at Gud finnes enn å ikke tro: hvis han ikke finnes, har man ikke tapt noe, men hvis han finnes og man ikke har trodd, er man fordømt. Det stadige strevet med å hegne om det uensartede og neglisjerte må fortsette, og i Hødnebøs betoning av de aktive verbhandlingene i de påfølgende

⁵²³ Johannesen, *Ars moriendi, eller De syv døds måter*, 42.

⁵²⁴ Adorno, *Estetisk teori*, 252.

verselinjene, «jeg beveger ... eller trykker ... og tenker på ...», går troen og håpet over i et aktivt poetisk redningsarbeid.

Men sannhetsgehalten i diktet – redningsaksjonen for det spredte og glemte – ligger mest av alt i en liten detalj. Er det ikke semikolonet i den første verselinjen «En fotnote;» som først skyter ut av diktet, og som umiddelbart kaller på oppmerksomhet om det fysiske og visuelle på baksiden? Nå som vi har sett at samlingen som en helhet forplikter seg på tilføyelsen, overflødigheten og det ekstra trykket, driften mot ny erkjennelse som motsats til overordnet systematikk, og at problemene med dette drøftes i samlingens siste dikt, blir Adornos «Skiljeteikn» (1956), hvor han fremsetter sin pessimistiske karakteristikk av semikolonets stilling i dagens skrivepraksis, interessant:

Gjennom å ofre perioden blir tanken kortpusta. Prosaen blir sett under tvang av protokollsetningane, positivistanes kjæraste barn, retta utelukkande inn mot registrering av fakta, og dermed gir syntaks og interpunksjon frå seg retten til å artikulere, til å formulere, til å komme med kritikk, språket kapitulerer for det reint verande, før tanken får tid til å tenkje over kva kapitulasjonen verkeleg inneber. Det begynner med tapet av semikolon og endar med ratifiseringa av dumskapen i og med den typen fornuft som er reinsa for alle tillegg.⁵²⁵

Den rådende fornuftens omgang med syntaks og tegnsetting sørger for å skjære av «alle tillegg» – tanken som fortsetter, som forplikter seg på å tenke videre og hinsides det allerede gitte, levnes ingen mulighet. Ironien i Hødnebøs dikt er også så åpenbar at den er lett å overse: Det er ingen fotnote her, bare *ordet* «fotnote» og assosiasjonene det skaper. Tegnsettingen bygger opp om fraværet av endelighet og fullbyrdelse i diktet som faktisk gjør ende på *Nedtegnelser*. «En fotnote» alluderer til det marginale, det som befinner seg helt nederst på siden og som gjerne betraktes som en tilleggsopplysning. Diktets karakter av marginalia, og jeg-ets omsorg for det antatt ubetydelige i linje 4–7, innvarsles allerede i sammenbindingen av fotnote og semikolon. Slik blir den første verselinjen både en deskriptiv tittel til resten av diktet og, som vi skal se, en allegori over forfatterskapets arbeid med det ikke-identiske. Der et tradisjonelt kolon deklamerer, åpner og varsler, punktumet slutfører og kommaet fortsetter, befinner semikolonet seg i en mellomposisjon hvor tanken kan fortsette. Men den bukter seg videre heller enn å være lineær og bundet opp av årsakssammenhenger, i en motsats til identitetstenkningens subsumering og totaliserende kausalitet som også viser seg i diktets klanglandskap: Ordet fotnote får en fotnote-lignende melodi som står til betydningen idet lesningen må pauses og tonefallet løftes før deklameringen av de kommende linjene.

⁵²⁵ Adorno, *Notar til litteraturen*, 63.

Som interpunksjon fungerer semikolonet i dette diktet – som med sprekkene og utglidningene i diktet om naturens forsvinning – som en påminnelse om at det finnes en rest av tanken, en tanke-rest, så å si, som ennå ikke har blitt artikulert, men som poesien fortsatt kan bevare. I Adornos nevnte essay om skilletegnet betoner han interpunksjonenes subversive og ikke-instrumentelle funksjon i et språk som har blitt meningsfattig og rensket for slike tanke-rester. Med raljerende henvisning til «Stefan Georges følgere» påstår Adorno at det var galt å forveksle skilletegnene med tegn for kommunikasjon: Skilletegn har visselig syntaktiske funksjoner, men kan ikke reduseres til tjenere for rene syntaktiske formål.⁵²⁶ «Skiljeteikna styrer heller framstillinga; dei er ikkje lesarenes flittige tenarar i språkets trafikk, men står som hieroglyfar for noko som spelar seg ut i det indre av språket, på språkets eigen bane», heter det om skilletegnetes aspekt av ikke-meddelbarhet.⁵²⁷ Adorno anfører at «ikkje i noko anna av sine element er språket så nær musikken som når det gjeld skiljeteikna», at «skilnaden mellom komma og semikolon kan berre den ha fullverdig kjensle for som får med seg skilnaden mellom sterkare og svakare frasering i den musikalske forma».⁵²⁸ Han går så langt som å kalle det tyske semikolonet, det samme som Hødnebø bruker – som i motsetning til det greske ikke har et hevet punkt som hindrer stemmen i å senke seg, men «som med punkt over nedovervendt koma fullendar senkinga og samtidig, ved at det opptar kommaet i seg, lar stemma bli svevande» – for et *dialektisk bilde*.⁵²⁹

Adornos polemikk mot positivismens utrensning av den perseptive og reflekterende cesuren i språket er velkjent, og i lesningen av *Larm* utforsket jeg denne hypotesen i lys av Hødnebøs forkjærlighet for *detaljens* sprengkraft i verkets hele. Men den siste setningen er iøynefallende: «tapet av semikolon» i prosaspråket innvarsler altså en fornuft «som er rensket for alle tillegg». Analogien er like gyldig for en dikter som i avkunstringens tegn tar opp i seg andre, mer prosaiske språkformer. Det uanselige er interpunksjonens livselement, skriver Adorno i essayets sluttsats; «denne skjønnsame bruken av skiljeteikn», i motsetning til en asketisk, regelbunden og reglementert bruk av skilletegn som råder i dag, «er skrifta som gir reverens til den lyden skrifta kveler».⁵³⁰ Det vil si objektets smerte, som ligger skjult i sprekker som i utregnings- og avbildningsdiktets implosjon.

Semikolonet har vært avgjørende for lesningen av *dette* diktets retrospektive meditasjon over og ustadige oppsamling av motivene og tankefigurene i samlingen, men det er også en

⁵²⁶ Ibid., 59.

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Ibid., 59–60.

⁵²⁹ Ibid., 60.

⁵³⁰ Ibid., 65.

påfallende metonymi for måten Hødnebø fremstiller forholdet mellom språk og natur på i *hele Nedtegnelser*. Her trer tillegget frem som en måte å nærme seg verden på, uferdig og utprøvende uten punktum. I den forbindelse er det helt vesentlig at *hele* dette diktet postuleres som en fotnote, som en tilføyning og et tillegg, noe som er lagt til *after the fact* – etter alle de andre diktene – og at det er de smålåtne, i den protokollmessige kommunikasjonens øyne «overflødige» grammatikalske kategoriene fotnote og semikolon, som sentreres. Arbeidet med det overskytende *mer*, restmaterien som har blitt liggende etter i opplysningens progressive ferd mot illusorisk utbedring, er et lekende poetisk arbeid som motsier den kalde forstanden «som er rensset for alle tillegg». Å nekte å stanse tanken – å tenke helt til sin ytterlighet, tenke mot seg selv – er det første trinnet mot ihukommelsen av objektets kvalte smerte og mot det herskende subjektets dementi: «Objektets företräde vore att följa ända dit där tanken tror sig ha uppnått sin egen objektivitet genom att lösgöra sig från varje objektivitet som inte själv er tanke: i den formella logiken.»⁵³¹ Dette ser vi også reflektert i den sjette og syvende verselinjen, hvor et ytterligere tillegg etter den forventede og mer kunstferdige stansen i «et menneskes liv» trekker tanken videre, mot det «som ikke kan sies / på noen annen måte» enn ved å gi rom til det som presser seg frem bak det kontrollerende og kontrollerte subjektet.

Hos den amerikanske dikteren og essayisten Mary Ruefle, i foredraget «On Beginnings», blir poesi interessant nok forstått *som* et semikolon, og forbløffende i denne sammenhengen er det at hun definerer det lyriske diktets natur som *forbundethet* – diktet er det som får de ulikeartede delene til å «snakke sammen»:

You might say a poem *is* a semicolon, a living semicolon, what connects the first line to the last, the act of keeping together that whose nature is to fly apart. Between the first and the last lines there exists – a poem – and if it were not for the poem that intervenes, the first and last lines of a poem would not speak to each other. [...] Would not speak to each other. Because other lines of a poem are speaking to each other, not you to them or they to you.⁵³²

Usagt og antydnet i Ruefles refleksjon er det at poesien får noe som er atskilt og isolert – ensomt – til å kommunisere og røre ved hverandre. Det er som om det som før har vært ytterligere atskilt, med Ruefles vokabular, blir satt i berøring med hverandre i diktets form. Det tilfører en ladet og affektiv komponent til motivet med spredning og samling hos Hødnebø: det er selve diktet, diktet forstått som strukturerende prinsipp, som griper inn i de ulike verselinjene. Men på vegne av hva da? I den andre avdelingen, markert med en versal, repeteres Forrest-Thomsons

⁵³¹ Adorno, *Negativ dialektik*, 183.

⁵³² Ruefle, *Madness, Rack, and Honey*, 4–5.

epigraf, og diktet slutfører sirkelkomposisjonen i *Nedtegnelser*.⁵³³ Imidlertid finner det sted en ytterligere «forfalsking» av originalen, som denne gangen fortettes og minimeres fra fire til to verselinjer. Essensen av det opprinnelige diktet komprimeres inn i to «nyskrevne» verselinjer. Minimeringen speiler den temporale fortetningen som ligger i «en brøkdel av et sekund» i den nest siste verselinjen i diktet, en tidsmessig struktur som hittil har indikert det lyriske diktets redningsaksjon av det spredte. Dette er en fortetning som uttrykker redundansens og komprimeringens janusansikt – motbildet til den teknologiske komprimeringens apori. Syntesen av det ulike i ikke-voldelige helheter er, som vi har sett, poesiens fredelige beherskelse.

Når Adorno i skilletegnessayet hevder at litterære dilettanters «produkter» er tuftet på at alt forbindes med alt, at «i produkta deira hektar seg i kvarandre gjennom logiske partiklar, utan at det logiske forholdet partiklane krev er til stades» – viser han til identitetstenkningens sammenkjeding av årsak og virkning i reduktive kjeder: «Alle brot, alt som er utskilt, blir utolige for den som ikkje verkeleg er i stand til å tenkje einskap; berre den som kan forholde seg til heilskap kjenner til cesuren.»⁵³⁴ Hvilken helhet? Ikke enhetsdyrking, men fredelig syntese – en helhet som ivaretar bruddet og det utskilte. Samtalen mellom de forskjellige setningene (Ruefle) reflekterer oppgivelsen av en kontrollerende subjektivitet i kunstverkets pasifistiske og antagonistiske sammenbinding av detaljer og deler – antagonistisk fordi de ikke smelter sammen, pasifistisk fordi de ikke slukes av hverandre eller av kunstverkets totalitet. Semikolonet i Hødnebøs dikt er en innledende markør i avslutningen på en samling med subjekt oppløsende subjektivitet; det forbryter seg mot det konvensjonelle språkets husregler, som er den innerste formlov i identitetstenkningens hage. Men hvordan skal da den aller siste, syntetiserende og oppsamlede verselinjen forstås, «å elske én er å elske alle»?

Interessant nok levner ikke postulatet rom for det som blir til overs, den lille resten – dette er snarere en omfavelse som påminner om diktets eget forhold til sine «forgjengere» i samlingen. Den gjentar samlingens andre dikt, hvor de fire første verselinjene lyder: «Å ELSKE ÉN er å elske alle / i en brøkdel av et sekund / og uten å vike en tomme / lever samvittigheten sitt eget liv» (9). Linjen alluderer også til den skrivende som skriver for å finne punktet som skal romme alle punkter, men kompletterer den monadiske figuren med et *eros*-segment som

⁵³³ Uten å redusere diktet til en historisk-biografisk kampsang kan det være verdt å ta med i betraktningen at Forrest-Thomson døde i en alder av 27. I så måte kan Hødnebøs resirkulasjon og det at hun i egne dikt fortsetter å dikte videre på forelegget også forstås som en måte å holde minnet over Forrest-Thomson levende og i stadig bevegelse på – et grep som motvirker musealisering uten å være eksplisitt mytologiserende, og som ikke fasttømmer eller gjør fortellingen om et drastisk avbrutt livsløp eksotisk.

⁵³⁴ *Notar til litteraturen*, 61.

antyder en holistisk verdenskjærlighet. Her blir det essensielt at denne kjærligheten til altet oppstår «i en brøkdel av et sekund», og at den kobler seg på skrivehandlingen og den selvgående hånden: oppløsningen av subjektets herredømme. Kjærligheten til verdens mangfold lar seg bare gripe gjennom kjærligheten til det ene, det singulære og enestående, i det forbigående skriftøyeblikket i «et lykkelig øyeblikk» hvor jeg-et omsider har gitt seg hen til håndens gåtefulle uforutsigbarhet, til kroppen, som er påminnelsen om menneskets naturbundethet. Evnen til å fornemme forskjeller, som Adorno anfører som selve forutsetningen for å elske, er også forutsetningen for å betrakte hele verden med et kjærlig blick – en betraktningssmåte som ennå ikke finnes, og som skyter opp i et temporalt glimt. Erfaringen av det allmenne i det særskilte må tilhøre fotnotens og semikolonets flyktige sensualitet: en ikke-identisk holdning sedimentert i skrift.

Her er det uunngåelig å ikke nærme seg det kritiske øyeblikksbildet – språkarbeidets agoni – som er ladet av subjekttoppløsning, med erfaringen av det naturskjønne: Den mindre tvangspregede anskuelsen av naturen blusser opp lik fyrverkeriet, for så å forgå. «SEKUNDENE teller ikke / utover dette øyeblikket / slik det føles å være uvitende / og drivende i alle» (74) heter det i et dikt noen sider før avrundingen, som også lar den temporale figuren gli inn i en kollektiv erfaring av forbindelse og sammenbundethet. Det er en estetisk erfaring som, i likhet med erfaringen av det kunstsjønne, skaker ved det naturbeherskende subjektets fundament, og det er en erfaring av naturen som bilde: en plutselig og brå apparisjon som deretter forsvinner før den kan subsumeres inn under klassifiseringen av det spredte. Å fornemme det sanne naturskjønne, den beskadigede naturen i og utenfor mennesket, fordrer, som *Nedtegnelser* poetiserer over, å kaste terningen og forplikte seg på en metamorfisk tid. Det kommer an på å la myten hugge inn i rasjonaliteten, la restene av det glemte ikke-identiske slå sprekker i setningene, åpne opp for den aleatoriske bifurkasjonen og gi avkall på intensjonalitet, alt i en brøkdel av et sekund som kaster om på det rådende tidsbegrepet hvor den ytre naturen alltid har blitt tvunget inn i ny, ahistorisk naturtvang – for å snu verden opp ned.

«Ved å beherske det beherskende reviderer kunsten innerst inne naturbeherskelsen», skriver Adorno: «Forføyningen over disse formene og over deres forhold til materialene gjør det evident at de selv er vilkårlige, og ikke ufravikelige, slik de i realiteten gir skinn av.»⁵³⁵ Når det avsluttende diktet tumler med sine egne forelegg og skaper en ny helhet ut av sitt allerede medierte og belastede grunnmateriale, er det hos Hødnebo i *Nedtegnelser* en form for «tredjegradsberøring» med de beherskede enkeltelementene som settes i spill. Ved å innlemme

⁵³⁵ Adorno, *Estetisk teori*, 339–340.

skriveakten som en kroppslig, viljeløs og subjektdegraderende bevegelse i forfatterskapets refleksjon over naturbeherskelsen, anskueliggjør diktene at veien til objektets forrang og erfaringen av det naturskjønne må gå langs ihukommelsen av mennesket som kropp, mennesket som natur.

Kap. VIII. Å snu verden inn mot verden: *Nytte og utførte gjerninger (2016)*

I skrivende stund er *Nytte og utførte gjerninger* den hittil siste diktsamlingen til Tone Hødnebo. Med unntak av en korttekst på bestilling for arrangementsrekken *Påske + pasjon* i 2019 og et dikt til samme institusjon i 2022, og tre dikt fra denne samlingen i Forfatternes klimaaksjon §112 i 2017, utgjør de i alt 72 diktene det siste publiserte skjønnlitterære materialet jeg kan forholde meg til i denne avhandlingen. Det er 23 flere enn i de andre samlingene, men for første gang plassert inn i så få som tre sykluser. Diktene innvarsler også et nytt, hittil uavsluttet kapittel i forfatterskapet, hvor gjendiktningene av Anne Carsons hovedverk *Glass, Irony and God (Glass, ironi og Gud, 2014)* og *Autobiography in Red (Rød selvbiografi, 2021)* også hører til. Inspirasjonen fra Carson kommer til syne i form av en mer bestemt kjønnspolitisk nerve og i ansatser til lengre diktsykluser, som like fullt ikke kan kategoriseres som langdikt.

I tillegg sentrerer for første gang klimakrisen, og det historiske naturtapet, som to av flere mentalitetshistoriske og sanselige baktepper. Bevisstheten om en gradvis mer synlig ødelagt natur blir en tydeligere grunnforutsetning for fremstillingsformen og den språklige følsomheten. Flere av de dominerende motivene i *Nytte og utførte gjerninger* er kjent fra de forrige samlingene – forholdet mellom skrift og representasjon, forstummet og forglemt historie, det menneskelige og det animalske, spillet mellom prosess og endelighet – men preges tidvis av et «strengere» temperament, slik formen også er mer kommuniserende, fremoverlent og direkte. Jeg skal dykke ned i hva dette består i, og hvorfor, og i den forbindelse er det altså verdt å merke seg at Hødnebo lot trykke tre av diktene (det første av dem i noe forandret form) i Forfatternes klimaaksjon året etter utgivelsen.⁵³⁶

Først ser jeg på det *inverterende* prinsippet i samlingen før jeg tar for meg resepsjonen og undersøker det politiserte sinnelaget i to dikt fra *Nytte og utførte gjerninger*. Så retter jeg blikket mot et dikt som tematiserer historiseringen av naturskjønnhet gjennom bruken av svarttrosten som emblematiske poetisk figur. Deretter tar jeg for meg et dikt som er sentrert rundt *aksiomet*, nærmere bestemt matematikeren Euklids såkalte parallell-postulat, og tematiserer en kjærlighetsrelasjon som også blir åsted for karakteristiske refleksjoner rundt subjekt og objekt, sameksistens og kunnskapstilegnelse og kunnskapsspredning. Denne analysen følges av kapittelets lengste nærlesning. Her settes figurer som øyestikkeren fra *Pendel*, den porøse

⁵³⁶ Forfatternes Klimaaksjon, «Tre dikt av Tone Hødnebo / Skriftaksjonen ‘På vei til Paris’.»

symbiosen mellom natur og kultur, og poesiens muligheter til å speile naturbeherskelsen i formen, på prøve av et konkret, historisert tilfelle av naturødeleggelse: Atomulykken i Fukushima i Japan i 2011. Med det siste diktet, som jeg undersøker i kapittelets konkluderende avsnitt, går jeg inn i diktets bruk av ellipse, og diskuterer hvordan katastrofebevissthet, kosmologi, det animalske og en annen, mer diskursiv fremstillingsmåte er påvirket av et skrivende presens som forholder seg aktivt til reelle, dokumenterbare konsekvenser av naturbeherskelsen.

8.1. Inversjoner

De førende *tankefigurene* tør være kjente fra de forrige fem diktsamlingene. Her diktes det over historisk glemsel, forholdet mellom spontanitet og systematikk, vitenskapelige tankesystemer, individ, individualitet og samfunn, og samlingen har en satirisk snert og en kjettersk omgang med kjente og ukjente åndshistoriske skikkelser og tankefigurer. Stemningsleiet er preget av alvor, usikkerhet, ambivalens og svartsyn. Formspråket kjennetegnes fortsatt av reverseringer, omsnudde baner, setninger som snus opp ned og på hodet, diktintern ironi og komposisjoner, vendinger, ordspråk og formuleringer som bukter seg gjennom de tre syklusene, gjentas, forstyrres og fordreies inntil selve meningsproduksjonen – det prosessuelle arbeidet med poesien – settes i sentrum. Forholdet mellom tanke og skrift, og mellom skrift og omverden, er stadig også et undersøkende, selvreflekterende og kritisk forhold, men både vokabular, form og innhold er preget av en større *saklighet*. Ikke minst, og dette er mitt hovedanliggende: Hva den indre og den ytre naturen angår, innebærer *Nytte og utførte gjerninger* en vending fra de amorfe og bløte formene i *Larm*, *Mørkt kvadrats* ambivalente mediering av den ytre naturen gjennom beherskende instrumenter og tankemodeller fra en hallusinatorisk vri på opplysningstenkning, *Pendels* metamorfiske kimærefigurer eller *Stormstignens* og *Nedtegnelsers* oppheving av de vante måtene å forholde seg til nåtid, fortid og fremtid på. De porøse grensetraktene mellom subjekt og objekt er ikke like påfallende som før, og fokuset på blikket, øyet og synssansen dominerer ikke relasjonene mellom subjekt og objekt – med noen, avgjørende unntak. Det er også for første gang benyttet fotnoter nederst på siden i flere dikt. Der fotnoten var en allegorisk tankefigur i *Nedtegnelsers* siste dikt har tankefiguren blitt til et prinsipp i fremstillingsmåten i denne samlingen.

Inversjonen er samlingens styrende prinsipp. De tre syklusene i *Nytte og utførte gjerninger* består henholdsvis av 21, 34 og 17 dikt. I den siste delen blir nemlig en rekke av verselinjene fra den første delen gjentatt, komprimert, vrengt, speilet og satt sammen i nye forbindelser og ledsaget av nye innslag. Dette står i forlengelsen av hvordan mottoet brukes og

gjenbrukes i *Nedtegnelser*, men har en mer gjennomført systematisk karakter. Diktene i den første syklusen er nummerert med romertall fra I til XXI, mens diktene i den tredje og siste syklusen er nummerert fra 17 til 1. Den andre delen skiller seg dermed ut ved at diktene ikke repeteres og «vrenses» – midtpartiet danner en kjerne mellom de to omsluttende delene. Med unntak av at den andre syklusen har flere lengre dikt, kan ikke de tre delene skilles fra hverandre hverken formmessig eller med tanke på behandlingen av motivene og tankefigurene jeg snart vil kartlegge, og det gir derfor liten mening å separere dem rent innholdsmessig – det avgjørende er inversjonsprinsippet. Det er imidlertid verdt å feste seg ved at *Nytte og utførte gjerninger* starter og slutter i opphavet, en slags skrivingens og forfatterskapets urhistorie og grunnsituasjon: «Jeg var åtte og begynte å skrive. / Jeg visste ikke hva et dikt var, / eller hva som var sant eller ikke» (11)⁵³⁷, «Jeg visste ikke hva som var sant eller ikke, / jeg visste ikke hva et dikt var. / Jeg var åtte og begynte å skrive.» (76) Verselinjene har selv sitt motstykke i en biografisk opplysning Hødnebø gir i et intervju med Klassekampen:

På veggen hjemme hos Tone Hødnebø henger et dikt på en A3-side, skrevet med store, runde bokstaver. Setningene er klare og personlige, presise og uventede. Det er et dikt, og det kunne gjerne vært et av diktene i en av Hødnebøs diktsamlinger. Det er ikke så langt fra sannheten, viser det seg.

– Er det du som har skrevet dette?

– Ja, da jeg var åtte år. Jeg deltok nylig på et arrangement der forfattere ble bedt om å lese ting vi skrev da vi var barn [...] – Man har den man var i seg hele livet, samtidig som man beveger seg videre. Det er en viktig erfaring at jeg begynte å skrive da jeg var barn. Jeg kan ikke svare på hvorfor jeg begynte, men det er ikke sikkert at jeg hadde skrevet dikt hvis jeg ikke hadde hatt denne erfaringen. Det er noe veldig spontant og naturlig rundt det å skrive dikt for meg.⁵³⁸

At skriveakten rommer en særlig spontanitet, og det at vi som voksne er bærere av tidligere selv og tidligere tider i oss, er kjente tanker fra samlinger som *Mørkt kvadrat* og *Stormstigen*, men i intervjuet knytter hun på en annen måte enn tidligere og langt tydeligere an til det autobiografiske, selv om livsskriving og forfatterens private biografi stadig ikke vil være relevant eller bestemmende for min undersøkelse av naturbegrepet. Det er derimot, som jeg skal gå nærmere inn på, av avgjørende betydning at en stor del av diktene er organisert rundt *den omsnudde banen* som prinsipp for samlingens struktur. Her aktualiseres den tidlige poetologiske innsikten i at resirkulasjonen av forterpede fraser er selve poesiens *sine qua non*, og ikke minst en forutsetning for en selvreflekterende, kritisk meditasjon over lyrikkens deltagelse i skyldsammenhengen og naturbeherskelsen, og videre dens evne til fornyelse:

⁵³⁷ Dette er riktignok det andre diktet i samlingen. Det første vender jeg oppmerksomheten mot i den andre nærlesningen i kapittelet.

⁵³⁸ Meyer, «'Jeg føler meg alene når jeg skriver'» *Klassekampen*, 26.11.2016, 54.

«Sølvblanke gjenstander, en sterk sol / brenner seg inn i avfallet». Videre spiller grepet på Hødnebøs måte å turnere gjentakelse og forskjell på – små fordreininger i det allerede kjente som snur opp ned på meningsdannelsen og måtene vi tar verden i skue på. Her får grunntanken om gjenbruk et strukturelt og ordnende uttrykk som aldri før har vært så eksplisitt i forfatterskapet. Det er i tråd med den ambivalente dragningen mot systemer, modeller og konsepter som har kjennetegnet diktene helt siden *Mørkt kvadrat* i 1994 – og fascinasjonen for kiasme, kontradiksjon, iterasjon og innfolding siden *Larm* i 1989 – men i samlingen fra 2016 er interessen mer orientert mot hele samlingens komposisjon enn før.

Ikke overraskende bet resepsjonen seg fast i denne nye dreiningen i komposisjon og fremstillingsmåte, som jeg derfor i det følgende skal se nærmere på. For heller ikke denne gangen knyttes det selvrefleksive språkarbeidet opp mot Hødnebøs lyriske arbeid med naturbeherskelse. Gro Jørstad Nilsen anfører i *Bergens Tidene* at strukturen «minner om en klokke», men foruten sirkelkomposisjonen og fokuset på syklisk gjentakelse, den konstante vekslingen mellom begynnelser og slutter, fortsettelse og stans, finnes det lite som støtter påstanden om at klokketiden er det strukturerende prinsippet i samlingen.⁵³⁹ (I motsetning til i *Pendel*, hvor den overordnede bevegelsen går fra dag til natt i et elastisk, bevegelig døgn.) «Samlinga er gjennomkomponert etter ein metode som kan minna om den kontrapunktiske og polyfone i musikken», forfekter Knut Ødegård i *Vårt Land*: «Dei ulike tema, bilete og formuleringar kjem att i nye variantar og vert innførde i kvarandre på ein måte som gjer at lesaren stadig ser nye samanhengar og får vekt opp gløymde og halvgløymde syn og innsyn.»⁵⁴⁰ Jeg vil ikke avvise muligheten for at kontrapunktiske og polyfone musikalske komposisjoner har tjent til inspirasjon for strukturen selv om Hødnebø aldri eksplisitt har nevnt musikalsk form, og det finnes så visst likheter i måten motiver og vendinger stadig kommer tilbake på – punktnedslag med en ny vri, hovedtemaer poeten vender tilbake til etter digresjoner og avstikkere til andre, i sammenhengen singulære lyriske bilder – men jeg finner det mest hensiktsmessig å fokusere på tilblivelse, språkarbeid, prosessualitet og selvrefleksjon. Det er da også disse elementene som har konstituert naturbegrepet siden *Larm*, og det musikalske eller rytmiske segmentet, også med hensyn til diktenes *melos* og refleksjoner over naturens tause musikk og rytme, betyr langt mer i andre samlinger.

Carina Beddaris anmeldelse i *Morgenbladet* fester seg også ved den tredje delen: «Speilingen er rammende: Når vi leser siste del, blir (lese)erfaringene vi gjorde oss i første del forskjøvet, for ikke å si radikalt endret. Man blar frem og tilbake i boken, for hvilken kronologi

⁵³⁹ Nilsen, «Nyskapende poesi fra Tone Hødnebø», *Bergens Tidene*, 13.01.2017, 54.

⁵⁴⁰ Ødegård, «Å kjenne et menneske», i *Vårt Land*, 7.12.2016, 26–27.

er riktigst?». ⁵⁴¹ Bemerkningen om kronologien som smuldrer er korrekt: Inversjonene tjener til å kullkaste en lineær oppbygning, noe som rommer en problematisering av forhold som linearitet og rekkefølge i hvordan vi erfarer og tilegner oss viten. En slik oppbygning stiller også spørsmål ved lineære tidsforståelser overhodet, og setter størrelser som originalitet, begynnelse og slutt punkt i spill. Beddari anfører også at «en av påstandene diktene gir seg i kast med, er at sannheten om verden – det vi tar for gitt, det vi anser som universelt og varig – er i ferd med å gå tapt», noe som i *Nytte og utførte gjerninger* også knyttes opp mot en for diktene ny klimabevissthet. ⁵⁴² Dette kunne imidlertid utvides til å gjelde den epistemologiske horisonten og diktenes eksistensberettigelse overhodet. Samlingen viderefører språkets kritikk av seg selv som språk, og fordreiningen av «de opprinnelige diktene» i den første syklusen i den tredje, tjener til å minne om at alt kunne ha vært annerledes. I den forstand antyder den kompositoriske forskyvningen at det fortsatt er mulig å bevege tingenes tilstand gjennom poesien, eller som det heter i en allerede popularisert verselinje: å «snu verden inn mot verden». (68) Slik blir også diktet som *konstruksjon*, som en villet handling og som annen-natur, fremhevet: Det hadde ikke behøvd å være som dette: diktet er ikke naturalisert som den eneste muligheten å kunne erfare verden på. Det finnes alltid en annen sti.

I det digitale tidsskriftet for poesikritikk *Krabben*, har Sindre Ekrheim gjort en av de mer presise og originale lesningene av samlingen («Trulause dikt», 1.12.2022). Her jamføres Hødnebøs kompositoriske praksis med Olav H. Hauges stadige flikking på og revidering av egne dikt, og Ekrheim leser dette som et avgjørende poetologisk poeng hvor «flikkepraksisen [tydeleggjer] ei bevisstheit om at eit godt dikt aldri blir godt nok, ontologisk sett er det ikkje mogleg, i denne verda, å skape det perfekte diktet.» ⁵⁴³ Påstanden korresponderer med det jeg har ansett som Hødnebøs affinitet til Adornos teorem om at kunstverket, uansett hvor intensjonsfiendtlig og radikalt det fremtrer som, aldri helt kan «stemme» fordi det meta-estetisk, utenfor verket, ikke kan finnes noen mulighet for forsoning – og at denne selvbevisste fragmenteringen og mislykketheten peker på en solidaritet med og reflekterer sorgen over omstendighetene diktene er skrevet i. «Ikkje før diktet er øydelagd, ser ein kor godt det er», følger Ekrheim opp med, og selv om jeg ikke deler hans vurdering av at dette nødvendigvis også har å gjøre med kvalitative smaksdommer, er han presis når han sier at «både Hødnebøs og Hauges praksis syner at diktet kan og kunne ha vore annleis. Deira praksis peikar på diktet

⁵⁴¹ Beddari, «Diktet som målestokk for verden», i *Morgenbladet*, 9.12.2016, 51.

⁵⁴² Ibid.

⁵⁴³ Ekrheim, «Trulause dikt».

som noko uendeleg, som noko som ikkje enno er løyst.»⁵⁴⁴ På den måten slekter *Nytte og utførte gjerninger* på poetikken i *Nedtegnelser* – tillegget, slumpen, det villedde avkallet på viljen – som også fremhevet en mer porøs relasjon mellom den skrivende og skriften, og i videre forstand mellom subjekt og verden: Det er noe som trenger seg på, en rest av tanken som nekter å hvile, og som poesien forplikter seg på for å bevare muligheten for en erfaring av det naturskjønne.

Jeg nevnte innledningsvis Tom Egil Hvervens vulgærbiografiske lesning av *Nytte og utførte gjerninger*. Her er det slik at den identifikatoriske lesemåten både underminerer mye av tyngden i den vitensteoretiske undersøkelsen til Hødnebo, og nærmest på automatikk motsetter seg diktenes motvilje mot å overhodet befatte seg med stabile subjekter. Hos Hverven er det som nevnt relasjonen til Geir Gulliksen som blir førende. Hvor kontraproduktivt og problematisk dét er, kommer jeg tilbake til i en av nærlesningene. Strukturgrepene knyttes på sin side opp mot Francis Bacons induktive metode slik denne kommer til uttrykk i epigrafen, som lyder slik: «Nytte og utførte gjerninger er både garantier og kausjonister for sannheten.» (0) Hvervens utlegning av funksjonen i periteksten går som følger: «Man kan betrakte Bacons teori som et slags bilde på samlingens første og siste del, hvor tallrekken av dikt først stiger, nærmest induktivt, mens den i tredje og siste del synker, så å si deduktivt, også ved at hele dikt, setninger og emner fra første del gjentas eller speilvendes. Det gir en svimlende effekt.»⁵⁴⁵ Overføringen av Bacons metodiske begreper til struktureringen av diktene er en anelse lettvint, og spørsmålet om induksjon og deduksjon går i større grad ut på å utforske forholdet mellom del og helhet, mellom den ene og totaliteten, noe som blir borte i Hvervens utlegning. Det handler også om å stille opp et speilbilde og et vrengebilde, en metodisk struktur som gnisser mot de spontane og ulydige segmentene i lyrikken, og det dreier seg ikke minst om – i kritisk-teoretisk ånd – å ense totaliteten i uanselige, beskjedne enkeltelementer; å kunne ekstrahere de store tvangssammenhengene i det materielle, konkrete og i herredømmets blikk liksom ubetydelige.

8.2. Versjoner

Speilstrukturen reflekteres i det lengre diktet «Inversjoner», det hittil første i hele forfatterskapet som strekker seg over mer enn én bokside. Dette er også første gang Hødnebo trykker et dikt i form av nummererte teser, eller med nummerering overhodet. Inversjonene tar form av 24 kortere sentenser som har likhet med aforismen ved sitt fyndige og poengterte

⁵⁴⁴ Ibid.

⁵⁴⁵ Hverven, «Søke sannhet», *Klassekampen* 26.11.2016, 3.

stilleie, og slekter også på fragmentformen. Uttrykksregisteret spenner fra fabulerende påstander om at «5. Hunder i strid tar beslutninger som er innlærte» (48), til en utvilsomt sann i empirisk forstand, men omtrentlig og vagt formulert stadfestelse av at «21. Nesten alle planter vokser mer hvis de tilføres fosfor» (49).

Utsagnene rammes inn av henholdsvis tro og viten: «1. Å tro er å håpe på en orden.», og «24. For å vite noe må jeg rydde plass til tvilen.» (48–49) Førstnevnte påstand er oppsiktsvekkende, idet tro overhodet reduseres til håpet om en kommende orden, og knytter an til det som etter hvert har blitt en kjent dialektikk mellom systematikk og frislipp i Hødnebøs poesi – i samlingenes overordnede strukturer så vel som diktinternt. Den andre påstanden lar seg lese som et metapoetisk ekko etter tidligere dikts innlemmelser av resten og tillegget – dikter-jeg-et sørger for å gi plass til elementene som holder tankens fortsatte drift ved like. Flere av de øvrige linjene kan ligne fragmenter av tenkte eller forestilte dikt i sin egen rett, som denne anakolutte setningen: «6. Det mørke og mystiske inntar hagen, og ekkoer fra fugler.» (48) De tar form av ekkoer etter en tenkt helhet, og peker muligvis tilbake på en fraværende lyrisk totalitet – verselinjene eller de mikrologiske diktfragmentene i «Inversjoner» minner om andre lyriske bilder i samlingen, men i komprimert og underutviklet tapning.

Andre vendinger er gåtefulle og uutgrunnelige fyndord eller «irrasjonelle» maksimer: «10. Å være en elev betyr at man må reddes fra seg selv.» (Ibid.) «18. Jeg drømte om vannmelonens substans» (49) er mest av alt et absurd og spøkefullt innslag, men slutter seg nettopp derfor også til Hødnebøs syn på diktet som en kimærisk form hvor man kan tillate seg fantasifulle innslag som ellers ville ha blitt stemplet som irrasjonelle: *Himmelen er et kraftverk*. Noen av «inversjonene» er postulater som for en leser av kritisk teori kan åpenbare seg som helt åpenbare stadfestelser av ideologiens makt: «17. Det usynliges makt er integrert i dagliglivet.» (Ibid.), mens «23. Vurder om du er et menneske eller en maskin» (Ibid.) griper tilbake til tingliggjørings-diktet i *Pendel*, hvor «ord som apparat / og henvendelse vet ikke om / du er menneske eller ting» – tiltalen i *Nytte og utførte gjerninger* er tørrere og mer lakonisk, og ligner en spørreskjema-formulering.

I denne listen desavuerer postulatformen og oppramsingen den auraen av sikker viten som gjerne hefter ved store påstander om tingenes tilstand. I tillegg gjør nummereringen og konstellasjonen mellom vidt ulike modaliteter at man stiller spørsmål ved hva som skal til – syntaktisk, semantisk – for at en serie med setninger skal kunne regnes som poetiske, eller som dikt overhodet, og stiller således spørsmålstegn ved genremessig klassifikasjon og tilvente smaksdommer. Sammenstillingen av «sunn fornuft», tvetydighet, fantasifullhet, myte og historiske anekdoter rokker også i kjent stil ved det rådende bildet av rasjonalitet og

irrasjonalitet. «Et verb som står alene tilkjennegir bare en drøm.» (49) er en verselinje som selv tilkjennegir lite, og reflekterer det abstrakte utsagnet: En drøm om å handle, gjøre noe, uansett hva det er – å løpe, elske, sette seg ned, plukke opp noe – bærer i seg det mulige, det være seg storslagent eller tragisk, trivielt eller vesentlig, men når verbet står uten et pronomen eller et eller flere subjekter, er det inntil videre bare en forestilling og en drøm. Denne isolasjonen av verbet peker på språkets tilkortkommenhet – «bare en drøm» – men også på mulighetsrommet og åpenheten i et ensomt verb før det får selskap av andre grammatikalske konstrukter som utfyller og skaper en totalitet, og som dermed også står i fare for å stenge av de første begynnelse. Det reflekterer den overordnede faren for å slutføre tanken så vel som de førspråklige, intuitive impulsene – et segment som er avgjørende i Hødnebøs forfatterskap, og som jeg i lesningen av *Pendels* epigraf knyttet til Benjamins aforisme om at verket er konsepsjonens dødsmaske.

Samtidig slutter kanskje «Inversjoner» seg mest av alt til det surrealistiske segmentet i Hødnebøs forfatterskap. I stedet for å slekte på klassiske tankefigurer fra den første surrealistiske bevegelsen, som gjenfinnes mer i de sadistiske barnereglene i *Pendel* eller i de hallucinatoriske skiftene fra levende til død i *Stormstigen* – for ikke å snakke om de glidende overgangene mellom våken drøm og søvning våkenhet som har vært med siden *Larm* – minner «Inversjoner» heller om en litt mindre vilter variant av Oulipo-gruppens eksperimenter med kreativitet under begrensninger. Diktet representerer en skrivepraksis som ligger og våker mellom uorden og struktur. Innslaget danner et slags midt- og samlingspunkt for utprøvingen av aksiomer og påstander fra vitenskapelighetens domene, og kan betraktes som et poetisk kartotek over tankens og skriftens interessefelt i *Nytte og utførte gjerninger*. Det er ustadig og usystematisk ordnet til tross for den konsekvente og følgeriktige nummereringen, og rommer en komisk gnisning mellom nummereringens sekvensering/inndeling av tankens og fantasmets prosesser, og utfoldelsen av en mer ulydig fantasi. Igjen lager sammenstillingen av spontanitet og system – som blir til systematisk spontanitet og spontan systemdannelse i den systematiske ordenen – skrammer i den rådende oppfatningen av «fornuftens arbeidsdeling» mellom det bestående samfunnet som rasjonelt og kunsten som irrasjonell.

8.3. Analyse og glemsel

De dominerende åndshistoriske tradisjonene i forfatterskapet, foruten de som måtte finnes i litterære verker, har jeg i særlig grad tilbakeført til eller sammenlignet med tenkning forbundet med Frankfurterskolen, herunder marxistisk filosofi og psykoanalyse, og i videre utstrekning fra kontinentalfilosofisk tankegods overhodet (Roland Barthes og Giorgio Agamben i *Larm*,

Susan Sontag i *Pendel*). Nå er det i noen grad snakk om en vending mot den analytiske og matematiske filosofien. Interessen for systematikk, strukturering og regelbundethet har alltid ligget der, men omgangen med dette åndshistoriske og mentale registeret får et klarere uttrykk i hvordan selve diktene i samlingen struktureres (og u-struktureres, kan jeg legge til). Nå kunne man si at den poetiske nerven krangler med den innholdsmessige eller meningsskapende funksjonen. Spenningen mellom poetisk spontanitet og lyrisk fantasifullhet, og regelbunden systematikk, ligger helt der oppe i mange av diktenes overflate.

I flere av dem blir skråstreker brukt for å angi alternativer eller kombinasjonsrekker: «Hjertet mitt er /ubøyelig/ugjennomtrengelig/porøst/ / så hvorfor innhenter historien meg?» (59) I dette tilfellet rommer alternativene en fullstendig utglidning fra «ubøyelig» og «ugjennomtrengelig», som antyder et hardnet hjerte, til «porøst», altså noe langt skjørere og mer åpent. Det stilles opp en kontrast mellom det typisk poetiske registeret i den første verselinjen og den neste verselinjens spørsmål: Hvorfor innhenter historien det lyriske subjektet når det utsier at hjertet kan beskrives i et slikt lyrisk nomenklatur? Og nærmere bestemt: Hva gjør hvert av alternativene med diktets innhold? Et hjerte som nekter å bøye seg, som ikke makter å åpne seg for noe eller noen – hva er koblingen mellom dét og det å bli innhentet av historien? Og motsatt – da gir verselinjene intuitivt mer mening – hvorfor innhentes «jeg» av historien hvis hjertet er porøst og åpent for verden? Poenget er snarere spørsmålene og undringen og, ikke minst, den aleatoriske fasetten, heller enn et avlesbart meningsinnhold.

Med sitt fokus på utskiftelighet aksentuerer grepet *uferdigheten*, ved å betone valget mellom de ulike ordene – det kunne betraktes som en leserorientert handling, som tilkjenner leseren av diktet større del i komposisjonen, og som undergraver det lyriske jeg-ets sikre og stabile autoritet: heller ikke hun er en garantist for sannheten, langt mindre den endelige sannheten om hvert enkelt dikt i samlingen. Samtidig gir det også diktet et preg av brøken, utregningen og den logiske systematikken. Flere av diktene viser til forholdet mellom bokstaver, språk, ord og tall, og en matematisert verden trer frem i to verselinjer som dette: «Jeg spør deg om hva det fins mest av, / setninger eller tall?» (16) Det er imidlertid snakk om mer av en endring i impuls og vokabular enn en dyptborende behandling av analytisk filosofi *qua* naturbeherskende instrument – eller en fiksering av meningsinnholdet i diktenes form, utover inversjonene og interessen for repetisjoner og kurver – hvor poetikken i noen grad har gjennomgått en ytterligere forandring fra poetisering til begrepsliggjøring, noe vi ser av refleksjonene i dette diktet:

FRAMTID 2

Jeg så for meg hvordan en framtid ville bli,
i det som har skjedd, og det som kunne ha skjedd,
ligger en distanse.

Jeg er blitt mindre forstandig, mer mistenksom,
den machiavelliske verden tar større og større plass,
og det er vanskelig å skjelne
mellom et sanselig og et analytisk sinn
når tilfeldigheter utløser forbrytelser. (27)

I to separate avdelinger som begge innledes med et postulat om det lyriske jeg-et, og som er sentrert rundt introspektiv, tilbakeskuende selvrefleksjon, iscenesetter Hødnebø et defaitistisk temperament. Innledningsvis antydte jeg at *Nytte og utførte gjerninger* bærer bud om en mer fremoverlent og direkte lyrikk som både har å gjøre med en politisering og en bevissthet om at poesien skrives i en naturkrisens tid. I dette diktet kommer skiftet i toneart til syne i form av en konkret bekjennelse – selv om utsigelsesinstansen ikke avslører hva som ligger i eller gir en spesifikk valør til distansen mellom «det som har skjedd, og det som kunne ha skjedd», gir diktet særlig i og med den andre avdelingen inntrykket av at dette intervallet ikke akkurat er gledelig: Det lyriske subjektet ser seg som mindre forstandig og mer mistenksom, den machiavelliske verden som alluderer kynisme, handlinger for egen vinning, umoral og kalkulert atferd tar større og større plass (i et pågående presens), og vi befinner oss i en tid hvor «tilfeldigheter utløser forbrytelser». Sistnevnte situasjonsbeskrivelse kan enten tyde på at årsaksforklaringene for hva som resulterer i de uspesifiserte forbrytelsene simpelthen glipper for oss – forbrytelsene virker tilfeldige og meningsløse, og kan ikke spores tilbake til noe gripbart punkt – eller utsi at den rådende orden har besørget en tilstand hvor selv tilfeldigheter, det vi ikke kan noe for eller som vi ikke har kontroll over, resulterer i ugjerninger. Forskjellen på et sansende sinn og et analytisk sinn – to personlighetstyper, eller to modaliteter, innstillinger til verden – viskes ut i en kald og beregnende livsverden.

Igjen er «innholdssiden» typisk for Hødnebø – konjunktiv-modaliteten i den første avdelingen, den fortapte og glemte fortidens ikke-artikulerte eller ikke-begrepsliggjorte mulighetsrom, sammenblandingen av sanselighet og kald rasjonalitet, og bruddet med lineær utvikling i at det ikke finnes et «FREMTID»-dikt som står forut «FREMTID 2» – men den kommunikative klarheten i utsagnene, og direktheten i formspråket, særlig i den andre avdelingens fem verselinjer, er en annen enn i tidligere samlinger. Kanskje følger selve diktets form den mer og mer påtrengende machiavelliske verden, i en kritisk mimesis av en kynisk struktur som også gjør jeg-et mer mistenksomt, så mistenksomt at det ikke klarer å skjelne mellom sanselighet og analyse. At tilfeldigheter utløser forbrytelser kan relateres til

Nedtegnelsers aleatoriske segment, men i lys av den naturødeleggelsessentriske optikken som gjør seg gjeldende i *Nytte og utførte gjerninger* forstår jeg verselinjen som et vink om hvordan vi er vevet inn i en tvangssammenheng hvor tilfeldige handlinger – det som fortøner seg som helt tilfeldig for oss – utløser forbrytelser mot den indre og den ytre naturen, noe jeg går nærmere inn på i en av de senere nærlesningene.

Den temporale strukturen i diktet, som tilkjenner en viss sorg over at verden ikke ble seende ut som den skulle, er interessant. *Stormstigen* hadde en nær affinitet til den benjaminske historiografien, til arbeidet med å sprengte glemte livsskjebner og forstummede døde ut av et historisk mørkerom hvor fortiden og de fortidige levende har blitt henvist til abstraksjon og lange linjer – en poetikk som forplikter seg på å «sprengte et liv ut av epoken». I *Nytte og utførte gjerninger* overføres denne poetikken til et arbeid med feministisk historieskriving. I dette lyrisk-aktivistiske arbeidet legger samlingen seg tett opp mot den klassiske andrebølgefeminismens forpliktelse på å løfte frem glemte navn som har blitt visket ut i den totemiske, maskuline historieskrivingen som dominerer både ånds- og kunsthistorie. Her sender *Nytte og utførte gjerninger* tankene til Judy Chicagos massive installasjonsverk *The Dinner Party* (1979), hvor det er dekket på til 39 mytiske og historiske kvinnelige berømtheter. De mange benevnelsene av glemte naturvitenskapskvinner, pionerer – oppdagere, matematikere, filosofer og datateknikere – i listeform så vel som i mer konvensjonelt poetiske sammenhenger, utgjør likevel ingen lyrisk premiekåring eller retrospektiv heroisering.

Diktene svermer ikke for dem. Stilen tilhører den til et sobert, men bestemt og målrettet dokumentasjons- og arkivarbeid, som i disse tre verselinjene fra det kronologisk oppramsede diktet «LISTE», som tar form av knappe biografiske riss: «ÉMILIE DE BRETEUIL, 1709–1749, kommenterte Newtons ideer. / MARY SOMMERVILLE, 1780–1873, oppdaget bl.a. planeten Neptun. / ADA LOVELACE, 1815–1852, utga *Notes* med kommentarer til Babbages analytiske maskin, utviklet historiens første programmeringsspråk.» (31) De ti kvinnene og deres vitenskapelige bedrifter strekker seg fra Pytagoras' tid til Rosalind Franklins bidrag til oppdagelsen av DNA-strukturen i 1953, og punkteres av et «osv.» som både fremhever at dette bare er et lite utdrag av en lang historie om fortielse og usynliggjøring, og at den samme historien muligvis vil gjenta seg langt inn i fremtiden. Slutten fremhever at dette bare er et lite utvalg – listediktet kan aldri yte fullkommen rettferdighet til en historie om utvisking og glemsel. I den forstand skriver Hødnebo seg inn i en tradisjon, og understreker med det samme at hun selv – med poesien – aldri kan *slutføre* og fullbyrde denne tradisjonens arbeid med å synliggjøre og dokumentere.

Dette høyst politiske segmentet i samlingen har imidlertid en svært annen slagside enn eksempelvis diktet med Åse Gruda Skard i *Mørkt kvadrat*, hvor den kjønnspolitiske streken gikk ut på å poetisere over hvordan også en «kvinnelig pioner» kunne ta del i disiplineringen av barndommen, i skyldsammenhengen og i konstruksjonen av den andre natur – som også ble sammenstilt med disiplineringen av den kvinnelige kunstneren som forrykt *outsider*. Grunntanken er på ingen måte ulik, men i 2016 er grepene mer aktivistiske og direkte. Til Klassekampen sier Hødnebø selv at «det er kanskje historien bak disse kvinnene som interesserer meg. Hvordan de fortsatte med det de gjorde, lurte seg til å bli matematikere eller fysikere. Hvorfra kommer denne trangen til å jobbe med et felt, til tross for at omstendighetene sier noe annet?». ⁵⁴⁶

Diktene dokumenterer og reflekterer i noen grad over disse omstendighetene, men dykker ikke særlig langt ned i virketrangen og heroismen som ligger latent i påstanden om kvinnene som valgte sitt kall mot strømmen – «historien bak». Et noe lengre dikt om antikkens Hypatia – matematikeren Teons datter som ble bestialsk myrdet og hvis arbeider ble fullstendig glemt av ettertiden – som innleder hver eneste verselinje ved å benevne og besverge navnet hennes, og to «inversjonsdikt» tilegnet Ada Lovelace, er de som borer lengst ned i problematikken. Når disse elementene har betydning for det naturbegrepet som skrives frem i *Nytte og utførte gjerninger*, har det å gjøre med hvordan den hegemoniske historien om vitenskapenes fremvekst og (maskulint kodede) selvpresentasjon utfordres. Det kan og skal naturligvis betraktes som et viktig ledd i Hødnebøs utforskning av naturbeherskende, instrumentell fornuft, noe jeg kommer nærmere inn på i en av de senere nærlesningene – en utforskningsprosess som enda tydeligere enn før er forankret i samtiden så vel som i en konkret historisk fortid.

Det følgende, helt sentrale diktet i samlingen, tjener også til å begrunne og utdype Hødnebøs utprøvende dreining mot en aktivistisk følsomhet. Her påtreffer vi en annen lyrikkpolitisk utsigelsesposisjon enn før:

VIII

Verden er intakt,
men spillereglene ble forandret.
Det var modellen som feilet,
og det trengs både et kritisk og sosialt apparat
for å diskutere f.eks. makt,
dvs. at noen forblir utenfor.
Av og til kan en setning forandre alt,

⁵⁴⁶ Meyer, «'Jeg føler meg alene når jeg skriver'» Klassekampen, 26.11.2016, 55.

jeg kan ikke forbinde noe med noe annet. (14)

Diktet fremsetter først en serie påstander om den rådende ordenens forhold til virkeligheten. Og når det står at det var *modellen* som feilet i tredje verselinje kan det leses som at det ikke var selve omverden, herunder den ytre naturen, som feilet, men modellen (i entall) vi anla for å forstå den. Forkortelsene «f.eks.» og «dvs.» tyder på en «sakliggjøring» av poesien til en kommunikativ dimensjon som selv kanskje følger «spillereglene». I overgangen fra femte til sjette verselinje skjer det derimot noe med kommunikasjonen, som blir mer klumset og faller sammen: «for å diskutere f.eks. makt, / dvs. at noen forblir utenfor» kan forstås som at det som definerer makten er evnen eller suvereniteten til å holde noen utenfor. Men det kan også vise til at *det å diskutere* eksempelvis «makt» er å sørge for at noen forblir utenfor. Selve syntaksen blir underligere, den språklige fornuften overbeviser ikke akkurat gjennom den vage bruken av forkortelser, og lever selv ikke opp til «et kritisk og sosialt apparat». I sum er likevel diktets første og andre avdeling konsentrert om et saksanliggende, før den poetiske funksjonen skjærer gjennom i den syvende linjen.

«av og til kan en setning forandre alt» får nemlig sitt helt konkrete selvrefleksive uttrykk i den neste og siste verselinjen, som den er forbundet med av et komma: «jeg kan ikke forbinde noe med noe annet». Denne setningen, som også alluderer til «tankeflope»-diktet til Dickinson jeg var inne på i innledningen, forandrer nettopp hele diktet idet verselinjen bryter med den resonnerende tonearten som i stor grad preger linjene 1–5, som også er mer fortellende med bruken av preteritum i «spillereglene ble forandret» og «var modellen som feilet».⁵⁴⁷ Det er nettopp én setning, den siste linjen i diktet, som gjør diktet til et dikt og som motsetter seg avkunstingen og den falske rasjonaliseringen – de foregående, saklige verselinjene slukes av den siste, metapoetiske utsigelsen, som også står som en antitese til den første verselinjens påstand om at verden i seg selv er intakt. «Jeg leter etter en setning / som kan snu verden inn mot verden.» (19) Hvis jeg-et ikke kan forbinde noe med noe annet, hvorfor har da konjunksjoner som «men» og «og» og «for å diskutere» tatt plass i det øvrige resonnementet? Å ha spilleregler for verden, en modell som har feilet, et kritisk og sosialt apparat som «diskuterer f.eks. makt» forutsetter jo at *noe* forbindes med *noe* annet. Dermed henspiller den siste verselinjen både på at en antydning meningsammenheng har gått tapt når spillereglene er forandret, og på en forpliktelse til å skrive imot identitetstenkningen, som nettopp kjeder

⁵⁴⁷ For ordens skyld lyder andre strofe slik: «Tanken som kom etter ville jeg knytte / til tanken som kom først – /men sammenhengen floket seg /som nøster på et gulv».

sammen og gjør det ulikeartede likt. Å ikke forbinde noe med noe annet er en måte å motsette seg dette diskursive reglementet på.

Motivet er altså mediering: hvordan vi griper an verden gjennom modeller, spilleregler, apparater og språk, mer enn hvordan denne verdenen ser ut «i seg selv», og hvordan disse medieringene legger føringer og innskrenker erfaringsverdenen. Troen på poesien motstandsdyktighet og dens protest mot identitetstenkningens nivellering av «noe med noe annet», har også overvintret, og blir fremsatt med tydelighet i de to siste verselinjene. Meningsinnholdet artikuleres i pakt med regler, modeller og apparater før diktets sluttsats inverterer og protesterer mot det som rimeligvis er dets egen annammelse av et fortegnet, avkunstende formspråk. Resonnementene i «Andre ganger skjer det noe, / er det å styre hva folk gjør, / eller ikke gjør, sier eller ikke sier, / den ultimate maktutøvelsen» (72) setter på samme måte på begrep en ideologikritisk impuls som tidligere har blitt avleiret i elliptiske utelatelser så vel som i appropriasjonen av talemåter og tankesett fra maktens diskurser. Kontrollen over kroppene – den biopolitiske makten – italesettes som «den ultimate» utøvelsen av makt, og danner en bro tilbake til *Larms* iscenesettelser av kroppslig utsatthet, inngjerding og eksklusjon av alt levende liv. Slik sentreres ideologikritikken på et tydeligere vis enn tidligere – belastede ord får selskap av lengre, belastede vendinger.

Formspråket er under utvikling. Færre anakolutier, asyndetiske setninger, hakk og sprekker og i det hele tatt mindre fragmentestetikk tar plass i *Nytte og utførte gjerninger*. Det er flere direkte uttalelser om poesien politikk her, men uttalelsene er ambivalente og kan slettes ikke leses *face value* – ikke minst i verselinjene «Politiske systemer forandrer seg / rett framfor øynene mine. / Jeg må bruke verbet, / ikke leve som en mumie» (43) i diktet «VERB», som ved første øyekast begrunner og legitimerer det lyriske jeg-ets nyvunne politisering og fremoverlente holdning til virkeligheten som omgir og konstituerer skriften og skrivepraksisen. Skal vi tolke utsigelsen om å måtte bruke verbet dit hen at de tidligere diktene i de foregående fem samlingene har vært passive og som mumifiserte i sin holdning til politikken og de politiske systemene – balsamerte og introverte i sin egen språkkritikk – og at nye tider krever nye, mer fremskutte former? Den første avdelingen i samme dikt – «I diktatet husket jeg flere og flere ord / og at substantivet kom før verbet / eller som Lenin sa: alt er politikk, / også når du sover» – tilkjennegir mest av alt en forvirring, hvor konstallasjonen er avbrutt og aleatorisk, og hvor Lenin-allusjonen/assosiasjonen nærmest opptrer som et tilfeldig skrømt i en inkoherent refleksjon over politiske diskursers uvesen.

Samtidig er det en forpostfektning og en påstand som fortøner seg som nesten overdrevent direkte i refleksjonen over hvilken innstilling poeten skal innta i møte med de

politiske systemenes forandring. Mumie-metaforen grenser også mot det (selvbevisst) plumpe, mot et *kitsch*-/b-film-billedspråk som nøyer seg med ett utvetydig lyrisk bilde fremfor å utmeisle poetikken i formmessige utglidninger. Det danner en påfallende og abrupt, nesten fremmedgjørende kontrast til hvordan de poetologiske segmentene i forfatterskapet har kommet til syne tidligere – det siste diktet i *Nedtegnelser*, meditasjonen over diktets mulighet til å hegne om ikke-identiteten gjennom fotnote og semikolon som mikroallegorier, er den rake kontrasten til deklamasjonen om at jeg-et «må bruke verbet».

Det lar seg ikke gjøre å dele inn forfatterskapets politikk i henhold til det aktive verbet eller det skildrende substantivet, men aktiv inngripen, intervensjon og aktivisme har alt annet enn preget de poetiske refleksjonene over naturbeherskelsen; et eksplisitt feministisk dikt som «Ofelia 2» fremsetter sin kritikk av herredømmet over indre natur i porøse og labile utsigelsesskifter. Slik utfordrer Hødnebo lesningen – det er umulig å avgjøre om jeg-et er oppriktig og inderlig med sin nylig erobrede politiske bevissthet, eller om det er en ironisk utsigelse – og nettopp det er en del av de endrede spillereglene, reglene som forfekter krav om å forbinde, kjede sammen og presentere poetikken i kausale og tydelige sammenhenger. «Politikk er som vann i et demokrati / det sørger for at ethvert tomrom fylles.» (45), og det er kanskje ikke lenger noe som er i stand til å unndra seg beskrivelsen?

8.4. Klimaet og verbet

Den ambivalente poetologiske refleksjonen tiltar i et av samlingens mest tydelig historiserte naturdikt:

XX

Svarttrosten synger ikke lenger
som en garanti for sannheten,
vi går fortumlet forbi hverandre.
Humlene suser omkring,
bladene faller én etter én.
Etter torden endrer naturen seg,
hagen er bekmørk. (20)

Fraværs- og forfallsfigurer dominerer i en utvidet nåtid, et større og dynamisk presens: Den emblematiske og lyrikkhistorisk belastede svarttrosten synger ikke *lenger*, vi-et i diktet går fortumlet *forbi* hverandre, bladene faller, naturen endrer seg *etter* torden, og i det endelige er hagen «bekmørk». De sterkeste melodiske innslagene i diktet er den vokaliske assonanzen i midtrimet i «som en garanti» og «vi går fortumlet forbi», og i overgangen til de to siste

verselinjene, som har en mer korthugd og fortellende form, tjener det siste bildet til å fordype den økologiske situasjonsbeskrivelsen i diktet: Det starter med mangelen på melodi, forflytter seg over i selvgående bevegelser i naturen og ender i mørket. Svarttrostens stumhet er den motiviske kjernen i diktet, og som jeg skal vise, kan det både forstås som en allegori over naturtapet og som en lyrisk fortelling om det herskende, menneskelige subjektets frafall – en sammentrekning som i seg selv utsier noe om det historiske forholdet mellom indre og ytre natur. Men det kan også forstås som en metapoetisk allegori over forandringene i de lyriske spillereglene, og lesningen beror på at begge disse veiene til fortolkning holdes oppe i diktet parallelt.

Hvilken sannhet svarttrosten med sin mollstemte fuglesang har vært en garantist for, holdes åpent. Det antyder at diktet selv ikke vil påberope seg avklart viten om en forvitrende meningssammenheng, men mangelen på utdyping – en antydning av hvilken sannhet som ikke lenger lar seg høre i trostens toner – tilkjennegir først og fremst den sentrale tapserfaringen og erkjennessvikten i diktet. Svarttrostens forstumming, det innledende lyriske bildet i diktet, kan muligvis forstås som et uttrykk for dyrerikets bortfall, utryddelsen av artsmangfoldet, som også besørger en utvikling mot usikkerhet og fremtidsfrykt. I den forstand blir trosten en synekdochisk tankefigur mer enn et eksempel på et utrydningstruet dyr; arten er per i dag ikke under fare med tanke på bestanden. Snarere er den skjønne fuglesangens bortfall beviset på at verden ikke lenger henger sammen som den skal, og forstyrrer bildet av at det bare er spillereglene som er endret og at verden stadig er intakt: Med et komma forsynes bortgangen av animalsk lyd med et bilde på manglende samhørighet og felleskap. I linjen «vi går fortumlet forbi hverandre» kan vi-et både vise til et menneskelig vi som lider under å ikke kunne høre trostesangen, og til et større vi som innebefatter både menneske og dyr.

Hvis førstnevnte er tilfelle, aksentueres koblingen mellom indre og ytre natur i det at «vi går fortumlet *forbi hverandre*»: Fraværet av nærhet knyttes opp mot fraværet av fuglen som alltid har vært der, men som ikke lenger synger for oss («vi»), som ikke lenger danner et kjent og kjært bakteppe for menneskelig samhandling. Sistnevnte vending peker i et slikt prisme på hvordan menneskelig sameksistens forvanskes i en tid for avblomstring – i stedet for å styrke fellesskapet i krisetiden, går «vi» bare «forbi» hverandre – og naturbildene rykkes ytterligere ut av årstidsmetaforikken man i utgangspunktet kunne lese inn i bladene som faller én etter én. Slik blir diktets to avsluttende verselinjer altså ladet med en mer apokalyptisk toneart: tordenen blir et metaforisk, disruptivt nedslag i harmonien, og det er ikke lenger noe å skimte i hagen for den menneskelige sansingen. Men hvis sistnevnte er tilfelle – hvis vi-et både betegner menneske og dyr – skisseres et bilde av det antroposentriske subjektet som ikke lenger evner å

fortolke og avlese naturens bok som meningsgivende, og som går forbi trosten uten å begripe fuglens toner. Når bakgrunnen er møtet mellom menneskeriket og det animalske, blir adverbet en intratekstuell snublestein som påkaller og repeterer handlingen i den forfeilede subjekt/objekt-relasjonen i «Jeg tør ikke gå til oksene / om natten går jeg forbi». Slik anskueliggjør diktet hvem som er de skadelidende partene i naturkrisen: både mennesket og dyret, som er gjensidig avhengige av hverandre for å overleve.

Men slik knytter Hødnebøs «XX» samtidig an til avdeling «IV» i et svarttrostkanonisk dikt, nemlig Wallace Stevens' «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird» fra debutdiktsamlingen *Harmonium* (1923): «A man and a woman / Are one. / A man and a woman and a blackbird / Are one.»⁵⁴⁸ Insisteringen på tverrartslig samhörighet og et holistisk natur- og verdensbilde er mindre eksplisitt enn hos Wallace, men pendanten underbygger Hødnebøs pågående, utvidende konstruksjon av pronomener som ikke fikserer mangfoldet og enkeltteksemplarene de normalt sett viser til. På samme tid er Wallaces spartanske og gjentagende struktur klar i sin sak: Svarttrosten er også en del av en enhet. Flertydigheten i Hødnebøs «vi» åpner opp for at det slett ikke må være slik at fuglen er innlemmet i fellesskapet. Som et motstykke til den anti-sentrallyriske og ikke-prosopopeiiske streken i disse to diktene finner vi Bertolt Brechts milde strofe fra dødsleiet på universitetssykehuset i Berlin (1956) – et dikt som samtidig også lar svarttrostens sang stå som eksemplarisk for den ytre naturens skjønnhet:

SYKEVÆRELSET PÅ CHARITÉ

Da jeg våknet tidlig i det hvite
sykeværelset på Charité
og hørte svarttrosten forsto jeg
det bedre: Alt i lang tid nå
har jeg vært uten dødsfrykt, siden jeg
jo ikke kan savne noe, forutsatt
at jeg er borte. Nå
klarte jeg også å glede meg over
all trostesangen etter meg.⁵⁴⁹

De to første verselinjene hos Hødnebø kan leses på to måter: som at svarttrosten er der, men at den har sluttet å synge, og som at svarttrosten både er der og at den synger, men at sangen ikke når frem til det menneskelige øret som «en garanti for sannheten», som dermed speiler at «verden er intakt / men spillereglene ble forandret» i det forrige diktet. I den forstand lar det

⁵⁴⁸ Stevens, *Collected Poems*, 80.

⁵⁴⁹ Brecht, *Landskap i eksil*, 361.

seg gjøre å lese strofen med et blikk for en ikke ukjent identifikasjon mellom svarttrost og dikter, slik at utsigelsen ikke bare reflekterer tapet av den interpretative dimensjonen (svarttrostens sang har sluttet å love innsikt), men at poesien, ikke bare forstått som skjønnsang, men som garantist for en mer flertydig sannhet – ja, den poesien som har blitt skrevet frem fra 1989 til 2016, ikke lenger har sin selvsagte posisjon.

Diktet opptrer i invertert form som én av tre avdelinger senere i samlingen: «Etter torden endrer naturen seg. / Hagen er bekmørk, / bladene faller én etter én, humlene suser omkring, / og vi går fortumlet forbi hverandre. / Svarttrosten har sluttet å synge / som en kausjonist for sannheten.» (66) Overgangen fra garantist til kausjonist er tilsynelatende av kosmetisk betydning semantisk sett, men foruten å henspille på Bacon-epigrafen tilfører det et element av trygghet, et sikkerhetsnett som ikke lenger kan tas for gitt – om dette er det poetiske sikkerhetsnettet, tiltroen til at poesien kan sette et naturbegrep i prosess og bevegelse fremfor å måtte forplikte seg på verbet, reflekteres det i at poesien også er hensatt til iterasjon, til gjentakelse av gamle strofer hvor forskyvningene ikke nødvendigvis hegner om det ikke-identiske. Men i seg selv er inversjonen, fordreiningen av en opprinnelig form – husk tilbake på *Nedtegnelsers* reduksjon- eller mangfolds-figur – en påminnelse om at systemet fortsatt kan forrykkes, at det kan stilles opp i nye meningssammenhenger, og at spillereglene ennå ikke er poeten for alltid gitt.

I sine refleksjoner over det naturskjønne i *Estetisk teori* gir Adorno antydningssvis et svar på hva svarttrostens sang – dette så velbrukte litteratur- og kulturhistoriske motivet – kan romme, og knytter an til gjenfødelse og nye begynnelse, men også til fuglelydenes vitnesbyrd om beherskelse og tvang:

Alle synes fuglenes sang er skjønn; ikke noe følende menneske, med en levende rest av europeisk tradisjon i seg, som ikke blir rørt av lydene fra en svarttrost etter regnet. Likevel ligger det skrekkelige på lur i fuglesangen, fordi den ikke er en sang, men adlyder den makt som holder dem fanget. Skrekken viser seg også i fugletrekkenes trussel; i den gamle spådomskunst betød de alltid uhell. Naturskjønnetens flertydighet har sin innholdsmessige genese i mytenes. Derfor lar den genius, som en gang våknet til seg selv, seg ikke lenger tilfredsstillende av det naturskjønne.⁵⁵⁰

Den første innsikten knytter an til en for Adornos vedkommende forholdsvis konvensjonell oppfatning av naturskjønnet; utsagnet om at fuglesangen også rommer skrekk «fordi den ikke er en sang, men adlyder den makt som holder dem fanget» griper imidlertid tilbake til sitatet fra *Opplysningens dialektikk* i Larms epigraf, om dyrets innestengthet og det påståtte fraværet

⁵⁵⁰ Adorno, *Estetisk teori*, 224–225.

av subjektivitet: «Dyret lyster sitt navn, men har ikke noe jeg, det er innestengt i seg selv og likevel utlevert, alltid er det en ny tvang og ingen tanke når ut over den. Mangelen på en slik trøst kompenseres ikke av mindre redsel, fraværet av lykkefølelse ikke av forskånelse fra smerte og sorg.»⁵⁵¹ Imidlertid forsynes påstanden denne gangen med et blikk for antroposentrismens projektive tvang: Fuglens kvitter og lyd er jo i seg selv ingen sang, sier Adorno – i den mytiske animismen betød fuglene ulykke. «Det skrekkelige» i fuglesangen består således ikke i at tonene er urovekkende, dissonante eller bryter med det herskende bildet av naturen per se, men i det at vi i overhodet fortolker og omskaper fuglenes kvitter til abstraheringen og konstruert «sang».

Imidlertid suser humlene fortsatt et sted i diktets midte, så vi må merke oss at naturen ennå ikke er helt redusert til livløs materie – bildet er ikke helsvart. Og med Adornos refleksjon i mente er det også mulig å forstå diktet dit hen at svarttrostens stumhet ikke bare er en formørket figur. At «den genius, som engang våknet til seg selv» ikke lenger «lar seg tilfredsstillende av det naturskjønne», innebærer i Adornos konstellasjon at det herdede, naturbeherskende egoet opplever vellyst og lukker øynene for lidelsen i møte med den ytre naturen, mens det subjektet som «våknet til seg selv» og ihukommer sin egen naturbundethet, ikke blott og bart *nyter* naturens tilsynekomst. Å ikke høre svarttrostens sang som en garantist for en menneskeskapt sannhet betyr også en mulighet til å snu om – å ikke projisere menneskelig hersketrang over på dyrets domene. Fuglen opphører å være en tingest, en tom beholder for poetisk inspirasjon. Denne mulige lesningen gjør altså også at diktets midterste avdeling – «Humlene suser omkring, / bladene faller én etter én» – kan betraktes som en forfallsfigur som ikke nødvendigvis antyder naturtap, men som et helt ordinært bilde på regenerasjon i den første natur.

Slik blir også diktets overordnede drift, som går fra menneskelig klagesang gjennom ytre natur til ytterligere natur – med mindre og mindre «fortolkning» – en drift som fremhever det rådende subjektets dementi og staker ut en åpning mot objektets forrang. Å ikke la seg tilfredsstillende av det «vi» tradisjonelt har latt oss tilfredsstillende av, rommer en omkalfatring av menneske/dyr-hierarkiet. Fortumlingen, som ved første øyekast alluderer til en ubehagelig forvirring, lager skrammer i antroposentrismens *krav* til fuglesangen. Dette avslører en dialektisk strek i diktet: I fallende grad medierer utsigelsesinstansen verden rundt seg, og forsvinner – kanskje fordi mennesket også enkelt og greit mister muligheten til å avkode og bejæ svarttrostens mollstemte lyder som mollstemte når det selv forsvinner i naturtapet, i

⁵⁵¹ Adorno & Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 291.

katastrofen vi selv har frembrakt. Dette får et ekko i fraværet av formale forbindelser mellom svarttrostens sang og diktets retoriske uttrykk: Det er ingen «ornitologisk struktur» eller noen naturens melodi å finne i denne fortumlingen – og for den saks skyld heller ingen elliptiske utelatelser eller kompositoriske gliper som aksentuerer tapet. Diktet utfører ingen kjærlig mimesis av fuglesangens gåtefulle skjønnhet.

Andre naturtablåer i *Nytte og utførte gjerninger* mimer tapsmetaforikken i trostediktet: «Vinden øker, / fordampningen fra huden minsker, / alle kjærtegn blir slettet, / og det vi holder mest kjært» (16) lar en altoppslukende tapserfaring forankres i menneskekroppens erfaring av omkringliggende og berørende naturelementer, og ikke minst i endetidstegn. «Månen lyste ikke, / det regnet til det ble morgen.» (46) er et ytterligere bilde som sentrerer naturbildene rundt fravær og negativitet, mens «elva er grønnsvart» (14) innebærer, i en forfatterskapsoptikk, en gruoppvekkende fargelegging av det vannet som i *Larm* gynet og gynet, og som nå fremstår som forurenset, abjekt og gruoppvekkende.

Når nevnte verselinje avløses av «tre svaler flyr over oss / og uansett hvor lenge jeg ser / er øynene mine betente» (Ibid.) antydes det at naturskjønnheten ikke lenger har evnen til å lindre et slitent og sårt blick – den lille, majestetiske svalen med sine utstrakte vinger taler altså ikke lenger til subjektet, slik den rennende elven ikke lenger kan være et emblematiske symbol på tidens gang: Lethe har blitt misfarget. Det er med andre ord en påtagelig avstand mellom den ytre naturen og muligheten til å forvandle den til poesi uten å la den forstumme i identiteten – en distanse diktet reflekterer over. Der disse lyriske bildene tar utgangspunkt i konkrete naturelementer og tablåer fra den ytre naturen, og reflekterer over en forandring i den ytre naturen – spor av naturhistorie – som også avleirer seg som stegvise forandringer i diktenes bevegelser, gjør det neste diktet jeg skal se på, bruk av *indre* natur for å diskutere naturbegrepet i vår tid:

8.5. Kjærlighetens subjekt og objekt

Diktet åpner samlingens andre del:

AKSIOM

Jeg er ikke ydmyk og gjør deg forlegen.
Er jeg kvotert inn som taler,
er du den jeg elsker?

Vi befinner oss i et begrenset tomrom
på et avgrenset sted,
og vi er samstemte eller uforsonlige,

men spiller det noen rolle
så lenge det romantiske synet på natur
eksisterer side om side med det materialistiske.

Euklids 5. aksiom, også kalt parallell-postulatet,
har som følge at én bestemt setning
kan være sann i én teori, og falsk i en annen. (25)

Diktet består av fire ulike ledd med likt antall verselinjer (tre) i hver, hvor de tre første avdelingene følger en mer sammenhengende, resonnerende bevegelse enn den siste. Den første avdelingen introduserer jeg-et og du-et i en fordreid kjærlighetssituasjon og den andre fordyper subjekt/objekt-relasjonen i et «vi» med spatiale bestemmelser, før den tredje tilfører en epistemologisk horisont. Fjerde og siste del tjener en slags meta-kor-lignende funksjon hvor betydningslagene og det poetiske billedspråket kommenteres og fortolkes i lys av referansen, som en etterpåklok og tilbakeskuende, kan hende intellektualiserende refleksjon *after the fact*; denne siste avdelingen bryter også med den utvidede og elastiske presensen som skrives frem i de tre første.

Aksiomet betegner et utsagn som ikke kan bevises ved hjelp av etterprøvbarehet, og er således beslektet med dogmet – et aksiom kan simpelthen ikke bevises, en definisjon som får konsekvenser for hvordan man fortsetter å tenke etter at påstanden er fremsatt. Tidligere har jeg både sett på hvordan Hødnebøs poesi ofte lar aksiomatiske påstander med affinitet til naturvitenskapene «infisere» en antatt mer ambivalent, utflytende og fantasirik poetisk sfære, og på hvordan diktningen hennes postulerer de poetiske påstandene eller utsagnene om verden som en slags aksiomer i seg selv – de behøver ikke å begrunnes eller etterprøves, og i det ligger det en besvergelse av diktningens frihet (med andre ord dens *relative* autonomi, da denne friheten aldri kan oppnås eller forsones her og nå). Foruten å utdype Hødnebøs heterogenitets- og porøsitet-poetikk, bereder aksiomet grunnen for en fortolkningsnøkkel som inviterer til å plukke fra hverandre sannhetsgehalten og se på diktets behandling av sannhet og subjektivitet (rasjonalitet og irrasjonalitet), så vi skal i første rekke, før en trinnvis gjennomgang av de fire leddene, stanse litt ved den «aksiomatiske» komponenten.

Ekstrahert fra den logisk-matematiske sammenhengen til poetikken, viser utlegningen av Euklids teorem «sann i én teori, falsk i en annen» igjen tilbake til poesiens motstand mot entydig meningsproduksjon, og til den «epistemiske lemfeldigheten», hvor den nærmest anarkistiske impulsen i diktningen gjør at konseptene «sann» og «falsk» – og i videre forstand, spørsmålet om «poesiens sannhet» eller innerste vesen – avhenger helt av selve innplasseringen, altså hvor ordene faller i den gitte konstellasjonen. Igjen aksentueres poesien som konstrukt,

som *Schein* og som tilvirkning (ikke-naturalisert), en grunntanke jeg tidligere har knyttet til poesiens oppgave med å fremvise den sosiale virkeligheten som en historisk konstruksjon – som andre natur, og dermed som mulig å forandre, imot naturaliseringen av både historie og natur. Her risses også opp en nærhet mellom et matematisk konstrukt, som allment sett gjerne forstås som selvvinnlysende, og et kunstnerisk konstrukt, som aller helst plasseres i den subjektive fantasiens domene. Slik belyses, som så mange ganger før, momentene av myteskaping, tilvirkning og dogme i begge «forståelsesformer».

Hvervens nevnte, identifikatoriske anmeldelse er det eneste åstedet i resepsjonen for kommentarer til bruken av aksiomet. «Ikke ulikt to mennesker etter et samlivsbrudd, tenker jeg», er hans tolkning av Euklid-referansen.⁵⁵² Her har Hverven på effektivt vis sørget for å redusere det vitensteoretiske problemkomplekset til et spørsmål om to elskere og to versjoner av «den samme historien»; ironisk nok, må man kunne si, i en bokomtale som innleder med å plassere Hødnebøs historiefilosofiske feminisme i tradisjonen etter Anne Carsons anfektelser i tidligere nevnte «Lydens kjønn». Geir Gulliksen blir altså for ham en viktigere fortolkningsnøkkel enn nettopp Carson – i møte med en samling som, slik også Hverven medgir, tematiserer «hvordan kvinner sensureres av menn gjennom historien». Den ukritiske bruken av Gulliksens populære utroskapsfabel som epistemologisk sensurinstans og interpretativ *deus ex machina* gjør at et biografisk samlivsbrudd blir viktigere enn diktets ideologikritiske fasetter.

Dette skal vi ta med oss inn i lesningen av den første avdelingen. Hverven skal gis rett i at det *er* en kjærlighetssituasjon på spill her, men lesningen av denne må strekke seg langt ut over det faktum at «da jeg traff Tone Hødnebø og Geir Gulliksen i *Vagant*-miljøet for nærmere 30 år siden, var de sammen, seinere gikk de fra hverandre», og at denne såkalt «større, litterære samtalen» basert på personlige erfaringer i diktet, «veves sammen med historie, naturvitenskap og politikk, i stadig nye mønstre».⁵⁵³ Jeg er nemlig usikker på hva Gulliksen tilfører i lesningen av de tre første verselinjene. Det er uomgjengelig at «kvotert inn som taler» er en vending som kolporteres inn fra politikkens, byråkratiets og den offentlige styringens domene og forkludrer de vante oppfatningene av hvilke forutsetninger som skal til for å fullbyrde en «korrekt» erotisk relasjon: spontanitet, naturlighet og autenticitet. Slik drøfter diktet den byråkratiske sjargongens forpesting av både talesituasjon og kjærlighetsdiskurs. Det naive spørsmålet «er du den jeg elsker?», som også har en påfallende og underlig syntaks, får dermed flere lag: Med tildeling av utsigelsessituasjon som premiss (det lyriske jeg-et er ikke autonomt og selvgående, og tviler

⁵⁵² Hverven, «Søke sannhet», *Klassekampen* 26.11.2016, 3.

⁵⁵³ Ibid.

på sin egen apostrofe) folder det seg også et metapoetisk poeng ut i diktet. Du-et er umulig å gripe. Slik kan poenget om fraværet av ydmykhet hos jeg-et og påfølgende forlegenhet hos du-et – den diktet tiltaler – også tenkes å vise til den nyvunne direktheten og standhaftigheten i samlingen, hvor temperamentet er langt mer intenst og mindre «ydmykt» enn før.

Det er nærliggende å anta at vi-et i den andre avdelingen dermed består av jeg-et som gjør den jeg-et elsker forlegen, og dette elskede du-et som altså også kan være en tenkt leser. Dette fellesskapet, eller denne tosomheten, er plassert på et avgrenset og begrenset sted, noe som indikerer innskrenkning av tankefriheten, og meningsutfoldelse og henvendelse er innplassert i romlige beholdere. Samtidig har vel ingen av Hødnebøs dikt berodd på fastmonterte subjekt- og objektposisjoner, og sentrallyriske lesemåter kommer ofte til kort i møte med lyriske grunnsituasjoner hvor spørsmål om tosomhet, kjærlighet og tilknytning bindes opp med spørsmål om sameksistens, forskjell og enhet, subjektets eller det singulæres forhold til en sosial totalitet (annen-natur).

Like mye som en fortvilet poetisk skildring av et fravær i kjærligheten, en beskrivelse av et klaustrofobisk kjærlighetsmøte som lukker og stenger heller enn åpner, er dette en poetologisk iscenesettelse av forholdet mellom et lyrisk jeg og objekt-messige koordinater i omverdenen, og ikke minst en poetisk utsigelse om forholdet mellom subjekt og objekt under gitte betingelser og innskrenkninger. Påfallende er også lemfeldigheten i «samstemte *eller* uforsonlige» (min kursiv). De to adjektivene er ved første øyekast motsetninger, for det er jo milevis fra to elskende som er samstemte til to elskere som er uforsonlige (en sentrallyrisk redundant lesning ville ha tolket dette som en skildring av parkrangelens kast mellom sinne og lykke), men konjunksjonen «*eller*» aksentuerer samtidig nærheten mellom disse to tilsynelatende antinomiene. Reelle motsetninger – antagonismer i forholdet mellom subjekt og objekt – oppheves i den falske totaliteten og syntesen dette «*eller*», som symbol på vilkårligheten, står for.

8.6. Romantikk og materialisme

Med den tredje strofen, som fortsetter på refleksjonen fra de to foregående, får vi også en sammenbinding av indre og ytre natur, idet den mer menneskesentrerte optikken får en større horisont hvor det er tale om naturbegreper – «natur» i verselinje 8–9 viser rimeligvis til både den indre og den ytre. Vi får også nok en invertering, denne gangen av et sentiment som er forholdsvis utbredt i samfunn og allment åndsliv i dag. Det ville jo ha vært mer forventet om diktet, i en samling som i så stor grad kretser rundt naturødeleggelse, spurte seg om det spiller noen rolle «så lenge det romantiske synet på natur / eksisterer side om side med det

materialistiske»: Såfremt materialismen råder, så lenge blikket på omverdenen angir den som tom og utbyttbar materie, har det ingenting å si at en mer romantisk åre også eksisterer samtidig. Men forholdet er altså snudd på hodet, og romantikken får forrang.

Slik jeg fremla Walter Benjamins blikk for utbyttingen av naturen i teorikapittelet, er romantikkens befatning med den ytre naturen mer kompleks enn at den kan oppsummeres som idyllisering, bejaelse, metaforisering og proaktiv besjeling. Og hvis det materialistiske synet på natur er synonymt med materialismens omgang med den ytre naturen som en uendelig ressursbank, et uuttømmelig hvelv med formål om produksjon av varer som en blott og bar kilde til merverdi, klinger Benjamins formulering om vulgærmaterialismens utbytting av «den naturen, som er der *gratis*» med. Men kan ikke heller Hødnebøs vending i den tredje avdelingen tenkes å legge seg tettere opp mot Benjamins syntese av de to størrelsene – en materialisme som henter næring fra romantiske fantasmer om en restitusjon av tapte idealer, leve- og forholdelsesmåter, og en romantikk som orienterer seg mot den historisk-dialektiske materialismen (den uortodokse, vel å merke) for å utvinne et kritisk begrep om utbyttingen av naturen? I så måte er benevnelsen av disse to begrepene, og insisteringen på at de eksisterer «side om side», faktisk håpefull.

Denne formelen, hvor sameksistensen av disse to naturbegrepene opphever gyldigheten i meningsbrytningen («men spiller det noen rolle»), kan også inverteres i lesningen av diktet. Hvis den første strofen skisserer en offentlighet hvor mulighetsbetingelsene for dialog, samtale og i videre utstrekning sameksistens – en sameksistens hvor forskjellene kunne være til stede med hverandre uten å bli visket ut – er radikalt innskrenket, er den andre strofen, når den inngår i en ikke-identisk relasjon med den neste, også et *forsvar* for håpet om et annerledes syn på naturen. Logikken internt i diktet, lest mer affirmativt, innebærer nemlig at samstemtheten og uforsonligheten – som i «et begrenset tomrom / på et avgrenset sted» er pessimistiske markører for en destruktiv verbalspråklig sfære – blir uvesentlige så lenge det romantiske og det materialistiske synet på natur kan eksistere side om side.

Det er en vending som tilkjenner en viss fredelig sameksistens heller enn en produktiv, kritisk antagonistisk dialektikk, men rent empirisk stemmer jo ikke meningsinnholdet: Det materialistiske natursynet og det romantiske natursynet eksisterer vel faktisk ikke på samme tid i verden i dag, foruten i filosofisk spekulasjon – og i fordreid, falsk form; i illusorisk romantisering av en natur som for lengst er underlagt menneskets materielle utbredelse. Og får vi ikke dermed med en utopi å gjøre, en helhet som det er diktets privilegium (som i så mange tidligere dikt i forfatterskapet) å kunne forestille seg, rett nok uten å fullbyrde forsoningen på falskt vis?

Rent *commonsensisk* kunne man som sagt på samme tid si at det materialistiske synet på naturen og det romantiske synet på naturen faktisk eksisterer side om side. Førstnevnte er den globale kapitalismens utarming av naturressurser et empirisk bevis på; sistnevnte lever videre i vulgærromantisk form både i åndsliv og hverdagsliv, i form av fredede naturparker og passive piksler. Adornos beske fordømmelse av «å, så skjønt»-ideologi klinger med – lettvinde begreper om det sublime og falsk idyllisering tjener bare naturbeherskelsen. I andre ord blir diktets påkalling av den uvante syntesen – filosofihistorisk sett viktig og med lange røtter, men i en nåtidig talesituasjon helt glemt og utskjelt, og paradoksalt nok virksomt på en gruppvekkende måte – en påminnelse om diktets muligheter til å på dialektisk og *euklidsk* vis (sann i én teori, falsk i en annen) forene to anskuelsesmåter som begge lider under mangelen på dialog, gnisning, dialektikk – ja, lider av å være avgrensede og begrensede. I den forstand er det vanskeliggjorte, forstilte og «inautentiske» kjærlighetsmøtet mellom jeg-et og du-et en symbolmettet, diktintern speiling av forholdet mellom de to naturforståelsene, like mye som materialisme kontra romantikk mest av alt betegner ulike syn på kjærligheten, slik Hvervens lesning impliserer. At syntesen mellom materialisme og romantikk *italesettes* mer enn den iscenesettes eller spiller seg ut i de øvrige diktene, er i tråd med den nevnte tematiseringen og ekspliseringen som finner sted i *Nytte og utførte gjerningers* omgang med belastet språk.

8.7. Sommerfugler har alltid mutert

Få skriftstykker i *Nytte og utførte gjerninger* fremviser og diskuterer en helt forandret natur under et naturødeleggelsens regime – en klimakrisens tidsalder – så tydelig som dette:

SYMMETRI 2

Muterte sommerfugler påvist i Fukushima
og snart er det ikke lenger sommer.
Kan et mønster oppstå av ingenting, og så bli borte?

I marginen på arket er det en flekk
som ikke forsvinner,
en larve på undersiden av bladet.

Hva er lettere enn luft
eller sterkere enn ild,
hva kan du se med lukkede øyne. (33)

Diktet består av tre svært ulikeartede ledd. I den første, meningstette avdelingen refereres det til en målbar og observert konsekvens av den menneskeskapte naturødeleggelsen, før den avisoverskrift-aktige åpningen vender om i en mer abstrakt, ontologisk undring med

nåtidshistorisk fundament. I den påfølgende avdelingen er formspråket mer kunstferdig og stillfarende, og diktet gjør en bevegelse fra den deskriptive og spørrende sfæren til en metapoetisk refleksjon over lyrikkens mulighetsrom og potensialitet, og lar naturrefleksjonen ta plass på metaforisk vis i dette rommet. Diktets siste tre verselinjer har en refleksiv funksjon som bryter med nærheten mellom de to foregående, men spørsmålene om elementene og sansingen stiller, som vi skal se, både den post-katastrofiske og den poetologiske avdelingen i et annet lys.

Løynefallende er også to-tallet i diktets tittel. Det skulle indikere at diktet er det andre innslaget med tittelen «symmetri» i samlingen, noe som ikke er tilfelle. Dette grepet kan både peke mot at diktet skal behandle en annen form for symmetri enn den naturgitte, den vi er tilvent, en ny form for symmetri i naturen som er skapt etter katastrofen i kulturen – og peke mot Hødnebøs motstand mot *arché*, opphavelighet og fasttømrede begynnelser. Den første av de to eneste forekomstene av ordet «symmetri» og avledede varianter i forfatterskapet står så langt tilbake som i *Pendel*, i et dikt med et motivisk register helt ulikt dette, og på alle måter mer kulturelt rettet i sin lekne kapitalkritikk⁵⁵⁴ – den andre i den andre syklusen i *Nytte og utførte gjerninger*, i et dikt som direkte kommenterer dette, og som jeg vender tilbake til senere i denne nærlesningen.

Kanskje utgjør dette diktet en flerstemmig fremstilling av naturen etter den metaforiske tordenen jeg så på innledningsvis, den symbolske og konkrete «bekmørke hagen» som ligger så fjernt fra et edensk og ubesudlet naturbegrep – snarere gotisk og uhyggelig – at det snart ikke lenger er sommer. Den aller første verselinjen ligner imidlertid mer en tabloid konstatering av tingenes tilstand enn den lyriske refleksjonen over påtvungne forandringer i naturen jeg hittil har sentrert undersøkelsen rundt. Iscenesettelsen av en kvalt og fortrenget naturskjønnhet i «andres ord» som deretter tar bolig i det heterogene diktet, er en kjent trope hos Hødnebø. Muligvis er gjengivelsen og reproduksjonen av en allmenn og medial tale- og skrivemåte – en nyhetsrapport – denne gangen et tegn på at poesien ikke lenger kan dikte anarkisk og kjettersk over naturbeherskelsen. Her tar diktet utgangspunkt i en helt konkret historisk hendelse, som rimeligvis har funnet sted under tilblivelsen av *Nytte og utførte gjerninger* (forrige samling, *Nedtegnelser*, kom ut i 2008), nemlig atomulykken på kjernekraftverket Fukushima I den 11. mars 2011.

⁵⁵⁴ «En rulletrapp opp / til varehusets sjuende etasje / der gud finnes sammen med alle de andre / på en flimrende skjerm / og sannsynligheten for at du er gud / er desto mindre / der du står lent ut av en symmetri / en rulletrapp ned / til varehusets bunn.» Hødnebø, *Pendel*, 23.

Denne katastrofen er den mest alvorlige ulykken ved et atomkraftverk etter Tsjernobyl i 1986. Nedsmeltingen av reaktorkjernen kom etter et massivt jordskjelv og en påfølgende tsunami øst for i Stillehavet i Tōhoku-regionen (nær 20 000 døde og over 6000 skadde), og er bare én av to atomulykker som er målt til syv av syv på International Nuclear and Radiological Event-skalaen. Her kan vi huske tilbake på oppmerksomheten for stråling, perforering og påvirkning i relasjonene mellom den ytre omverden og sårbare subjekter i *Mørkt kvadrat*, som jeg knyttet opp mot den nevnte sovjetiske ekvivalenten til Fukushima, og ikke minst Inger Christensens formulering om at verdens naturlandskap har «blitt en så til de grader menneskeskapt verden at den ikke lenger er hinsides godt og ondt. Den blir et ikke-mysterium, hvor overgangen fra det nedbrutte til det gjenskapte allerede ser nesten uopprettelig ut, som i Tsjernobyl».⁵⁵⁵ I den forstand plasserer Fukushima-diktet seg i det segmentet av Hødnebøs poesi hvor naturødeleggelse knyttes til olympisk overmot, og hvor den menneskeskapte verden tar markant større plass enn de hulrommene som måtte finnes av uberørte eller uoppdagede økologiske soner. Situeringen i en daterbar nåtid forankrer diktet som eksemplarisk for poesi i antropocen. Det er en helt utilslørt fremstilling av og refleksjon over hva det menneskelige avtrykket på jordens overflate har ført til.

Insektene det dreier seg om i første verselinje er japanske blåvingesommerfugler. De hører til slekten *Pseudozizeeria maha* og underarten med samme navn, og ble oppdaget av den franske entomologen og zoologen Édouard Ménétries i 1857. De tilhører den overordnede sommerfuglfamilien *Lycaenidae*, som er den nest største med over 6000 arter på verdensbasis. Blåvingesommerfuglene er utbredt over store deler av det asiatiske kontinentet, også i Japan. Per 2015, ett år før atomulykken, var ikke insektet registrert som utrydningstruet eller verneverdig, og det ser ikke ut til at dette har endret seg i etterkant (det ville også, omfanget av levende eksemplarer tatt i betraktning, vært svært atypisk).⁵⁵⁶ I etterkant av ulykken har det blitt registrert misdannelser på antennene, som er helt avgjørende for normal sansing og romlig orientering; bulkede øyne, som påvirker synet; bøyde og til og med knekte vinger, noe som åpenbart påvirker evnen til å fly og ta seg frem i landskapet, og abnormale fargemønstre, som indikerer endringer på grunn av stress i habitatet. Det er også påvist at disse forandringene vil gjøre seg gjeldende i alle fall i *tre* generasjoner frem i tid.

De radikale konsekvensene for fremtiden som ligger innvevet i sommerfuglenes tvungne mutasjon – en genotypisk forstyrrelse – blir således et ekko av formuleringen «langt inn i fremtiden» i det forrige diktet vi så på. Det påkaller higenen etter forutsigbar repetisjon

⁵⁵⁵ Christensen, *Hemmelighetstilstanden*, 39.

⁵⁵⁶ Taira et.al., «Body size distributions of the pale grass blue butterfly in Japan», 12351.

som ligger nedfelt i identitetstenkningen. Som jeg skrev i forlengelsen av Jay Bernsteins utlegning av enkelttilfellets oppløsning i *generalia* i lesningen av øyenstikkerdiktet i *Pendel*: «Det ikke-identiske og singulære tvinges inn i et mønster hvor det eneste som får en verdi er det som lar seg observere som *gjentagbart*. Det vil si at identitetstenkningen besørger en temporal struktur hvor alle fremtidige hendelser er forutbestemte: Alt som kan skje som ikke passer inn i det forventede skjemaet, er skåret ut av erkjennelsen.» Den pålagte mutasjonen forstyrrer i den forstand et repeterbart verdensbilde hvor all handling kan utregnes på forhånd, og hvor alt som ikke lar seg iaktta som potensielt gjentakende forkastes – eller, som det heter i *Opplysningens dialektikk*, «henvises» til kunsten. Slik kommer den grufulle ironien i masseutryddelsens og naturødeleggelsens symbiotiske forhold til identitetstenkningen på utstilling: For å rykke sommerfuglene ut av sin egen metamorfose – sin første natur – har den falskt rasjonelle verdensånden nærret seg av et begrep om den ytre naturens representanter, dyrene, som abstrakte og ikke-singulære. Når sommerfuglene rykkes ut på denne måten og mønsteret mutasjonene deres har fulgt «blir borte», kan man ikke lenger observere det gjentakbare, fordi forstyrrelsene i den ytre naturen blir mer og mer uforutsigbare. Men det medfører på ingen måte en opphevelse av identitetstvangens nett, for det innebærer også, på lang sikt, den indre naturens, den andre naturens død: menneskets selvutryddelse.

Den første strofen sender også tankene tilbake til – i kontrastiv forstand – en åpningsstrofe fra *Pendel*, hvor en enkelt sommer multipliseres i en slags uendelig horisont i erindringen: «Husker en sommer / en sommer og enda en sommer / og vi er for langt unna / grus, gress, knær / er alt vi registrerer».⁵⁵⁷ Fortidens, kan hende barndommens somre, fremstår som et sammensurium av sommerlige, svinnende erindringsbilder, som blir stadig flere og stadig dunklere, men som likevel fastholdes, slik Staffan Söderblom har påpekt, i det kroppslige minnet, hvor «alt vi registrerer» er materien og berøringene, nærheten til omverdenen.⁵⁵⁸ Sommerbildet i *Nytte og utførte gjerninger*, i dette diktets andre verselinje, viser nødvendigvis ikke til en bestemt sommer, det heller: Det kan fortsatt dreie seg om en modalitet, en stemning eller en tid, en fornemmelse av en tid som ennå ikke er fastmontert. «Sommer» kan vise til tiden

⁵⁵⁷ Hødnebo, *Pendel*, 25.

⁵⁵⁸ Dette diktet, «Måkene», er gjenstand for en skarp lesning i «Några dikter»: «Att minnas en sommar, en viss sommar, är att minnas en sommer bortom den, och ytterligare en sommar bortom den i sin tur ... alla somrar rent av – själva ordet 'sommar' blir ett led i en ändlös ramsa, det tömmer sig, som minnet kanske tömmer sig, och blir *avstand*. Dikten säger, som i svindel: 'vi er for långt borta.' Men för långt borta från vad? Från 'grus, gräs, knän'? för långt borta från sommarens mark? eller: kanske från *barnets* närvaro tätt intill marken, barnets himmel tätt intill grästuvan?» Söderblom følger opp med at «allt vi registrerar» vender diktet om til et kroppsminne, hvor erindringens ekstreme nærhet til «grus, gress, knær» også reflekterer tilbake på den poetiske utsigelsen som umulig kan rekonstruere og gjenskape minnet her og nå. Til dette kan det tilføyes at gresset og grusen også henspiller på «avfargings-diktet» i *Mørkt kvadrat*, og således forbindes med melankolien i erindringssituasjonen. Söderblom, «Några dikter av Tone Hødnebo», 13.

for oppblomstring, for fargesterke erfaringer og for barnlige lengsler og kaotiske erfaringer, men knyttes til sommerfuglens rike sjatteringer av farger langs vingen – sommerfuglen er et sommerlig dyr ikke bare i navnet, dens tilstedeværelse er et både bejaet og sikkert tegn på varmen. Nå er det lenger ikke slik. Dermed er det en følgeriktighet mellom de muterte sommerfuglene i Fukushima, som ikke lenger opptrer som vi forventer at de skal gjøre, og sommerens endelikt – det at den ikke lenger er en naturlig del av årstidssyklusen. Her fremviser diktet et tydelig analogisk prinsipp mellom naturødeleggelsen og ødeleggelsen av årstidenes vante gang.

At sommerfugler alltid har mutert – som en del av den første naturens evolusjonsprosesser – og at stadietovergangen i seg selv også kan forstås som en muterende bevegelse, får gjenklang i benevnelsen av larven i den andre avdelingen. Ferden fra larve til puppe til utvokst dyr er derimot en metamorfose uten menneskelig innblanding – det er en form for *pålagt* mutasjon hvor vi bryter opp sommerfuglens egen mutasjonsprosess som har blitt påvist etter atomkatastrofen, og som kommer til å «folde seg ut» i fremtiden. Om dette ikke er et klimakrisedikt per se, er det altså et dikt om naturtapet, som med all tydelighet begråter utviklingen. Her har vi ikke bare kartlagt og klassifisert enkeltteksempelret etter gjentakelsens beherskende spådom om fremtidig adferd, hvor det ikke levnes noe rom for avvik – vi har sørget for å forpurre evolusjonens gang og tre en ny gjentakelsesstruktur ned over hodet. Den er kanskje uforutsigbar, men den bringer bare med seg ødeleggelse.

Den siste verselinjen i første strofe, «Kan et mønster oppstå av ingenting, og så bli borte?», fortøner seg både som en konfronterende undring i møte med omkostningene av naturbeherskelsen, og som en klagesang over at det ikke lenger er mulig å ta naturens temporaliteter uten menneskelig innblanding for gitt, hverken dyrenes prosessuelle forandringer eller årstidenes stendige gang. Betoningen kan også tenkes å vise til diktsamlingens eget mønster: Kan det oppstå av ingenting (i første syklus), og så bli borte – lekes med og tøyes i alle retninger, for så å bli borte på siste side, slik den tredje syklusen reproducerer, vrir på og spiller ut en rekke lignende verselinjer med stadige gjentakelser og små forandringer i andre rekkefølger? Jeg tror imidlertid ikke at den poetologiske gehalten er den avgjørende. Mønsteret det vises til her, er muligens det mønsteret som sommerfuglvingen viser frem, som har «oppstått av ingenting» og som nå er borte etter katastrofen, men kan også tenkes å vise til en enda større sammenheng, nemlig forventningen om at *verden* vil utspille seg slik den alltid har gjort.

Med «oppstå av ingenting» lar det seg også gjøre å forstå verselinjen som et nikk til en kristen eller abrahamittisk kosmologi, altså historien om universets og jordklodens

tilblivelse som resultatet av Guds skapelse. Når dette momentet knyttes til sommerfuglens mønster får vi en sakralisering av og sammentrekning med det materialistiske og biologiske verdensbildet. I andre ord er det en så formørket horisont som utspiller seg i kjølvannet av Fukushima – eller snarere hva Fukushima forteller oss om tingenes og naturens tilstand – at både selve skapelsesberetningen så vel som den naturvitenskapelige kosmologien og hva dens herredømme over epistemologien har gitt oss av forutsigbare lovmessigheter, er i ferd med å gå i stykker.

Mønsteret fungerer samtidig i tredobbel forstand hvis vi dykker ned i ordets ulike betydningslag: Et mønster kan vise til en mal, et forbilde man kan ta etter, men også, mer billedlig og konkret, som vi har sett, til sommerfuglvingens fargerike, intrikate mønster, og til en struktur som forbinder ulike eller identiske hendelser, som forutsetter en viss grad av regelmessighet, forutsigbarhet og gjentagelse. Larms «Alt er godt og / ødelagt her», som nærmest i form av et credo beskrev den permanente sameksistensen av vellyst og barbari i det opplyste fremskrittets navn, klinger med til diktet. Etymologien gjør bildet av sommerfuglens påtvungne forandring desto mer komplekst. «Mønster» stammer nemlig fra det latinske *monstrare*, «vise frem», som er avledet av *monstrum*, «varsel, uhyre», og er også beslektet med det middelalderlatinske *monstra*, «prøvestykke».⁵⁵⁹ De ulike betydningslagene så vel som etymologien siver inn i diktets kritiske fremvisning av Fukushima: Den påtvungne forandringen viser og peker ut den menneskeskapte tragedien, de muterte sommerfuglene utnevnes til et varsel om naturødeleggelsen og diktet fordømmer indirekte det som har skjedd når det ikke lenger lar seg gjøre å lære noe forutsigbart man kan forsøke å predikere (om artens atferd) ut fra en på forhånd gitt modell idet mønsteret har blitt forpurret.

I tillegg er ordet beslektet med det mer velkjente *monsteret*, som slik viser tilbake til skremselen fra det muterte dyret – fra *sommerfuglen* som ikke lenger, etter katastrofen, er et varsel om den forventede sommeren. I et senere dikt i samlingen, det også i den andre syklusen, beskrives mønsteret som et betryggende og strukturerende prinsipp som tikker og går på syklisk vis, men som også dekker over noe og beror på ren overlevelsessevne: «Time etter time et mønster / for å holde kaoset borte / eller holde ut en orden.» (57) Begge disse dimensjonene samles og krystalliseres i bildet med de muterte sommerfuglene. De blir i den forstand en slags kimærefigurer som helst ikke skulle ha vært kulturaliserte kimærer. Forbindelsen mellom sommerfuglen og atomenergien, mellom naturens egenskapete vidunder og kulturens

⁵⁵⁹ Caprona, *Norsk etymologisk ordbok*, 517.

planmessige vidunder – hvis planer har gått i vasken – resulterer i nye, uforutsigbare og uoverskuelige mønstre.

Naturens regenerative gang er altså ikke lenger en kausjonist, langt mindre en garantist for «sannheten». Det er heller ikke det kunstsjønne, som mimer *erfaringen* av det naturskjønne: «Det som ble selvsagt, var, at hva kunsten angår, er ingenting selvsagt lenger, verken i kunsten selv eller i dens forhold til helheten, ikke engang at den har rett til å eksistere.»⁵⁶⁰ Derfor er diktet både diskursivt sett og i sin komposisjon spredt og nærmest ufokusert: De tre ulikeartede strofene kommuniserer med hverandre, men formspråket er famlende, som om særlig den tredje avdelingen fortsatt prøver å finne sin plass i systemet. Slik plukker diktet opp igjen på den pessimistiske grunntanken som ble uttrykt i «og det er vanskelig å skjelne / mellom et sanselig og et analytisk sinn / når tilfeldigheter utløser forbrytelser». *Tilfeldigheter som utløser forbrytelser* er vel så godt som noe en tolkning av Fukushima-katastrofen, og avdekker den irrasjonelle gehalten i å kalle katastrofene for tilfeldigheter. Når forbrytelsene er blitt tilgjengelige for øyet og umulige å ignorere, vil diktet, med den saklige tonen i første avdeling, nødvendigvis måtte ta opp i seg «et analytisk sinn», idet den imponerte og tilfredsstilte lyttingen til svarttrostens sang er en umulighet. Den analytiske tilnærmingen får et direkte ekko i et senere dikt:

NOETHERS SETNING

Emmy Noether arbeidet med en teori om det konstante,
og stilte spørsmålet:
Hvis et system har en kontinuerlig symmetrisk egenskap,
hvordan er loven for konservasjon,
f.eks. hva får mønsteret på en hvit sommerfuglvinge
til å gjenta seg, eller et eple til å råtne. (60)

Teorien til Emily Noether (1882–1935, tysk-jødisk matematiker og algebrateoretiker, utvist fra Nazi-Tyskland og død i eksil i New York) om det konstante, utlegges omtrentlig i diktet, og reflekterer på den måten tilbake på sommerfuglene i Fukushima. Slik slår loven for konservering, bevaring og beskyttelse i den ytre naturen – de «kontinuerlig symmetriske egenskapene» – fullstendig sprekker. Sommerfuglvingen det henvises til i dette diktet (som riktignok er hvit og ikke blå, som hos de japanske blåvingene) avløses påfallende nok av et råttent eple. Allusjonen til det opprinnelige syndefallet knytter den fatale nedsmeltingen på kjernekraftverket til et feilslått, prometevisk overmot, hvor ikke bare fremskrittsoptimismen, men selve troen på tilegnelsen av kunnskap som frigjøringsprosjekt, har ført til sin rake,

⁵⁶⁰ Adorno, *Estetisk teori*, 117.

irrasjonelle og alt annet enn symmetriske, systematiske motsetning. Sammenstillingen av sommerfuglvingen som gjentar seg og eplet som går over i forråtnelse blir til sammen en synekdoke for det mentalitetshistoriske bakteppet som har tillatt tvungen mutasjon for sommerfuglene.

Samtidig får Emmy Noethers matematisk-logiske inkvisisjoner gjenklang i det lyriske jeg-ets spørsmål i Fukushima-diktet: «Kan et mønster oppstå av ingenting, og så bli borte?», som forbinder det lyriske jeg-ets maktkritiske nysgjerrighet med den tyskfødte matematikeren som «reiste fra Tyskland i 1933, / men glemte ikke hvem hun var, eller hvor hun befant seg. / Hun utviklet abstraksjoner mens livet hennes var konkret, / og baksnakket makten.» (Ibid.) Å italesette sommerfuglenes unaturlige mutasjon blir dermed et arbeid med restitusjon av en kvinne som ble visket ut av naturvitenskapshistorien, og ikke minst en form for identifikasjon med en av historiens utstøtte: «Mye av arbeidet hennes forsvant inn i andres arbeider, / til slutt fikk hun et krater på månen oppkalt etter seg.» (Ibid.) Et slikt arbeid til en annen er nettopp arbeidet som oppstår i *Nytte og utførte gjerninger*. Slik reises også muligheten for en vitenskapelig praksis – i disse to diktene – som ikke er instrumentell og beherskende, men dialogisk, ikke-identisk og ikke-lineær. Det påkaller det kritisk-mimetiske arbeidet med Obstfelder i *Mørkt kvadrat* og *Pendel*, og staker ut en kurs for en ydmyk praksis i poesien som står som et motstykke til det forholdet til objektet sommerfugldiktet tegner opp: herredømme og hierarki.

8.8. Larveskrift

I den andre strofen i Fukushima-diktet gjentas altså den relasjonelle, kulturaliserte og ambivalente symbiosefiguren fra det tvetydige øyenstikkerdiktet i *Pendel*, men i en helt annen språkdrakt, som denne gangen preges av en bevissthet om et historisk singulært øyeblikk. Pendanten til diktet om «et oppslag om en øyenstikker / som skulle forvandle seg / inni en gutt» består i at også dette diktet lager en grensetrakt mellom natur og kultur i dyrets tapning – en språkets kokong. Er arket poetens ark, og flekken en distraksjon som rykker den skrivende ut av skrivehandlingen? De lyriske bildene i den andre avdelingen beror på en betydelig annerledes modalitet enn mønsteret, som konnoterer planmessigheten, malen, formålet og de lovmessige sammenhengene (som riktignok, som jeg har vist, er i ferd med å krakelere). Overgangen fra verselinje 1 til 6 innebærer et skifte fra en voldsom hendelse med vid geografisk utstrekning, til en helt minutiøs og privat scene. Og der det i første strofe er snakk om en tidligere lovmessighet, i alle fall et mønster som har gjort seg gjeldende nok til at subjektet må

spørre om det kan oppstå av ingenting og forsvinne på samme viset, og som rett og slett *blir borte*, er det i den andre avdelingen noe som ikke vil forsvinne. Men hva?

Margen og undersiden av arket er spatiale bestemmelser som antyder et språkarbeid som forplikter seg på det oversette, neglisjerte og glemte, det som befinner seg i utkanten av det rådende, men som like fullt er der, konkret og materielt til stede i nedtegnelsene. Den assosiative koblingen mellom «arket» og «bladet» får en åpenlys, men interessant klangbunn idet sistnevnte *qua* homonym både viser til bearbeidede trær, hogst som har blitt grunnlag for skriveprosessen, og til naturens egne blader. Slik blir naturbeherskelse og avskoging en forutsetning for skriveakten, som samtidig er den som kan italesette og reflektere over beherskelsen på en mindre dominerende måte. Det skitne som har satt seg i bladene viser seg hvis vi leser forbindelsen mellom verselinje 4–5 og 6 kausalt å være en larve, og vi får en invertert metamorfisk effekt, hvor den «ferdige», men etter Fukushima truede og beskadigede sommerfuglen opptrer i diktet *før* den prosessuelle larven.

Og slik kan det også anses at diktet hegner om larven, og i videre utstrekning om larvestadiet, som eksemplarisk for det uferdige, prosessuelle og ennå ikke utvokste, og som et bilde på skrivepraksisen, og på diktenes rett til å fremtre som uferdige – i pakt med forpliktelsen på, i Adornos formulering, *en natur som ennå ikke finnes*. Det som ligger i marginen av arket og i marginene av erkjennelsen er også det som ennå ikke har blitt utsatt for tvungen mutasjon i kjølvannet av atomreaktoreksplosjonen, som er det emblematiske bildet på naturbeherskelsen i 2016. Slik flekken ikke forsvinner, tiltaler diktet det lave og glemte nettopp for at det ikke skal forsvinne. Bevaringen foregår i diktets egen bevegelse, i identifikasjonen med larven – i identifikasjonen mellom uferdig natur og uferdig poesi: i sammentrekningen av skrift og ytre natur. Flekken, skitten, det abjekte elementet som nekter å opphøre, er altså påminnelsen om den materielt forankrede skrivehandlingens opprør og «urenhet». Med andre ord: For at poesien skal fortsette å være virksom i en tid hvor naturødeleggelsen gjør at svarttrostens sang ikke lenger er hørbar, må den ta form av uferdighet og ustadighet – for at det kunstskjønne skal kunne forplikte seg på den subjekt oppløsende erfaringen av det naturskjønne uten å bare «bruke verbet», og for at den skal kunne være tro mot ikke-identitets-credoet i «jeg kan ikke forbinde noe med noe annet».

Samtidig kan den detaljerte stedsangivelsen – «på undersiden» – alludere til den vertikalt hierarkiske posisjonen mennesket har hensatt naturen i, som underordnet og mindreverdige enn det tilvirkede produktet, og i forlengelsen av det den poetiske tilvirkningen. En larve på undersiden av bladet, både kulturens blader – overflaten som skal skrives på – og bladverket i naturen, som ikke benevnes, som alluderes til elliptisk sett, er der den skal være i

det kulturaliserte hierarkiet. Men slik kan den også muligens unnsnippe: Kan hende er det nettopp derfor at den tredje verselinjen er asyndetisk og står ut for seg selv, selv om den er forbundet med de to foregående av et komma. Det er ingen *konjunksjon* som lenker larven fast til den menneskelige skriveprosessen. Slik forsvinner den heller ikke av å bli underkastet skriften. Det håpefulle segmentet i diktet ligner i den forstand mye på det til øyenstikkerdiktet – det finnes fortsatt en rest og en glipe som står i veien for de enkle, kausale antroposentriske forbindelsene.

I den siste strofen blir diktets utsagnsposisjon dratt ytterligere vekk fra de muterte insektene, og vi befinner oss på et reflekterende nivå. Spørsmålene bærer imidlertid preg av den «barnlige ontologien» vi så i det elegiske diktet «VIND» i *Pendel*, hvor insisteringen på de fundamentale spørsmålene om væren ikke blir essensialistiske, subsumerende universaliserende, men påtrengende italesetting av overleverte sannheter. Ved å trekke inn læren om elementer bringes også helt fundamentale grunnlagsperspektiver på naturen inn i bildet; det betyr en abstraksjon, men det betyr også at påvisningen av beskadigede sommerfugler krever en tilbakevending til de store spørsmålene igjen, og til den «verb-messige» holdningen til de nye systemene. Sannhetene kullkastes. Hva kunne være lettere enn luft eller sterkere enn ild – en atomreaktor, kanskje? Å se med lukkede øyne er imidlertid også i Hødnebøs poetiske vokabular å se med mindre tvang og uten blikkets instinktive og identitetsbundne identifikasjon av hvilke kategorier og abstrakter omverden kan deles inn i; med lukkede øyne kan man kanskje, i overført betydning, se noe annet enn den gjentakbare representasjonen av verden.

Hvis vi avslutningsvis ser tilbake på tittelen og tar symmetrien mellom menneske og omverden eller menneske og dyr med i betraktning, er den brakt fullstendig ut av balanse i diktet – de pålagte mutasjonene taler for dét – men opptrer likefremt på et mindre instrumentelt vis i overgangen til flekken og dyret som nekter å forsvinne. Når vi nå også har en rekke dyreopptredener å se tilbake på – oksene, hestene, øyenstikkerne – står det klart at fremstillingen i den første avdelingen fortøner seg både som mer poetisk konvensjonell og enklere, og historisert i et «mindre» perspektiv enn tidligere, mens fremstillingen i den andre avdelingen blir et ekko av *Pendels* porøse formspråk og måte å utøve lyrisk kritikk mot den antroposentriske maskinen på. På det viset speiler den diktinterne dialektikken den overordnede dialektiske bevegelsen mellom «et sanselig» og «et analytisk sinn» i diktene som går sin tid i møte. Det nevnte ekkoet er kanskje påminnelsen om overvintringen av de tidligere poetiske modalitetene, og det siste diktet jeg skal se nærmere på er nemlig ikke preget av den samme eksplisitte «historiseringen» av naturen, men også det kan leses som et forsvar for den uanselige og glemte verden:

8.9. Å se alle fargene

KARMOSIN/KARMIN
Den som oppfatter lysbølgene
når de gjennomtrenger netthinnen
ser ikke alle fargene.
(...)
Bare i måneskinn etterlater lyset
en bladlus som beveger seg
fra en stengel til en annen. (29)

Diktet står i samlingens andre syklus, og er det eneste i *Nytte og utførte gjerninger* som er delt i to av en ellipse, og i forfatterskapet samlet sett bare ett av to: Det andre er gjendiktningen av Lorine Niedecker i mottoet til *Pendel* (som i streng forstand er et avbrudd eller en pause og ikke en ellipse). Her er formspråket mer kondensert og meningstett, og mindre resonnerende, argumentativt og diskursivt enn hva gjelder brorparten av de andre diktene i samlingen. Den første avdelingen tar form av tre verselinjer som nærmest ligner en vitenskapelig stadfestelse av den antatt menneskelige synssansens virkemåte. Uten bedømmelse eller vurdering legger det seg tettere opp mot det materialistiske enn det romantiske synet på naturen, om vi følger demarkasjonen fra aksiomdiktet – for også dette leddet ligner et aksiom, hvor utsigelsesinstansen kjennetegnes av skråsikkerhet, og hvor det eksempelvis ikke ligger et bifurkasjons-enjambement i linjedelingen.

Parallelt med påstanden ligger det også noen sprekker, hakk og åpninger mot en mer tvetydig sentens i disse tre linjene; det er et saksanliggende som presenteres, men det underlige meningsinnholdet inviterer med ett til å gå etter i sømmene. For hva vil det si å *ikke se alle fargene*? Og hvem er egentlig «den som oppfatter» – er det en andre instans her, en som er orientert mot det vitenskapelige studiet av bølgelengdene? Blikk, øye og beherskelse har fulgt oss siden lesningene i *Larm*, men gjerne uten synsvitenskapens nomenklatur, og svært ofte med en tvetydig bevegelse mot lukning, forblindelse og mørke – mot mindre bestemmelse av omverden. Er dette en blott og bar beskrivelse av hva som skjer med menneskets retina i møte med bølger av lys, eller rommer diktets åpning også en gransking av hva det vil si å beskue, oppfatte, registrere og nedtegne?

Etter ellipsen tilhører de påfølgende tre linjene i diktets andre avdeling et mer bevinget, gåtefullt og evokativt register; en dempet romantikk. Diktet er med andre ord nesten symmetrisk strukturert, med ca. like mange ord i hvert ledd, tolv i det første og femten i det andre, og vender altså om etter en pause i en kryptisk naturscene. Måneskinnet, med sin dunklere belysning av verden, forbinder den ytre naturen med blikket og fargene i den første avdelingen, men

grensetraktene og forbindelsene er mer mangetydige og subtile enn som så. Ikke minst utgjør diktets *tittel* nærmest en egen avdeling i seg selv. Foruten å etablere en nærhet mellom fargen karmosin, fargestoffet karmin som utvinnes fra plantelus, og «alle fargene» og «en bladlus», ligger det nedfelt flere avgjørende utsigelser og pekere om naturbeherskelse og kulturalisering av naturen i tittelen. Jeg skal altså se nærmere på forbindelseslinjene mellom «aksiomet» i første avdeling og «romantikken» i den andre avdelingen – diktet utdyper flere motiviske vever som har preget Hødnebøs behandling av naturbeherskelse: synssans, blikk, øye og dominans, fargelegging og omgangen med ytre natur, frafallet av det antropologiske sensoriet og ikke-identitet i oppstillingen av to ulike sfærer.

Karmosin er altså navnet på en dyp og mørk rødfarge som går i retning fiolett; det engelske *crimson* er kanskje bedre kjent. Karmin er navnet på et fargestoff utvunnet fra skjoldlusen *kochenillelus*, og brukes til farging av alt fra kosmetikk til tilsetningsstoffer og fargestoff i godterier, tekstiler og drikkevarer. Således betegner den første termen i diktets tittel fargen i seg selv, og den andre en kulturell artefakt, en omforming og således *bearbeidingen* av naturen – omformingen av ørsmå dyr til menneskelige goder og varer, overgangen fra første natur til annen-natur. Hva betyr skråstreken som skiller karmosin fra karmin? Hvis todeling og atskillelse er et av diktets strukturelt antydde ledemotiver – det består av to ledd med et påfallende varierende, atskilt formspråk tilhørende to helt ulike horisonter eller anskuelser – kunne det tenkes at Hødnebø har stilt opp, på parataktisk vis, to ulike modeller for forandring og overgang. Den ene overgangen i tittelen er uanselig og bare mulig å gripe gjennom kjennskap til detaljen om fargen og fargestoffet, den andre, som spiller seg ut i selve diktet – bladlusen som beveger seg – er helt åpenlys og uten skjulte meningslag.

Slik fremtrer diktet som en lek med dikotomien mellom et utvilsomt antroposentrisk, spesialisert utkikkspunkt og en natur forsøksvis uten *Anthropos*, men stadig fremsatt i et menneskespråk poesien aldri kan vriste seg ut av.⁵⁶¹ Hvis «karmin» skjuler overgangen fra første natur (ikke-menneskelige vesener) til bearbeidingen og beherskelsen av naturen, er den andre avdelingen en hendelse hvor den første naturen ennå ikke er utvunnet og omarbeidet. Slik snur rekkefølgen på de to avdelingene også om på overgangen fra første til andre natur. I stedet for å iscenesette naturskildringen – scenen hvor bladlusen fremtrer i måneskinn liksom uberørt

⁵⁶¹ «Men enten det nå skrives dikt på den ene eller andre måten», skriver Inger Christensen i en slående pendant til diktets behandling av umuligheten av å løsrive seg fra et menneskekonstruert språk, «Den naive leser» (1990), «enten jeg later som om det er språket eller jeg som skriver – enten jeg rett og slett leser verden eller sier at jeg er en del av verden som leser verden, og at den dermed leser seg selv, så er og blir jeg den naive leser, en innfødt som aldri kan se sin verden utenfra. Og diktet mitt vil ha det samme forholdet til universet som øyet har til sin egen netthinne. Men det ser i hvert fall. Og det leser videre.» Christensen, *Hemmelighetstilstanden*, 17.

av menneskehender – som *forstadiet* til knusing av lus for å fargelegge tekstilvarer, opptrer den etterpå. Og på den måten insisterer diktet, med sin invertering av et syn på naturen som ressursbank for industriell produksjon, på at det fortsatt kan finnes en rest av en ennå ikke helt bearbeidet natursfære.

I første avdeling står «Gjennomtrenger» som en markør for en faretruende perforering av det menneskelige sensorium – ordet opptrer her i stedet for «treffer», og medfører en underliggjøring av den fysiologiske prosessen som må være i stand for at mennesket skal kunne se. Det tilfører en mer brutal, voldelig komponent til bildet i den første avdelingen, som ytterligere forsterker kontrasten til måneskinnlyset og bladlusen som hopper usett fra stengel til stengel. En av de viktigste anstøtssteinene i Hødnebøs poetiske granskinger av forholdet mellom et eller flere menneskelige subjekter og dets eller deres omverden, har helt siden *Larm* vært blikket og synssansen som markør for beherskelse. Og om det ikke er en vitenskapsperson, så er det i det minste en vitenskapelig, observerende sansemåte som brer seg ut fra utsigelsespunktet i linje 1–3 med sine nøytrale vendinger. I den forstand får det spesialiserte og faglige ordregisteret med «karmin» og «karmosin» en kontrastiv effekt: man hjelpes ikke av gårde med faginterne abstrakter og større betegnelser, man ser fortsatt ikke alle fargene. I andre ord blir «å se alle fargene» en metaforisk utsigelse. Det innebærer å skjelne – se forskjeller i en verden som anfører identitet – hinsides vitenskapens vokabular.

Ellipsen kan også mime øyet, med parentesene som tegn for øyelokk. Øyet åpner og lukker seg og åpner seg igjen før den andre avdelingen, hvor det trer frem en langt mindre diskursiv og mer gåtefull scene. Samtidig gir ellipsen et inntrykk av et fraværende øye – et fraværende blikk på verden. I den forstand blir vel den andre avdelingen et poetiserende tilsvarende, som oppstår først idet øyet slutter å ta omverden i skue, til den mer vitenskapelige og subjektorienterte anskuelsesmåten?

8.10. Så lavt at gulvet berører føttene

Diktets andre halvpart går nemlig i et allegorisk og gåtefullt toneleie. De tre verselinjene har en ikke-identisk relasjon til den første avdelingen, for selv om syns- og sansesymbolikken bæres ved, er det i den grad det ikke finnes et menneskeblikk her, en isolert naturscene – slik hopper diktet selv «fra en stengel til en annen». Slik vendingen viser til lyrikkens omgang med vidt forskjellige erkjennelsessfærer, blir den også en synekdoke for den naturen som beveger og forflytter seg, som har sin egen logikk og sitt eget system – også når den ikke blir sett (på), og kan forbli underjordisk eller usynlig.

At det er selve lyset som «etterlater» bladlusen høres åpenbart ut: Lyset fra månen lar bladlusen komme til syne i nattens mulm og mørke – men hva vil egentlig det si å *etterlate*? Det er i første rekke en klassisk poetisk vending, men kan også vise til at det fortsatt er noe som er igjen når verden har blitt formørket, tømt for bier og mutert til det ugjenkjennelige – i kontrast til *utvinningen* som ligger latent i ordet «karmin». Og akkurat hvor er det bladlusen etterlates og blir igjen? Helt konkret er det på en stengel i naturen, på vei til en annen stengel, stadig i prosess, utvikling og i drift – noe som nekter å hvile (og forsvinne). Og hva er det som etterlater bladlusen? Lyset fra månen. Det hemmelighetsfulle økosystemet av skjulte forbindelser mellom dyrerike og naturelement i *Larm* gjør sin gjenkomst: Oksene og gresset som sto ut på sin egen verselinje, slik bladlusen, måneskinnet og stengelen står for seg selv frigjort fra lysbølger og netthinner i det menneskelige øyet. Avbruddet mellom de to avdelingene fremhever at det nødvendigvis ikke er mennesket som sanser i diktets andre ledd – og om det sanser, er det uten bestemmelser eller vurderinger av valør. Da trer det frem en annen bevegelse i diktet, nemlig bevegelsen fra menneskelig sansning til et påfallende subjektfravær, hvor noe ikke forbindes med noe annet, men beveger seg fra en stengel til en annen. Om subjekttapets dialektiske gehalt i erfaringen av det naturskjønne, anfører Adorno i en passasje med affinitet til dette diktets sprang:

Det skjønne i naturen er det som framtrer som noe mer enn det på stedet bokstavelig er. Uten reseptivitet var det ikke noe slikt objektivt uttrykk, men det kan ikke reduseres til subjektet; det naturskjønne peker i retning av objektets forrang i den subjektive erfaring. Fornemmelsen av at det i like høy grad er noe tvingende som noe uforståelig som spørrende venter på sin oppløsning. Lite av det naturskjønne er blitt så fullkomment overført til kunstverkene som denne dobbeltkarakter. Under dette aspektet er kunst ikke etterlikning av naturen, men isteden etterlikning av det naturskjønne. Det vokser fram med den allegoriske intensjonen, som det gir bud om uten å dechiffre; med betydninger, som ikke gjør seg til gjenstander som i det menende språket.⁵⁶²

Som så mange ganger før knyttes naturskjønnhet til subjektets frafall, men den siste tilføyelsen danner en interessant pendant til «bladlusens forrang»: etterligningen av naturskjønnhet, den fortrenge naturen, går gjennom erfaringen av objektet i subjektet, men får et allegorisk uttrykk hvor betydningene «ikke gjør seg til gjenstander som i det menende språket». Slik motsetter også måneskinnet seg å være et poetisk skinn, en språklig-lyrisk *opplysning* – bladlusen er ikke blitt gjort til en gjenstand for kommunikatív fornuft, den er på vei til en annen stengel, allegorisert som motsats til den allerede underlige rasjonaliteten i første avdeling, men ikke allegorisert og apoteosert som *noe*, som *noe* som er forbundet med *noe annet*; som karmin

⁵⁶² Adorno, *Estetisk teori*, 231.

forbundet med karmosin. Dermed kan vi vende tilbake til problemkomplekset i innledningen: Hva består egentlig det naturpoetiske begrepet som skrives frem i *Nytte og utførte gjerninger* i? Og det innledende inntrykket av en klar vending i forfatterskapet, hvor det handler om å bruke verbet, være aktiv, fremadrettet og aktivistisk orientert – å forholde seg til bestemte historiske hendelser som markerer helt andre tilstander i naturen, og som avkrever helt andre forholdelsesmåter – har det stemt i møte med diktene i nærlesningene?

I et av diktene i *Nytte og utførte gjerningers* første syklus postuleres det at «Det handler ikke om å være høyrøstet, / men å snakke så lavt at gulvet berører føttene» (19). Påstanden står for en forpliktelse på en ydmyk og stillegående, ikke-beherskende holdning til verden og til den eller det som skal tiltales. Det handler om å innta en utsagnsposisjon som taler på en umerkelig, men også forankret og rotfestet, jordet måte. Ved første øyekast er det en poetologisk anfektelse som tilhører «mumien» snarere enn «den som bruker verbet», for å holde seg parasittært til Hødnebøs egne betegnelser på hvordan det avkreves av det lyriske jeg-et å heretter endre seg for å holde følge med de politiske systemene som forandrer seg foran øynene hennes. Det er de samme systemene som legger til rette for avgrensede og begrensede tomrom, klarer å frembringe muterte sommerfugler i Fukushima, sørger for at biene surrer og surrer seg ut av verden, og manipulerer årstidenes gang for å love råttenskap langt inn i fremtiden. Men det er i tråd med forfatterskapets kritiske grunntone at diktsamlingens poetikk er kiastisk og ikke enhetlig – at det finnes flere modaliteter og enda flere måter å komponere poetologiske utsagn på, slik at tanken ikke bringes til opphør.

Ved første øyekast er dette altså et metaforisk bilde, en metapoetisk anfektelse. Men i lys av det nå 27 år gamle arbeidet med å av-abstrahere og motvirke identitetstenkningen kan det også ses som et konkret, romlig og materielt uttrykk for poesiens oppgave med å tilbakeføre tanken til kroppen, og omvendt: forpliktelsen på den kroppslige ihukommelsen av mennesket som natur. På flere måter står også poetiseringen over bladlusen og føttene ikke bare for et annet billedspråk og en annen befatning med spørsmålet om hvordan lyrikken kan famle seg frem til motstandsfigurer enn bejaelsen av verbet og den proaktive modaliteten som synes avkrevet av klimakrisen i enkelte av diktene i *Nytte og utførte gjerninger*. Den tjener på et vis som et verkinternt korrektiv, på samme måte som inverteringene korrigerer ethvert tilløp til finalitet og naturalisering. De insisterer på ikke-identiteten i tiden for den irreversible naturødeleggelsen, slik de konkrete utsigelsene om verden også viser at verden ikke kan snus inn mot verden uten at poeten anerkjenner, reflekterer over og kanskje også kritisk annammer de rådende tenke- og talemåtene. Slik blir det fortettede, gåtefulle diktet i marginen en flekk som ikke forsvinner i marginen. I invertert sum – i motsetningene mellom de ulike poesibegrepene

som skrives frem i diktene i *Nytte og utførte gjerninger* – dreier pendlingen mellom å gå mot mumien og å tilslutte seg larveskriften, om å holde erkjennelsesdriften i stadig bevegelse.

Kapittel IX. Fra forløsningens standpunkt

I denne avhandlingen har jeg tatt for meg naturbeherskelsesmotivet i Tone Hødnebøs poesi. Gjennom en rekke nærlesninger av dikt fra forfatterskapets begynnelse i 1989 til den foreløpig siste samlingen i 2016 har jeg vist at hennes diktning utgjør refleksjoner over sin egen deltagelse i beherskelsen av natur.

Hødnebøs *kritiske masochisme* har vært et tilbakevendende begrep. At diktene tar til seg rådende tankeformer og fremstillingsmåter som bidrar til avkunsten av kunsten, har jeg forstått som en bevisst strategi for å så tvil om poesiens autonomi, og i videre utstrekning om *subjektets* autonomi. Ulike måter å dementere det stabile menneskelige og antroposentriske subjektets epistemologiske og sanselige dominans på gir plass til objektets forrang. Denne dementeringen foregår imidlertid nesten alltid gjennom en kritisk annammelse av naturbeherskende, instrumentell fornuft. Den bevisste strategien rommer i den forstand en kritisk bevisstgjøring: all språkføring er beherskelse av indre og ytre natur. Så kommer det i poesien an på å beherske på mindre voldelige måter, i fredelige, gåtefulle og åpnere konstellasjoner, som samtidig anerkjenner diktets ufravikelige heterogenitet og plass i det Adorno kaller skyldsammenhengen.

Denne pendelbevegelsen har fått høyst ulike uttrykk i seks diktsamlinger med stor formmessig variasjonsbredde, men ved veis ende er det bemerkelsesverdig hvor konstant og tilstedeværende den har vært – fra 1989 til 2016. Debutsamlingen *Larm* stiller opp den oppmerksomme lyttingen som en motsats til det beherskende blikket og forplikter seg på et fragmentert og asketisk formspråk, men baler med et av forfatterskapets grunnproblemer: Hvordan kan en slik motsats i det hele tatt artikuleres innenfor rammene av et språk som identifiserer og behersker naturen? I *Mørkt kvadrat* er Sigbjørn Obstfelders forrykte vitenskapsfantasmer ansatsen til å sette forholdet mellom falsk rasjonalitet og en annen, kunstnerisk rasjonalitet i spill – diktenes annammelse av beherskelsesfigurer fra industrielle, positivistiske og psykiatriske tenkemåter stiller ut, anskueliggjør og diskuterer det antatt rasjonelle som irrasjonelt. I *Pendel* er kimæriske utglidninger, en avsindig grønnere skrift og opphevelsen av stabile grensetrakter mellom guttebarn og øyenstikker med på å åpne opp for metamorfisk temporalitet og antydninger av det naturskjønne – slike motstandsformer er imidlertid alltid nedfelt i en pendelbevegelse mellom tankens åpne fortsettelse og tankens totale stans. Det aleatoriske segmentet i *Nedtegnelser* med sin forskyvnings- og tilfeldighetspoetikk strekker seg mot subjektets frafall – en poetisk virksomhet som aldri helt forlater, men som

forsøksvis motvirker det å måtte beskrive naturen «ved å gjengi andres ord». I *Nytte og utførte gjerninger* kjemper det lyriske subjektet med og reflekterer over nye rammebetingelser i en forherdet virkelighet som krever andre former for skrift. Naturødeleggelsen blir synligere og umulig å ignorere, svarttrosten er ikke lenger en garantist for sannheten og poesien får et problem med sin egen legitimitet, men inversjonsstrukturer, ironi og en fortsatt tro på naturens og skriftens gåtefullhet vitner om at spenningen mellom autonomi og knefall ikke ennå er lagt død.

Der alle disse seks samlingene sirkler inn forholdet mellom skrift og omverden viser de også hvilke historiske bestemmelser og betingelser poesien er underlagt, og hvilke smutthull som fortsatt kan oppstå i poesiens provokasjoner mot den symbolske ordens reglementering av tanke, sansing, skrift og natur. Slik utgjør Hødnebøs lyriske produksjon en mangfoldig refleksjon ikke bare over sin egen deltagelse i skyldsammenhengen og i beherskelsen av verden, men over kunstens og poesiens rammebetingelser og mulighetsrom.

Jeg har anført Adornos dobbeltbestemmelse i *Estetisk teori* – kunsten er både autonom og *fait social* – som en avgjørende nøkkel til å forstå den dialektiske kjernen i Hødnebøs poesi. Denne kunstfilosofiske problematikken reflekteres i diktens pendelbevegelser mellom defaitisme og frislipp, mellom tvang og protest. På den ene siden medgir Hødnebøs dikt at naturbeherskelsen er en helt uomgjengelig forutsetning når poesien forsøker å betegne, kartlegge, identifisere og gi språk til naturen i og utenfor oss. På den andre siden finnes det kimer til motstand mot en slik identitetstenkning. Disse kimene har ikke noe punkt «utenfor» poesien selv. De utgår nettopp fra et språk som allerede har underkastet seg instrumentell fornuft for å kunne stille ut trelldommen og lenkene.

Det har nemlig vært vesentlig helt siden den første diktnærlesningen av de inngjerdede oksenes livsverden i *Larm* at dette begrepsparet – tvang og protest – ikke er en antinomi. «Alt er godt / og ødelagt her». Like avgjørende er det at dette spenningsfeltet ikke er en dialektisk bevegelse som forløses i hvert av diktene internt, i samlingenes overordnede struktur eller i den påfølgende fortolkningen. At spenningen mellom diktets deltagelse i skyldsammenhengen og diktets deltagelse i motstanden mot beherskelsen av alt levende liv *forblir uforløst*, er selve ansatsen til en annen modus for erkjennelsen.

Dette kan langt på vei leses som en transcendental posisjon – her og nå kan kunstverket bare antyde en annerledes, en med *Pendel* «bløtere» orden mellom den indre og den ytre naturen. Det er noe som må fullbyrdes utenfor og hinsides selve verket. Selve diktet verner om og holder tilbake en rest for ettertiden, slik det avsluttende diktet i *Nedtegnelser* parallelt med å forplikte seg på tillegget og overskuddet fremfører en fotnote- og semikolon-poetikk hvor det

avgjørende poenget er at det ikke-identiske aldri kommer til syne, og at det er nødt til å være slik for å holde poesiens potensialitet og «det som unndrar seg beskrivelsen» utenfor poesien i live. Men i tillegg til å inneha en transcendental dimensjon kan posisjonen også tolkes defaitistisk, som en innrømmelse av poesiens radikale og permanente utilstrekkelighet. For å ikke la dette henge i løse luften som en hieroglyfisk ansats vil jeg rette blikket mot *Minima moralias* aller siste tankebilde, «Til slutt», hvor Adorno fantaserer frem og reflekterer over den kommende filosofiens misjon, for så å knytte an til et lite knippe beslektede tankefigurer hos Agamben og Benjamin. Skriftstykket tar for seg problemet med i det hele tatt å fortsette å tenke, sanse, produsere, skape og leve under en herredømmeform som har tvunget verdens mangfold til stumhet og ødeleggelse – Adorno tenker seg at en mulig utvei fra dette kan være *betraktning fra forløsningens standpunkt*:

Den eneste filosofien som ansikt til ansikt med fortvilelsen fortsatt lar seg forsvare, ville være *forsøket på å betrakte alle ting slik de fortoner seg fra forløsningens standpunkt*. Erkjennelse har ikke noe annet lys enn det som skinner på verden fra forløsningen: alt annet uttømmes i rekonstruksjonen og er og blir et stykke teknikk. Det burde bringes fram perspektiver der verden på lignende vis blir et vrengebilde av seg selv, fremmedgjør seg, åpenbarer sine rifter og sprekker, *like lengselsfull og forvrent som den engang vil framstå i det messianske lyset*. Å utvinne slike perspektiver, uten vilkårlighet og uten vold, helt og holdent ved *føling med gjenstandene*, er det eneste det kommer an på i tenkningen. Det er det aller enkleste, fordi tilstanden uavviselig roper etter en slik erkjennelse, ja, fordi den fullendte negativiteten, når en først har sett den i øynene, trekker seg sammen til speilskriften av sin motpol. Men det er også det helt umulige, fordi det forutsetter et standpunkt hinsides – om så bare en hårsbredd fra – tilværelsens trollkrets [...] Til og med sin egen umulighet må tanken begripe for sin mulighets skyld. Stilt overfor den befalingen som dermed utgår til den, er imidlertid spørsmålet om forløsningens virkelighet eller uvirkelighet nesten likegyldig. (Mine kurs.)⁵⁶³

Spørsmålet om hvordan tanken kan utvinne perspektiver hvor verden blir «et vrengebilde av seg selv» hvor lidelsen, smerten og antagonismene kan komme til syne, kan ikke løsrives fra spørsmålet om hvordan kunsten og derigjennom poesien bidrar til å frembringe slike perspektiver. Dette gjør den i sin særegent estetiske og perseptuelle form – ja, i selve formen. Adornos tankebilde gir til kjenne både en radikalt transcendent posisjon og en radikalt immanent posisjon: transcendent i betydningen at det ligger til grunn en forståelse av at verden slik den fremtrer i dag ikke er den beste av alle verdener; immanent i betydningen at strebenen mot å skape bilder av en annen verden må ta utgangspunkt i det som allerede finnes. Dette ligner ikke minst på forståelsen av poesi som kunstform og av Hødnebøs poesi slik jeg la den frem i refleksjonene mellom kapittelet om naturbegrepet i kritisk teori og kapittelet om *Larm*. Affiniteten til avbildningsforbudet, det at man ikke kan forestille seg en utopisk tilstand, gjør

⁵⁶³ Adorno, *Minima moralia*, 281.

at spørsmålet om forløsning og forsoning igjen handler om *selvrefleksjon*. Og å betrakte alle ting fra forløsningens *standpunkt* er følgelig noe annet enn at filosofien eller kunsten i seg selv skal kunne *være* forløsningen – det angår «føling med gjenstandene», som her kan leses som en figur i forlengelsen av objektets forrang og det herskende subjektets dementi, en bevegelse jeg har påvist i en rekke av Hødnebøs dikt. Når Adorno følger opp med å fastslå at en slik form for erkjennelse er helt umulig, beror det på umuligheten av et arkimedisk punkt, et *utenfor*, «et standpunkt hinsides» – eller som Hødnebø formulerer det mer verbalt i diktet «Globus» i *Pendel*: «og ikke noe sted utenfor / hvor du kan flykte og slippe vekk, / så kan verden holde kjeft.»⁵⁶⁴ Tenkning og erkjennelse er dømt til å befinne seg i beherskelsens midte, men for å ikke gi helt opp må tanken begripe sin egen umulighet for sin mulighets skyld: En slik grunnholdning har jeg gjenfunnet i Hødnebøs forfatterskap – refleksjon over poesiers umulighet er refleksjonen over hvilke muligheter det finnes til å motsi, i diktet, beherskelsen av ytre og indre natur.

Hva skjer så når denne figuren settes i forbindelse med bilder på hva alt dette tankemessige og estetiske arbeidet faktisk kan tjene til? I «Aureolene», trettende kapittel av *Fellesskapet som skal komme* (1990), gjør Giorgio Agamben et dristig, kritisk-teoretisk inspirert forsøk på å beskrive utopien eller Messias' komme. Han innleder med å gi ordet til Benjamin:

Liknelsen om det messianske riket, som Walter Benjamin (som hadde hørt den fra Gershom Scholem) en kveld fortalte til Ernst Bloch og som denne nedtegnet i sitt verk *Spuren*, tør være kjent: 'En rabbiner, en sann kabbalist, sa en gang: For å innstifte paradiset er det ikke nødvendig å ødelegge alt og begynne på en helt ny verden; det holder å flytte litt på denne koppen eller denne busken eller dette treet, og tilsvarende med alle ting. Men dette lille er så vanskelig å virkeliggjøre og den rette målestokken så vanskelig å finne at når det gjelder verden kan ikke menneskene gjennomføre det, og det er nødvendig at Messias kommer.' I Benjamins utgave avsluttes den slik: 'Blant hasidierne fortelles det en historie om verden som skal komme, som sier: der vil alt være slik det er her. Slik rommet vårt er i dag, slik skal det også være i den verden som skal komme; der våre barn sover nå, skal de også sove i den andre verden. Og det som vi har på oss i denne, bærer vi også der. Alt vil være som nå, bare en smule annerledes.'⁵⁶⁵

Å flytte litt på alle ting – dette er i det hele tatt en lignelse som følger den benjaminske *svake messianismen* jeg diskuterte i det innledende teorikapittelet. Her trekkes restitusjonen av fortidens urett – uttrykt i den pukkelryggede mannslingens krav på forløsning av tingenes fordreide halvpart; restitusjon av historiens urett, opprettingen av det som har vært bøyd – inn

⁵⁶⁴ Hødnebø, *Pendel*, 58.

⁵⁶⁵ Agamben, *Fellesskapet som skal komme*, 63-64.

i en spådom om fremtidig lykke som ikke bryter med Benjamins egen idé om epistemologisk ydmykhet overfor historiske bevegelseslover, men som snarere tilføyer et nytt lag, en større horisont, til begrepet om redning. Det ligger i at arbeidet henimot freden ligger i et arbeid – et både filosofisk og kunstnerisk arbeid – med persepsjonen og oppmerksomheten. For hvordan kunne ellers alt være «en smule annerledes» når «alt vil være som nå», om ikke i en endring av anskuelse gjennom sansning? Forpliktelsen på det messianske momentet er altså ikke en passiv venting på frelsen. Tvert imot innebærer den aktiv selvkritikk og selvrefleksjon – som med subjektet som tar imot naturskjønnheten i erfaringen av det naturskjønne og ser seg selv som medavhengig og en del av naturen, eller som i poesiens intenderte fremvisning av egen dominans over den ytre naturens gåtefulle, ukjente rest. Vi husker fra mimesis-passasjen i teorikapittelet at barnets uegennyttige sansning av omverden ble lansert som et motbilde til beherskende forstand. I *Minima moralia* tar Adorno dette ett steg videre, når han i et melankolsk og poetisk tankebilde setter barnets hjemkomst til den borgerlige leilighetens hvile i sammenheng med *det kommende*:

For barnet som kommer hjem etter ferien, ligger leiligheten der, ny, frisk og festlig. Men ingenting i den er forandret siden barnet dro fra den. Den plikten som hvert møbel, hvert vindu, hver lampe ellers formaner om, er imidlertid blitt glemt, sabbatsfreden er gjenopprettet og i noen minutter er en hjemme i værelser, kamre og korridorer på en måte som bare løggen påstår et langt liv igjennom. På samme måte vil verden en gang, nesten uforandret, vise seg i et vedvarende helligdags-lys, når den ikke lenger er underlagt arbeidets lov og plikten for den som vender hjem er like lett som leken var i feriene.⁵⁶⁶

Omgivelsene, tingenes verden, er de samme; det er *sansningen* av den, øynene som ser, som har blitt rykket ut av vanen, og fravristet sitt kall om plikt, nytte og tvang. Arbeidstidens grufulle rytme og arbeidets åk har falt fra. En permanent «sabbatsfred» – er det slik livet i det messianske riket ville fortone seg? Hvor tingenes tretthet og slitne innkapsling i det størknede blikket som er annen-natur blir betraktet gjennom et blikk som gjør tingenes verden «ny, frisk og festlig»? Dette er en perseptuell og erfaringsbasert utopi. Den er også forbundet, via arbeids- og fritidsallegorien, med det fourierske fantasmet til Benjamin, som jeg la frem i teorikapittelet: Skismaet mellom lek og alvor – følelser og fornuft – oppheves. Adornos bilde har også sine røtter i noe Benjamin skriver om barndommens «oppgave» i *Passasjeverket*. Den går nemlig ut på å bringe den nye verden inn i det fellesmenneskelige symbolrommet. Der hvor den voksne, i sin forsteinede væren, bare evner å se de nye kulturelle og tekniske frembringelsene som elegante og moderne – med et blikk for «nyhetsverdien» – kan barnet gjenkjenne det nye som

⁵⁶⁶ Adorno, *Minima moralia. Refleksjoner fra det beskadigede livet*, 138.

faktisk *nytt*. Det trette blikket tingliggjør og føyer alle objektene inn i modernitetens totalitet av det alltid-like, men barnets sansning kan bringe det som kommer til verden inn i menneskehetens «billedskatt».⁵⁶⁷

Uten å etablere identitet mellom arbeidet med å underliggjøre og stille spørsmålsteget ved en forslitt språklig persepsjon i Tone Hødnebøs dikt, og det idealiserte eller teoretiserte barnets «oppgave» slik Benjamin forstår den, vil jeg foreslå at figuren kaster lys over forfatterskapets arbeid med å frembringe et omsnudd forhold mellom rådende oppfatninger av rasjonalitet og irrasjonalitet. Perseptuell ustadighet og estetisk rasjonalitet får med andre ord forrang over kategorisering, og altså ikke i form av en romantisering av barnets uskyldige lek og lykke: Det står jo for den voksne interpreten å minnes *forestillingen* om denne mottageligheten og undringen, slik den i sjeldne glimt kan sipre inn i «verdens bok». På den måten blir ihukommelsen av egen barndom en mikrologisk analogi til ihukommelsen av naturen, med oppmerksomhet både for uoppfylte lengsler og avbrutte erfaringer av lykke. Når Hødnebø sier at man ikke kan etterligne en barnetegning, betyr det at forsøkene på å nærme seg barnets representasjoner av sin egen livsverden alltid vil være en villet, tvungen og begrenset handling. Overført til det poetiske arbeidet med å yte både den indre og den ytre naturen rettferdighet, er det en umulighet å fremstille et forsont forhold mellom menneskelig natur og ytre natur, men i poesiens «verden, om igjen» forskyves grensene for hva som i det hele tatt er mulig å forestille seg fra et antroposentrisk ståsted: okser som inngår i et fantasifullt og hemmelig økosystem utenfor den menneskelige fatteevnen; kimærer som blir et verb som bølger gjennom diktet; plommestein som kan bli barn; en gjenoppstått Ofelia som seirer over psykiateren og forsøker å gjenvinne sin indre natur.

I *Fellesskapet som skal komme* etterfølger Agamben Benjamin/Scholem/Bloch-anekdoten med en egen fortolkning som klargjør hva den gåtefulle forskyvningen av det allerede gitte kan gå ut på:

Tesen som sier at det Absolutte er identisk med denne verden, er ikke noen nyvinning. I sin ytterste form er den uttrykt i dette aksiomet fra den indiske logikken: «Mellom nirvana og verden er det ikke den minste forskjell». Ny er imidlertid den lille forskyvningen, som historien introduserer i den messianske verden. Likevel er denne lille forskyvningen, dette «alt vil være som i dag, bare litt annerledes», vanskelig å forklare. For det kan utvilsomt ikke simpelthen angå de reelle forhold, i betydningen at nesen på den lykksalige vil bli en smule kortere, eller at glasset vil forskyve seg på bordet med nøyaktig en halv centimeter, eller at hunden utenfor vil slutte å gjø. Den lille forskyvningen angår ikke tingenes tilstand, men tingenes mening og grenser. Forskyvningen finner ikke sted i tingene, men i deres periferi, i den *agio* – det «bequemmelighetsrommet» – som befinner seg mellom hver enkelt ting og den

⁵⁶⁷ Benjamin, *Passasjeverket [I]*, 682-683.

selv. Det betyr at hvis fullkommenheten ikke innebærer en reell forvandling, kan den heller ikke simpelthen være en tingenes evige tilstand, et uheldbredelig «slik er det». Tvert imot introduserer liknelsen en mulighet der alt er fullkomment, et «annerledes» der alt er slutt for alltid, og dette er selve dets ureduserbare apori. Men hvordan er et «annerledes» tenkelig etter at alt er definitivt fullbyrdet?⁵⁶⁸

Gud eller det sanne befinner seg med andre ord et sted i *dette*, i det dennesidige, men i tillegg forskyves et «noe» – *samtidig som alt er likt*. Det er et paradoks eller en gåte Agamben selv prøver å løse. Med referanse til Thomas av Aquinas heter det at

de utvalgte lykksalighet [innbefatter] alle de goder som er nødvendige for at menneskenaturen skal fungere fullkomment, og ingenting vesentlig kan bli lagt til den. Det finnes likevel noe som kan bli lagt ovenpå (*superaddi*), en 'aksidentell premie, som legges til det vesens-messige', som ikke er nødvendig for lykksaligheten eller endrer grunnleggende på den, men rett og slett gjør den mer strålende (*clarior*).⁵⁶⁹

Aureolen i Thomas' forstand, anfører Agamben, «er dette supplementet som legges til fullkommenheten – noe slikt som en dirring ved det som er fullkomment, eller også en glød ved dets grenser.»⁵⁷⁰ Den kristne teologien har glemt dette, men det er forståelig, påstår han – for Thomas har intet mindre enn innskrevet «et aksidentelt element i selve fullkommenhetens status».⁵⁷¹ Han skriver avslutningsvis at «denne umerkelige dirringen i det endelige, som gjør dets grenser ubestemmelige, som gjør at det blir i stand til å blande seg, til å bli hva-som-helst, er den lille forskyvningen som enhver ting vil måtte fullbyrde i den messianske verden.»⁵⁷² For «dens lykksalighet er som tilhørende en potensialitet som først kommer etter aktualiteten, som tilhørende en materie som ikke er underlagt formen, men omkranser den og lyser den opp.»⁵⁷³ I stedet for total omveltning er det altså snakk om en ørliten forskyvning som rommer «en opptrevling og en ubestemmeliggjøring av dens grenser» – i mitt ærende begreps eller identitetens grenser – som setter begrepet i bevegelse og lader det med fluktusjon og potensialitet.⁵⁷⁴ Det «bekvemmelighetsrommet» som Agamben reflekterer over, det «som befinner seg mellom hver enkelt ting og den selv», leser jeg nemlig som en omformulering (bevisst eller ikke) av Adornos kall etter en ikke-identisk anordning mellom tingen – objektet – og den som forsøker å komme objektet i møte.

⁵⁶⁸ Agamben, *Fellesskapet som skal komme*, 64-65.

⁵⁶⁹ Ibid., 65.

⁵⁷⁰ Ibid., 67.

⁵⁷¹ Ibid., 65.

⁵⁷² Ibid., 67.

⁵⁷³ Ibid.

⁵⁷⁴ Ibid., 66.

Å sette denne potensialiteten ut i virkeligheten er nettopp hva kunstverket og poesien gjør. Grensene risses ikke opp på nye og endegyldige, «bedre» måter, men *ubestemmeliggjøres*, som Agamben skriver. Det er uvisst hvem som fører an i den parataktiske fantasiflukten mellom et lite menneske og et ørlite insekt (*Pendel*). Revnene i den uortodokse skapelsesberetningen lar antagonismene i det beherskende synet på naturen komme til overflaten, men etablerer ingen ny meningssammenheng selv der diktets komplekse nåtid spenner ben på teleologien (*Nedtegnelser*). Det poetiske språket er dømt til å ta i bruk skrapjern og «deler fra vrak» for å komponere mindre tvungne helheter, men hva poesien kan få ut av «gitarstrenger» (kunsten) og «løsnede skruer» (teknikken) holdes åpent og i prosess gjennom samlingen (*Larm*). Himmelindustrien er både en faretruende metonymi for kulturaliseringen av naturen, en kritisk undersøkelse av forholdet mellom rasjonalitet og irrasjonalitet og en frisk, underliggjørende poetisering av klodens livsgrunnlag (*Mørkt kvadrat*). Likeså er glasskulen både et instrument for reduksjon av verdens mangfold og en fantasirik måte å ta mangfoldigheten i skue på, som når forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid gjøres porøst og bevegelig i diktens oppløste temporaliteter (*Stormstigen*). Larveskriften, identifikasjonen med det uanselige og glemte, er en påminnelse om poesiens umistelighet og skjørhet i en tid som krever stillingtagen under nye spilleregler – hvordan en slik skrift skal se ut, kan diktet bare antyde (*Nytte og utførte gjerninger*). Adorno bruker selv en vending som påminner rabbinerens anekdote: «I det riktiga tillståndet vore allt, som i det judiska teologomenet, bara en smula annorlunda än det är, men inte det ringaste av hur det då vore låter sig föreställas.»⁵⁷⁵ Poenget er altså igjen at den ørlille forskyvningen ikke er noe som skal eller kan forestilles og realiseres – da ville man ha antatt å fullbyrde noe som under den herskende fornuften ikke lar seg fullbyrde, men at forskyvningen i diktene åpner opp for *muligheten* og *håpet* om at verden kan se helt annerledes ut. Litt mindre beskjeden er han i essayet om subjektet og objektet:

Hvis det hadde vært tillatt å spekulere over forsoningens tilstand, ville man verken kunne forestille seg den udifferensierte enheten av subjekt og objekt eller deres antitetiske fiendtlighet overfor hverandre. Det man ville få øye på, var heller det forskjellige kommunikasjon med hverandre. [...] I sitt rette element ville forholdet mellom subjekt og objekt da være, også erkjennelsesteoretisk, en virkeliggjort fred mellom menneskene så vel som mellom dem og deres Andre. Fred er en tilstand av forskjeller som ikke ledsages av herredømme, hvor de forskjellige momentene har del i hverandre.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ Adorno, *Negativ dialektik*, 285.

⁵⁷⁶ Adorno, «Om subjekt og objekt», 147–148.

Og forholdet mellom subjekt og objekt «i sitt rette element» er nettopp et forhold hvor forskyvningen av tingens vante grenser holdes i bevegelse og potensialitet. «Om det er noe sant i Schopenhauers tese om at kunsten er verden om igjen», står det i *Estetisk teori*, «så er dette en verden med en komposisjon, der elementene fra den første er iblandet, i tråd med den jødiske beskrivelsen av den messianske tilstanden, der alt skal være som i den vanlige og likevel med den lille forskjellen.»⁵⁷⁷ Den *poetiske* forskjellen hos Hødnebø er den lille forskjellen som skyver på de vante grensene for erkjennelsen, som tar utgangspunkt i det allerede gitte, men som stiller ut det rådende som ufornuftig og som stiller opp en annen, estetisk rasjonalitet som gir støtet til en omplassering av forholdet mellom det herskende og det Andre: «I mindre grad enn å imitere den, viser kunstverkene realiteten hvordan denne omplasseringen kan gjøres. Til syvende og sist skulle en snu om på læren om etterligning; i en sublimert forstand skal realiteten etterligne kunstverkene.»⁵⁷⁸ For å få et grep om den forskyvningen – kunstverkets profanering av messianismens lovnad om at verden fortsatt lar seg forandre – gjelder det altså å gi avkall på viljen, å gi seg over til den skrivende hånden som både er subjekt og objekt: objektet i subjektet, subjektet i det objektive i naturen.

Slik utgjør Tone Hødnebøs poesi et egen lyrisk kosmos som viser verden slik den er, verden slik den kunne ha vært – verden om igjen, nesten uforandret, men fra forløsningens standpunkt.

⁵⁷⁷ Adorno, *Estetisk teori*, 340–341.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, s. 331.

Bibliografi

Dikt, diktsamlinger og tekster av Tone Hødnebo:

Larm. Oslo: Gyldendal, 1989.

«Björulings stemme». I *Vagant* 4 (4) (1991), 26–30.

«Metropolis». I *Vagant* 5 (1) (1992), 14–17.

Mørkt kvadrat. Oslo: Aventura Forlag, 1994.

Pendel. Oslo: Kolon, 1997.

Stormstigen. Oslo: Kolon, 2002.

Skamfulle Pompeii. Oslo: H Press, 2004.

Nedtegnelser. Oslo: Kolon, 2008.

Nytte og utførte gjerninger. Oslo: Kolon, 2016.

«Nye dikt». I *Lyriskmagasin* 1 (1) (1993), 46–49.

Forfatternes Klimaaksjon, «Tre dikt av Tone Hødnebo / Skriftaksjonen ‘På vei til Paris’.»

<https://forfatternesklimaaksjon.no/2015/05/16/tre-dikt-av-tone-hodnebo-skriftaksjonen-pa-vei-til-paris/>

Øvrig litteratur:

Adorno, Theodor W. «Einleitung zu Benjamins *Schriften*». I Walter Benjamin, *Schriften – band I*, redigert av Theodor W. Adorno et.al., ix-xxv. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955.

Adorno, Theodor W. «Kulturkritik und Gesellschaft». I *Gesammelte Schriften – Band 10-1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, redigert av Rolf Tiedemann, 9–30. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Adorno, Theodor W. «Forsoning under tvang». Oversatt av Lars Sætre. I *Notar til litteraturen*, 106–137. Oslo: Det Norske Samlaget, 1992.

Adorno, Theodor W. «Skiljeteikn». Oversatt av Jon Fosse. I *Notar til litteraturen*, 59–65.

Adorno, Theodor W. «Essayet som form». Oversatt av Erling Aadland. I *Notar til litteraturen*, 71–94.

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Oversatt av Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: Minnesota University Press, 1998 [1970].

Adorno, Theodor W. «Om subjekt og objekt». Oversatt av Lars Bugge. I *Agora* (22) 3 (2004) [1969], s. 145–161.

- Adorno, Theodor W. *Minima moralia. Refleksjoner fra det beskadigede livet*. Oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Pax, 2006 [1951].
- Adorno, Theodor W. «Valéry Proust Museum». Oversatt av Mikkel B. Tin. I *Agora* 25 (3) (2006) [1955], s. 229–240.
- Adorno, Theodor W. «Tale om lyrikk og samfunn». Oversatt av Arild Linneberg. I *Moderne litteraturteori. En antologi*, 2. utg. Redigert av Atle Kittang et. al. Oslo: Universitetsforlaget, 2008 [1951].
- Adorno, Theodor W. *Negativ dialektik*. Oversatt av Sven-Olov Wallenstein. Göteborg: Glänta produktion, 2019 [1966].
- Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*. Oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Solum, 2021 [1970].
- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max, *Opplysningens dialektikk. Filosofiske fragmenter*. Oversatt av Lars Petter Storm Torjussen. Oslo: Spartacus, 2011 [1947].
- Agamben, Giorgio. *The Open. Man and Animal*. Oversatt av Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2003 [2002].
- Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus? And Other Essays*. Oversatt av David Kishik og Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009 [2006].
- Agamben, Giorgio. *Fellesskapet som skal komme*. Oversatt av Espen Grønlie. Moss: House of Foundation, 2017 [1990].
- Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget, 2012.
- Andersson, Dag. T. *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum, 2001.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur*. Oversatt av Per Paulsen. Oslo: Gyldendal, 2002/2005 [1946].
- Aadland, Erling. «Klart og mangetydig». *Bergens Tidene*, 21.4.1990.
- Barthes, Roland. «The Grain of the Voice» i *Image – Music – Text*, 179–189. Oversatt av Stephen Heath. Hill and Wang: New York, 1977.
- Barthes, Roland. *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax, 2015/1994.
- Bataille, Georges. *Erotismen*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax, 1996 [1957].
- Beddari, Carina. «Diktet som målestokk for verden». *Morgenbladet*, 9.12.2016
- Benjamin, Walter. «Die Farbe vom Kinde aus Betrachtet». I *Gesammelte Schriften – Band VI*, redigert av Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, 110–112. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Benjamin, Walter. *Om det tyske sorgespilletts opprinnelse*. Oversatt av Thor Inge Rørvik. Oslo: Pax, 1994.

- Benjamin, Walter. *Enveiskjørt gate. Barndom i Berlin – rundt 1900*. Oversatt av Henning Hagerup & Bjørn Aagenæs. Oslo: Kolon, 2014 [1928/1938].
- Benjamin, Walter. «Læren om det som ligner». Oversatt av Lars Sætre. I *Skrifter i utvalg [I]*, 356–361. Oslo: Bokklubbens Kulturbibliotek, 2014.
- Benjamin, Walter. «Kunstverket i tiden for dets tekniske reproduserbarhet». Oversatt av Arild Linneberg. I *Skrifter i utvalg [I]*, 251–284.
- Benjamin, Walter. «Om historiebegrepet». Oversatt av Arild Linneberg. I *Skrifter i utvalg [I]*, 95–106.
- Benjamin, Walter. «Oversetterens oppgave». Oversatt av Frode Helmich Pedersen. I *Skrifter i utvalg [III]*, 259–272. Oslo: Bokklubbens Kulturbibliotek, 2014.
- Benjamin, Walter. *Passasjeverket [I]*. Oversatt av Arild Linneberg & Janne Sund. Oslo: Vidarforlaget, 2017.
- Bernstein, Jay. «The Idea of Instrumental Reason». I *The Routledge Companion to the Frankfurt School*, redigert av Peter E. Gordon et.al., 3–18. Abingdon: Routledge, 2019.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bonneuil, C. & Fressoz, Jean-Baptiste. *The Shock of the Anthropocene. The Earth, History and Us*. Oversatt av David Fernbach. London: Verso Books, 2016 [2013].
- Borges, Jorge L. *Borges – fra A til Z*. Oversatt av Kjell Risvik. Oslo: Gyldendal, 1979.
- Borkenhagen, Marit. «Ukontrollert pendel». I *Morgenbladet* 2.11.1998, 23.
- Borkenhagen, Marit. «Svakt en stemme som motsier en annen». I *Vagant* 10 (2) (1998), 31–37.
- Brecht, Brecht. *Landskap i eksil*. Gjendiktet av Johann Grip. Oslo: Kolon, 2017.
- Brekke, Paal. *Ostinato*. Oslo: Aschehoug, 1974.
- Bronfen, Elizabeth. *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. New York: The Free Press, 1977.
- Buck-Morss, Susan. «Aesthetics and Anaesthetics. Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered». *October* 62 (Autumn 1992), s. 3-41.
- Bürger, Peter. *Om avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen Akademisk, 1998 [1974].
- Bø-Rygg, Arnfinn. «Hearing, listening and the voice.» I *The Scandinavian Psychoanalytic Review* 38 (2) (2015), 141–151.

- Caprona, Yann de. *Norsk etymologisk ordbok*. Oslo: Kagge Forlag, 2011.
- Carson, Anne. *Glass, ironi og Gud*. Oversatt av Tone Hødnebø. Oslo: Kolon, 2014 [1992].
- Carson, Anne. *Rød selvbiografi*. Oversatt av Tone Hødnebø. Oslo: Kolon, 2021 [1998].
- Cerdá, Juan. F. «Shakespeare in García Lorca's Early Poems», *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 33 (1) (June 2011), 33–52.
- Christensen, Inger. *alfabet*. København: Gyldendal, 1981.
- Christensen, Inger. *Lys. Græs*. København: Gyldendal, 1989 [1962/1963].
- Christensen, Inger. «Realitetenes mysterium». I *Hemmelighetstilstanden*. Oversatt av Camilla Groth, 35–39. Oslo: Pax, 2017 [2000].
- Christensen, Inger. «Den naive leser». *Hemmelighetstilstanden*, 13–17.
- Christensen, Inger. «Tilfeldighetens ordnende virkning». *Hemmelighetstilstanden*, 65–97.
- Cook, Deborah. *Adorno on Nature*. Durham: Acumen, 2001.
- Culler, Jonathan. «Apostrophe». I *Diacritics* 7 (4) (Winter 1977), 59–69.
- de Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Dickinson, Emily. *Skitne lille hjerte*. Utvalgt og gjendiktet av Tone Hødnebø. Oslo: Kolon, 1995.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems*, redigert av Thomas H. Johnson. London: Faber and Faber, 2016 [1970].
- Ekrheim, Sindre. «Trulause dikt», 1.12.2022. Krabben – tidsskrift for poesikritikk, <https://www.krabbenpoesikritikk.no/arkiv/trulause-dikt/>
- Ekrheim, Sindre. «Visjon og revisjon i Tone Hødnebøs lyrikk», 8.7.2019. Nynorsk Kultursentrum, <https://nynorsk.no/diktartavla/2019-tone-hodnebo/>
- Eliot, Thomas S. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, redigert av Lawrence Rainey. New Haven & London: Yale University Press, 2005 [1922].
- Flodin, Camilla. *Att uttrycka det undanträngda: Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*. Göteborg: Glänta Produktion, 2015.
- Fonagy, Peter & Target, Mary. «Mentalization and the changing aims of child psychoanalysis». I *Psychoanalytical Dialogues* 8 (1) (1997), 87–114.
- Ford, Thomas H. «Poetry After Poetry». I *Philosophy and Poetry. Continental Perspectives*, redigert av Ranjan Ghosh, 113–130. New York: Columbia University Press, 2019.
- Forrest, Thomson, Veronica. «Irrationality and Artifice: A Problem in Recent Poetics». I *The British Journal of Aesthetics* 11 (2) (Spring 1971), 123–133.
- Friis, Elisabeth & Thomsen, Torsten B. «Glo ikke så romantisk! Økolitterære former». I *K&K – Kultur og Klasse* 48 (129) (2020), 77–100.

- Geulen, Eva. «'The Primacy of the Object': Adorno's *Aesthetic Theory* and the Return of Form». I *New German Critique* 48 (2) (2021), 5–21.
- Glück, Louise. «Disruption, Hesitation, Silence». I *The American Poetry Review* 22 (5) (September/October 1993), 30–32.
- Gordon, Peter E. «Adorno's *Aesthetic Theory* at Fifty: Introductory Remarks». I *New German Critique* 48 (2) (2021), 1–4.
- Grue, Jan. «En sekt for rike menn». I *Morgenbladet* 19.05.2017, 24–25.
- Haavind, Hanne. «Åse Gruda Skard – psykologiens mor i Norge». I *Kvinner i psykologien. Portrett av ni pionérer*. Redigert av Siri Gullestad & Louise von der Lippe, 181–202. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.
- Hammer, Espen. «Opplysningens dialektikk: en introduksjon» i Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, 5–22. Oslo. Spartacus, 2011.
- Hammer, Espen. *Art, Experience and Catastrophe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Hardy, Thomas. *The Collected Poems of Thomas Hardy*. London: Macmillan and Co, 1930.
- Haugen, Trond. «Den andre søvnen». I *Vinduet* 62 (4) (2008), 36–39.
- Hegel, G. W. F. *Innledning til estetikken*. Oversatt av Steinar Mathisen. Oslo: Aschehoug, 1986 [1818–1929].
- Hisken, Marianne. «Drømmenes poetiske skapelse. En studie av fem 'drømmedikt' av Tone Hødnebo». Masteroppgave. Universitetet i Stavanger, 2021.
- Hofmo, Gunvor. *November*. Oslo: Gyldendal, 1972.
- Homer. *Odyseen*. Oversatt av Peter Østbye. Oslo: Gyldendal, 2000 [1975].
- Honneth, Axel. *Tingliggjøring og anerkjennelse. Et nytt blikk på et gammelt begrep*. Oversatt av Ingrid Sverreson Holmes. Oslo: Cappelen, 2019 [2005].
- Hulatt, Owen. «The Place of Mimesis in *The Dialectic of Enlightenment*». I *The Routledge Companion to the Frankfurt School*, redigert av Peter E. Gordon et.al., 351–364. Abingdon: Routledge, 2019.
- Hullot-Kentor, R. *Things Beyond Resemblance*. New York: Columbia University Press, 2006.
- Hverven, Tom E. «Søke sannhet», i *Klassekampens bokmagasin*, 26.11.2016, 3.
- Jay, Martin. *Splinters in Your Eye. Frankfurt School Provocations*. London: Verso Books, 2020, EPUB.
- Kaushall, Justin N. «The Metamorphic Temporality of Natural Beauty: Adorno's Negation of Kantian Disinterested Beauty». I *New German Critique* 47 (2) (2020), 139–167.
- Kittang, Atle. *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 1976.

- Kittang, Atle. *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*. Oslo: Gyldendal, 1998.
- Kolbert, Elizabeth. *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. New York: Henry Holt and Company, 2014.
- Kofman, Sarah. *Kvävda ord*. Oversatt av Daniel Pedersen & Olof Bortz. Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2016 [1987].
- Krebber, André. «Traces of the Other. Adorno on Natural Beauty». I *New German Critique* 47 (2) 2020, 169–189.
- Larsen, Janike K. «Å drikke mer eller mindre te». I *Vinduet* 57 (3) (2003), 73–80.
- Larsen, Janike K. «Drømmen om det virkelige». I Tone Hødnebo, *Et lykkelig øyeblikk. Dikt i utvalg*, 101–120. Oslo: Kolon, 2005.
- Lindholm, Audun. «Hinsides vått og tørt. Intervju med Henning Hagerup og Pål Norheim», i *Vagant* 20 (4) (2008), 130–155.
- Linneberg, Arild. «Det gåtefullt estetiske: *Estetisk teori* og det estetisk gåtefulle». I Theodor W. Adorno, *Estetisk teori*, 13–114. Oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Solum, 2021 [1970].
- Löwy, Michel. *Fire Alarm. Reading Walter Benjamin's 'On the Concept of History'*. Oversatt av Chris Turner. London: Verso Books, 2016 [2001], EPUB.
- Löwy, Michel. «Walter Benjamin against the murder of nature». I *Romantic anti-Capitalism and Nature*, redigert av Robert Sayre & Michel Löwy, 79–94. Oxon: Routledge, 2020.
- Lukács, György. *Romanens teori*. Oversatt av Per Paulsen. Oslo: Gyldendal, 2001 [1920].
- Indrelid, Stine H. «I GENialt: Kimære organismer – mytiske monster eller viktige verktøy?» Bioteknologirådet, 18.06.2021, <https://www.bioteknologiradet.no/2021/06/i-genialt-kimaere-organismer-mytiske-monster-eller-viktige-verktoy/>
- Jameson, Frederic. *Late Marxism. Adorno, Or, The Persistence of the Dialectic*. London: Verso Books, 2006 [1990].
- Jäderlund, Ann. *Som en gång varit äng*. Stockholm: Nirstedt/litteratur, 2019 [1988].
- Johannesen, Georg. *Ars moriendi, eller de syv dødsåter*. Oslo: Gyldendal, 1965.
- Johannesen, Georg. *Nye dikt*. Oslo: Gyldendal, 1966.
- Johannesen, Georg. *Dikt i samling*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1995.
- Johannesen, Oddbjørn. «Respektabelt svennestykke». *Fædrelandsvennen*, 3.1.1990.
- Mallarmé, Stephané. *Utvalgte tekster*. Oversatt av Jan Jakob Tønseth og Arne Kjell Haugen. Oslo: Gyldendal, 1983.
- Macdonald, Ian. «Adorno and Literature». I *The Routledge Companion to the Frankfurt School*, redigert av Peter E. Gordon et.al., 365–379. Abingdon: Routledge, 2019.

- Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Oversatt av Herbert Marcuse og Erica Sherover. Boston: Beacon Press, 1977.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Abingdon: Routledge, 1998 [1956].
- Mark, Alison. «Veronica Forrest-Thomson: Toward a Linguistically Investigative Poetics». I *Poetics Today* 20 (4) (Winter 1999), 655–672.
- Marx, Karl. *Kapitalen. Kritikk av den politiske økonomien. Første bok. Kapitalens produksjonsprosess*. Oversatt av Erling Kielland et.al. Oslo: Bokklubbens Kulturbibliotek, 2006 [1867].
- Meyer, Astrid H. «'Jeg føler meg alene når jeg skriver'». I *Klassekampen*, 26.11.2016, 54–55.
- Moestrup, Mette. «en politikk for det vi ikke mærker» i Hødnebø, Tone. *å snu verden inn mot verden. Dikt i samling*. Oslo: Kolon, 2019.
- Moi, Toril. *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- Morgan, Alastair. «A Preponderance of Objects». I *Adorno Studies* 1 (1) (2015), 14–29.
- Niedecker, Lorine. *Collected Works*. Redigert av Jenny Lynn Penberthy. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Nilsen, Gro. J. «Nyskapende poesi fra Tone Hødnebø». I *Bergens Tidene*, 13.01.2017, 54.
- Næss, Kristine. «Verden på en ny måte». I *Dagbladet* 10.7.1997, 4.
- Obstfelder, Sigbjørn. *En præsts dagbog*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1900.
- Andersen, Hadle O. «Neste steg». I *Klassekampen*, 25.10.2008, 47.
- Olaussen, Hege. «Snøkuler som samtidskunst». I *Kunst og kultur* 92 (4) (2009), 230–239.
- Ovid. *Metamorfoser*. Oversatt av Thea Selliaas Thorsen. Oslo, Gyldendal, 2023.
- Perloff, Marjorie. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston: Northwestern University Press, 1990.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Pfeifer, Wolfgang. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.
- Pound, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1972 [1934–1972].
- Reed, Beatrice, M. G. «Besjelingens åpnende begrensninger. Økokritiske refleksjoner over dikt om antropomorfe trær.» I *Nordisk poesi* 3 (1) (2018), 20–36.
- Retterstøl, Nils. *Store tanker, urolige sinn. 21 psykiatriske portretter*. Oslo: Cappelen, 2006.

- Richter, Gerhard. *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Rottem, Øystein. *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen. Bd. 3. Vår egen tid: 1980–1998*. Oslo: Cappelen, 1998.
- Ruefle, Mary. *Madness, Rack, and Honey*. Seattle: Wave Books, 2012.
- Rimbaud, Arthur. *Ein båt i rus og andre dikt*. Oversatt av Haakon Dahlen. Oslo: Aschehoug, 1994.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Den lille prinsen*. Oversatt av Inger Hagerup. Oslo: Aschehoug, 1962 [1946].
- Schiller, Friedrich. *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Oversatt av Sverre Dahl. Oslo: Solum, 1999 [1795].
- Shakespeare, William. *Hamlet. Tragedie i 5 akter*. Oversatt av André Bjerke. Oslo: Aschehoug, 1959 [1602–1604].
- Shafieian, Mazdak & Tenningen, Sigurd. «Litteratur som identifikasjon», 03.12.2016. *Vagant*, <http://www.vagant.no/litteratur-som-identifikasjon/>
- Showalter, Elaine. «Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism». I *Shakespeare and the Question of Theory*, redigert av Geoffrey H. Hartman & Patricia Parker, 77–95. London: Routledge, 1985.
- Skei, Hans H. «Fem års bokliv i Norge. Litteraturen i Norge 1986–1990». I *Vegen til bøkene. Artiklar om norsk litteratur*. Oslo: Aschehoug, 1993.
- Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. London: Penguin Classics, 2009 [1969].
- Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York: Vintage Books, 1981.
- Strand, Anders. «Adornos konstellative hermeneutikk. Naturhistorisk interpretasjon og historiefilosofi i Adornos Hölderlin-lesning». I *Agora* 30 (4) (2012), 167–223.
- Stein, Gertrude. *Geography and Plays*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992 [1922].
- Stene-Johansen, Knut. «Etterord». I Roland Barthes, *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax, 2015/1994.
- Stevens, Wallace. *Collected Poems*. London: Faber & Faber, 2006.
- Sæterbakken, Stig. «Hva begynner der kroppen slutter?». I *Kritikkjournalen* 8 (1) (1990), 14–20.
- Söderblom, Staffan. «Några dikter av Tone Hødnebo». I *Au petit garage B* (2008), 9–15.
- Tan, Tao et.al. «Chimeric contributions of human extended pluripotent stem cells to monkey embryos ex vivo». I *Cell* 184 (8) (April 2021), 2020–2032.

- Taira, Iwasaki W. et.al. «Body size distributions of the pale grass blue butterfly in Japan: Size rules and the status of the Fukushima population». I *Scientific Reports* 5 (2015), 12351.
- Tenningen, Sigurd. *Jordens ubevisste hukommelse. Tor Ulven som arkeolog*. Ph.D-avhandling. Universitetet i Agder, 2019.
- Teistung, E. «Historie og pukkelbevissthet: Om ‘den pukkelryggede mannslingen’ i Walter Benjamins tenkning». I *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 22 (3) (april 2019), 32–54.
- Ulven, Tor. *Det tålmodige*. Oslo: Gyldendal, 1987.
- Ulven, Tor. «Ekstremismens pris – en takketale in absentia». I *Essays*, redigert av Henning Hagerup og Morten Moi, 158–161. Gyldendal: Oslo, 1997.
- Ulven, Tor. «En rotte foran universet. Notater om Obstfelders prosa». I *Essays*, 146–157. Gyldendal: Oslo, 1997.
- Vagant. «Tidligere redaksjonsmedlemmer». <http://www.vagant.no/om/tidligere-redaksjonsmedlemmer>
- van der Hagen, Alf. «Forfatterfabrikk eller fødselshjelper?» I *Vagant* 2 (1) (1989), 6–8.
- van der Hagen, Alf. & Hoel, Cecilie S. «Et språk som gløder, men later som det ligger under kaldt, ildfast glass.» I *Vagant* 5 (4) (1993), 38–52.
- van der Hagen, Alf. *Dialoger II. Åtte forfattersamtaler*. Oslo: Forlaget Oktober, 1996.
- Vassenden, Eirik. «Språklig finmotorikk, løs snipp og så krig. Fra 90-tall til 00-tall i norsk poesi.» I *Nye forklaringer*, redigert av Per Arne Michelsen og Marianne Røskeland, 12–34. Bergen: Fagbokforlaget, 2003.
- Vassenden, Eirik. *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: Cappelen Damm, 2004.
- Vassenden, Eirik. «Menneske, dyr og nye utsigelsesinstanser i norsk samtidspoesi». I *Nordisk samtidslyrik*, redigert av Ole Karlsen og Hans Kristian Rustad, 15–36. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2017.
- Vetlesen, Arne J. *The Denial of Nature: Environmental Philosophy in the Era of Global Capitalism*. Oxon: Routledge, 2015.
- Vetlesen, Arne J. *Cosmologies of the Anthropocene*. Oxon: Routledge, 2019.
- Vold, Jan E. *Mor Godhertas glade versjon. Ja*. Oslo: Gyldendal, 1968.
- Wold, Bendik. «Tilbaketrekning eller intervensjon? Vågestykke om årets bokhøst». I *Vagant* 3/4-2002, 5–13.

- Wold, Bendik. «Dikt som religionserstatning (Eller: Hva er galt med norsk samtidspoesi?)». I *Vinduet* 61 (2) (2007), 26–41.
- Fjørtoft, Henning. *Jordsanger. Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*. Ph.D-avhandling. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2011.
- Yazdan, Benjamin. «'Als das Kind Kind war, wußte es nicht, daß es Kind war...'. Barndom og estetisk erfaring i Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* og Virginia Woolfs *To the Lighthouse* og 'Solid Objects'.» Masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2019.
- Yazdan, Benjamin. «'...i motens ugjennomtrengelige, lydløse tåkeverden, der forstanden ikke kan følge med.' En introduksjon til motens historiefilosofi i Walter Benjamins *Passasjeverket*.» I *Arr – Idéhistorisk tidsskrift* 32 (1–2), 65–77.
- Yazdan, Benjamin. «Om to okser og et rustent gjerde. Det animalske i Tone Hødnebøs *Larm* (1989)». I *Edda* 108 (4) (2021), s. 268–281.
- Zettelmann, Eva. «*Discordia Concors*. Immersion and Artifice in the Lyric.» I *Journal of Literary Theory* 11 (1) (2017), 136–148.
- Ødegård, Knut. «Å kjenne et menneske». I *Vårt Land*, 7.12.2016, 26–27.

Sammendrag

Denne avhandlingen er en studie av naturbeherskelse i den norske poeten Tone Hødnebøs (1962–) forfatterskap. Gjennom nærlesninger av utvalgte dikt fra *Larm* (1989), *Mørkt kvadrat* (1994), *Pendel* (1997), *Stormstigen* (2002), *Nedtegnelser* (2008) og *Nytte og utførte gjerninger* (2016) viser jeg at Hødnebøs diktning utgjør refleksjoner over sin egen språklige deltagelse i beherskelsen av natur. Dette motivet så vel som naturperspektiver overhodet har blitt neglisjert i mottagelsen, og avhandlingen er således en nylesning av forfatterskapet. Det antagonistiske, sammenvevde og komplekse forholdet mellom den indre og den ytre naturen og språkliggjøringen av verden, danner navet i undersøkelsen. Videre frembringer avhandlingen en mer presis og dypere forståelse av forfatterskapet enn det som hittil har fremkommet i resepsjonen. Diktenes affinitet til estetiske nøkkelbegreper i den kritiske teoriens tradisjon, særlig fra Theodor W. Adorno og Walter Benjamin, danner et originalt utgangspunkt for å se nærmere på hvordan hennes verk også danner refleksjoner over det lyriske diktets rammebetingelser og mulighetsrom.

Den dikteriske bearbeidelsen av poesiens forhold til naturbeherskelse tar form av lyrisk *selvrefleksjon*, og av det jeg kaller Hødnebøs *kritiske masochisme*. Annammelsen av rådende tankeformer og fremstillingsmåter som bidrar til avkunstingen av kunsten (Adorno), forstås her som en bevisst strategi for å så tvil om poesiens autonomi, og i videre utstrekning om det stabile subjektets herredømme. Ulike måter å dementere det menneskelige subjektets epistemologiske og perseptuelle dominans på, gir plass til objektets forrang. Denne destabiliseringen foregår ofte gjennom diktenes kritiske tilegnelse av naturbeherskende, instrumentell fornuft, men opptrer side om side med gåtefulle og åpne poetiske konstellasjoner som forplikter seg på å holde utopien om en forsoning mellom indre og ytre natur i konstant bevegelse og potensialitet.

Abstract

This dissertation is a study of mastery of nature in Norwegian poet Tone Hødnebo's (1962–) body of work. Through close readings of selected poems from *Larm* (1989), *Mørkt kvadrat* (1994), *Pendel* (1997), *Stormstigen* (2002), *Nedtegnelser* (2008) and *Nytte og utførte gjerninger* (2016), I show that Hødnebo's poetry constitutes reflections on its own linguistic participation in the mastery of nature. Insofar as this motif and the concept of nature more generally has been neglected in the reception, the dissertation offers a new reading of Hødnebo's work. The main focus of my examination is the antagonistic, interwoven, and complex relationship between inner and outer nature and the linguistic symbolization of the world. Furthermore, the dissertation renders a more precise and extensive understanding of Hødnebo's body of work than in previous perspectives. Its affinity to key concepts from critical theory, especially those of Theodor W. Adorno and Walter Benjamin, serves as an original point of departure in order to examine how her poems can be read as reflections on the conditions and possibilities of the lyrical poem.

The lyrical treatment of poetry's relation to mastery of nature comes into play as self-reflection and what I define as Hødnebo's *critical masochism*. Appropriation of dominant forms of thinking and modes of presentation that contribute to the "de-artification" of art (Adorno) is understood to be a conscious strategy for sowing doubt about the autonomy of poetry, and furthermore about the dominance of the stable and fixed subject. Different ways of destabilizing the epistemological and perceptual dominance of the human subject give way to the primacy of the object. Such destabilization almost always takes place in the poems' critical annexation of instrumental reason but appears alongside enigmatic and open poetic constellations that commit to nurturing the utopia of reconciliation between inner and outer nature in constant flux and potentiality.