



# De åpne grensers poetikk: Gunnar Wærness på oppdrag

## The open borders poetics: Gunnar Wærness on a mission

Sissel Furuseth

Professor, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo

[sissel.furuseth@iln.uio.no](mailto:sissel.furuseth@iln.uio.no)

### Sammendrag

Ved å belyse hva det vil si å skrive på oppdrag gir artikkelen ny innsikt i Gunnar Wærness' poetikk. Med utgangspunkt i *Verden finnes ikke på kartet* (2010), *Griskokknetter* (2014) og *Ta på Jesus* (2021) drøfter artikkelforfatteren hva slags funksjon bestillingsverket synes å ha i Wærness' kulturelle virksomhet. Artikkelen viser hvordan penger og religion trer fram som viktige kraftkilder i Wærness' grenseåpnende og fellesskapsbyggende diktning og hvordan dette stiller litteraturforskere overfor nye hermeneutiske utfordringer.

Nøkkelord

Gunnar Wærness, poetikk, kritikk, penger, bruksverdi

### Abstract

By elucidating what it means to write on assignment the article provides new insight into Gunnar Wærness' poetics. Starting from *Verden finnes ikke på kartet* (2010), *Griskokknetter* (2014) and *Touch Jesus* (2021), the author discusses what function the commissioned work seems to have in Wærness' cultural enterprise. The article shows how money and religion emerge as important sources of power in Wærness' border-opening and community-building poetry and how this presents literary scholars with new hermeneutic challenges.

Keywords

Gunnar Wærness, poetics, criticism, money, utility value

Under forberedelsene til *Nordiske digtere og kritikeres* symposium om Gunnar Wærness' forfatterskap i Sundsvall i 2022 fikk arrangørene tilsendt en epost fra poeten selv, som anbefalte oss å inkludere verket *Griskokknetter* i tekstsamlingen som deltagerne skulle lese på forhånd. Denne første publikasjonen som kunstnerduoen Gunnar Wærness og Henrik Skotte utga under navnet Brødet og Eselet, kom på mikroforlaget Beijing Trondheim i 2014, og er ifølge Wærness selv en slags arbeiderlitteratur i Alf Prøysens ånd. «Uten Brødet og Eselet er det vanskelig å bli klok på forfatterskapet mitt», opplyser han.<sup>1</sup> Wærness medgir at *Griskokknetter* trolig er «den styggeste ungen» han har født, men verket bør like fullt leses som en «nøkkeltekst» og en «modell» for alle bøker han har laget de seneste årene.

---

1 Gunnar Wærness, personlig kommunikasjon i epost, 10. mai 2022.

Hvordan skal vi som kritikere og litteraturforskere håndtere denne type informasjon? Hadde vi praktisert litteraturkritikk på Hippolyte Taine og Georg Brandes' tid, kunne vi benyttet brevvekslingen som et verdifullt bevis for dikterens inspirasjonskilder og umiddelbart innlemmet korrespondansen i et fyldig forfatterportrett. Kan vi gjøre det samme i dag? Vi vil jo gjerne komme forfatteren i møte og forsøke å forstå bakgrunnen for hans poetiske praksis. Samtidig er vi opplært til å opprettholde kritisk distanse til opphavsmannen for å unngå intensjonelle feilslutninger. Wærness er dessuten kjent for å være impulsiv og i stadig bevegelse; det som blir karakterisert som en nøkkeltekst i dag, oppfattes ikke nødvendigvis på samme måte i morgen. Hva er det egentlig vi forstår hvis vi leser *Griskokknetter* som en nøkkeltekst i Wærness' forfatterskap? Hva er selve nøkkelen? Spørsmålet blir ytterligere komplisert når vi kaster et blikk på kolofonen: «Forestillingen *Griskokknetter* ble bestilt av Fjøsfestivalen på Loddgarden til den 23. juli 2014» (Brødet og Eselet 2014). Vi står med andre ord overfor et bestillingsverk laget i anledning Alf Prøysens hundreårsdag og lurer et øyeblikk på hvordan et bestillingsverk om en folkekjær visesanger og forfatter som døde for et halvt århundre siden, kan være det som bringer oss tettest på en samtidspoet enkelte har beskrevet som elitistisk og antidemokratisk (Wold 2007, 41). Eller kanskje er det nettopp denne typen forutinntatthet Wærness ønsker at vi skal bidra til å dekonstruere?

*Griskokknetter* er et verk som peker i ulike retninger og legger opp til forskjellige typer analyse. Det sentrale utgangspunktet for mitt resonnement i denne artikkelen er parateksten og dens prosaiske og lett byråkratiske formulering «ble bestilt». At vi her står overfor et bestillingsverk eller et oppdragsverk skrevet for en spesiell anledning, reiser minst to prinsipielt viktige spørsmål: Hva vil det si for en poet å skrive på oppdrag, og hvordan bør vi som forskere og kritikere forholde oss til oppdragspoesi av denne typen? Eller mer spesifikt: Hva slags funksjon har bestillingsverket i Gunnar Wærness' forfatterskap?

Som bestillingsverk betraktet er ikke *Griskokknetter* enestående gitt at Wærness har jobbet på oppdrag både før og etter Prøysen-jubileet. For å kunne belyse Gunnar Wærness' poetikk i større bredde vil jeg i det følgende vise til ytterligere to verk: *Verden finnes ikke på kartet* (2010) – en omfangsrik antologi med oversatt lyrikk fra hele verden, som Gunnar Wærness og Pedro Carmona-Alvarez redigerte på oppdrag fra Forlaget Oktober i årene 2006–2010 – samt *Ta på Jesus* (2021), hvis første del er en meditasjon over Arnulf av Leuens *Salve Mundi Salutare*, bestilt av Kapittelfestivalen og framført i Stavanger domkirke 21. september 2019. Min påstand er at disse formmessig vidt forskjellige verkene – *Verden finnes ikke på kartet* (2010), *Griskokknetter* (2014) og *Ta på Jesus* (2021) – formidler aspekter av en overordnet *grenseåpnende poetikk* som er karakteristisk for Gunnar Wærness' kulturelle praksis. Før jeg utdyper denne påstanden, kan det være nyttig å minne om noen sentrale milepeler i Wærness' forfatterskap.

## I bevegelse

Hvis det finnes en gjennomgående kvalitet i Wærness' forfatter- og kunstnerskap, må det være bevegelse. I en avhandling om tilblivelsen av Wærness' andre diktsamling *Takk* – en studie som blant annet støttet seg på intervju med forfatteren selv – måtte Guri Sørungård Botheim innse at «Wærness for kvar einaste dag ville kome med nye svar på spørsmåla mine og med ulike, gjerne motstridande kommentarar til tekstane sine» (Botheim 2005, 37). Det gjorde det vanskelig å identifisere en stabil poetikk. «Nokre av verdikriteria Wærness annonserer i dei handpårførte kommentarane (kommunikasjon, forflytting og risiko) fungerer ikkje vegleiande, medan andre gjer det (gestisk)», forklarer hun. Morgenbladets anmelder Kari Løvås beskrev da også *Takk* som «litt rastløs og virrende», men berørte samtidig noe vesentlig da hun anerkjente Wærness' eksperimentvilje som en måte å utforske «språkets

grensetrakter» på (Løvås 2002, 14). Fra et mer konseptuelt ståsted understreket Kjetil Røed hvordan *Takk* – blant annet gjennom sin tittel og en rekke karakteristiske cesurer – skaper en overskridende gest som gjør den til noe mer enn en bok (Røed 2002). En slik overskridende gest vil jeg hevde er karakteristisk også for Wærness' etterfølgende utgivelser.

Mens debutsamlingen *Kongesplint* fra 1999 ga innblikk i et ambivalent far-sønn-forhold i det jeg oppfatter som et elegisk, terapeutisk-tilbakeskuende og senmodernistisk formspråk, er *Takk* fra 2002 mer leken og estetisk dristig. Enkelte kritikere beskrev den nye samlingen som mer utflytende og mindre ferdig enn debuten (jf. Økland 2002 og Løvås 2002). Selv merket jeg meg særlig hvordan *Takk* spiller ut nonsens-elementer, cesurer og ulike typer rim på en litt keitete og barnslig måte, samtidig som det åpenbart også finnes groteske og melankolske lag i samlingen (Brumo og Furuset 2005, 187).<sup>2</sup> Et av Wærness' mest kjente dikt, «(våkne)», har nettopp denne dobbeltheten i seg:

[...]  
 du har en hest som tar og tar  
 opp i sitt gap din mor og din far  
 den svelger uten å tygge  
 de pene de stygge de redde de trygge  
 nå jager den sin siste venn  
 nå er det bare deg igjen  
 og hva skal du spise selv  
 når hesten åt solen og dag blir til kveld  
 skal du slakte vennen du matet  
 og dikte et lys for det tomme fatet  
 nei trøste sin gaffel gravlegg sin kniv  
 spare til vinden

et enslig siv

i nakken er hodet stillest

den tommeste skogen er villest  
 (Wærness 2002, uten sidetall)

Wærness har ved flere anledninger trukket fram *Takk* som sin egentlige debut, til tross for at han ble belønnet med den prestisjetunge Tarjei Vesaas' debutantpris for *Kongesplint* – en bok mange kritikere stadig holder høyt (jf. Bergsvåg og Wærness 2020). En viktig grunn til at Wærness løfter fram *Takk* på bekostning av *Kongesplint*, er at han mener at bok nummer to i større grad representerer hvem han er som kunstner. Som blant annet Botheims kartlegging av manusutviklingen bak *Takk* (titulert *Mono* i en tidligere versjon) viser, har det gestiske blitt viktigere for Wærness i tiden mellom debuten og bok nummer to. Han innså etter hvert at 1990-tallets knapphetsideal passet ham dårlig (Bergsvåg og Wærness 2020). Poesien må vise fram det blivende. Da jeg intervjuet Wærness for tidsskriftet *Ratatosk* etter utgivelsen av *Takk*, forklarte han at diktet «(våkne)» opprinnelig ble skrevet som del av et

2 Ingunn Økland skriver på sin side: «I likhet med 'Kongesplint' har 'Takk' til dels voldelige motiver, som slag og spark mellom to som lever tett på hverandre. Men der den unge jeg-figuren i 'Kongesplint' ble utsatt for overgrep, er det et mer selvstendig subjekt vi nå stilles overfor» (2002, 24).

performance-samarbeid med kunstneren Henrik Skotte, der de hadde til oppgave å lage en slapstickaktig diktkabaret (Furuseth og Wærness 2005, 26). Interessant nok dukker det samme diktet opp i lettere revidert form under tittelen «(Hesten)» i *Griskokknetter* (Brødet og Eselet 2014, 26). Jeg kommer tilbake til dette verket om litt.

Mens *Takk* gestalter forbindelser og sprekker mellom lyd og mening, er den neste utgivelsen *Hverandres* (2006) en diktbok som utforsker kraften i det rituelle og bønner som språkhandling.<sup>3</sup> Åpningsdiktet «Kjære bønn» ble kåret til «årets dikt 2006» i NRKs radio-program Ordfront. Kort tid etter benyttet *Klassekampens* bokredaktør Bendik Wold samme dikt for å illustrere det han mente var en uheldig tendens i norsk samtidslyrikk: metafysisk språkkritikk i kombinasjon med fornuftsskepsis og manglende interesse for politikk og samfunn. Med henvisning til Marx mente Wold det var grunn til å stille seg kritisk til «poesi som søker å legitimere seg selv ved å innta religionens gamle rolle» (Wold 2007a, 39). Wolds utfall mot Gunnar Wærness, Marte Huke, Steinar Opstad og en rekke andre poeter førte til en lengre debatt i flere skandinaviske aviser og tidsskrifter.

Samtidig som debatten om dikt som religionserstatning raste, publiserte Wærness bilde-diktkollasjen *Bli verden* (2007), som ga ham Sproingprisen for årets beste tegneseriedebut.<sup>4</sup> Seks år senere utkom den lille diktboken *Tungen og tåren* (2013) og i 2018 samlingen med den forsonende tittelen *Venn med alle*. For sistnevnte ble Wærness nominert til Brageprisen, og et utvalg dikt herfra er oversatt til engelsk av Gabriel Gudding under tittelen «Friends with Everyone» (Wærness og Gudding 2021). I 2020 valgte Wærness å publisere bortglemte tekster, forarbeider, kollasjer og illustrasjoner under tittelen *Å skrive er å be om for mye*. Her har han funnet nåde for tekster han tidligere hadde forkastet.

Samme år kunne *Vårt Lands* kulturredaktør Arne Borge stolt annonsere at den kristne dagsavisen hadde lyktes i å knytte til seg Gunnar Wærness som diktanmelder. Norge hadde nylig vært hjemsoekt av en hard debatt om Instagram-poesi og dårlige kår for lyrikken. Med en konstruktiv Wærness i anmelderstaben ville avisen markere sin poesisatsning: «Det er slik man går i krigen: For den gode poesien, og ikke mot den dårlige» (Borge 2020, 26). Wærness' engasjement for *Vårt Land* kom til å vare fra februar 2020 til mai 2021. I løpet av disse femten månedene anmeldte han blant annet Casper André Luggs *Mariabiotopene*, Edmond Jabès *Yukels bok*, Jørn H. Sværens *Britisk museum*, Torild Wardenærs *Velde*, Ingrid Nielsens *Den andre jakobsstigen* og Erling Kittelsens *Dikt i samling*, men også skuespill som Claudia Rankines *Det kvite kortet*, det vil si mest norske utgivelser, men også et par oversettelser. Svenske forfattere som Leif Holmstrand og Håkan Sandell ble gjennomgående sitert på svensk.

Om Holmstrands *Herrarna och djuren* skriver Wærness blant annet: «Det er bemerkelsesverdig at denne radikale desinteressen for grenser og de ofte voldsomme konfrontasjonene dette innebærer samtidig kan oppleves som så kjærlighetsfull» (Wærness 2020b, 27). Sett i lys av Gunnar Wærness' egen poetiske praksis, er det nærliggende å lese disse linjene om Leif Holmstrand også som en nøkkel til nordmannens poetikk.<sup>5</sup> Vi gjenfinner lignende

3 *Dag og Tids* anmelder Hadle Oftedal Andersen skriver: «Avstanden, det at me ikkje er 'vi', samstundes som me heng saman, samstundes som me er *Hverandres*, dette synest å vera grunntanken i Wærness' måte å tenkja på» (Andersen 2006, 22).

4 I en anmeldelse i *Bergens Tidende* kalte Sindre Ekrheim *Bli verden* for «teikneserierversjonen» av *Hverandres*; «Ord- og biletmontasjane utfaldar ei forunderleg skapingssooge med tydelege bibelsk-religjose konnotasjonar» (Ekrheim 2007, 28).

5 Det er neppe tilfeldig at Gunnar Wærness valgte nettopp Leif Holmstrand som æresgjest under symposiet i Sundsvall 18.–19. august 2022. Stefan Kjerkegaard har karakterisert Wærness som en «Gesamtkunstler» i samme åndedrag som Lars Skinneback, Stig Larsson og Jørgen Leth (2013, 20).

formuleringer om grenseoverskridelser andre steder. I *BLAs* poetikkserie skriver Wærness for eksempel at han «ikke er interessert i litteratur, bare i visse deler av den, mer spesifikt de delene av litteraturen som holder dens yttergrenser åpne mot annet» (Wærness 2020a, 32). Viktigheten av å holde grensene åpne er et tema som stadig dukker opp i Gunnar Wærness' refleksjoner om diktning og kunst. I antologien *Verden finnes ikke på kartet* er grenseforestillinger tematisert og problematisert på flere måter.

### ***Verden finnes ikke på kartet* som avlæringsprosjekt**

Sommeren 2006 ble Gunnar Wærness spurt av Forlaget Oktober om å lage «en bok med dikt fra hele verden» (Carmona-Alvarez og Wærness 2010, xi). Fire år senere så antologien *Verden finnes ikke på kartet* dagens lys, bestående av gjendiktninger av trettifire poeter fra tjuefem land tilhørende femten forskjellige språk. Blant disse hadde Wærness selv oversatt utvalgte dikt av (hovedsakelig) engelskspråklige poeter som Sharon Olds, José Garcia Villa, Terrance Hayes og Wole Soyinka. I tospann med henholdsvis Aldona Szczwpanka, Eszter Horvati, Juris Kronbergs og Pedro Carmona-Alvarez hadde han også gjendiktet tekster av Marzanna Kielar, Noémi László, Uldis Bērziņš og Lesego Rampolokeng. Sammen med Mikael Nydahl sto han ansvarlig for gjendiktningene av Velimir Khlebnikov og Gennadij Ajgi. I tillegg er C.D. Wright, Avot Yeshurun, Hawad, Martín Gambarotta, Adonis, Alejandra Pizarnik, Paula Ilabaca Núñez, César Vallejo, Anja Utler, Ulf Karl Olov Nilsson, Nicanor Parra, Marcel Beyer, Catharina Gripenberg, Hiromi Ito, Shoushanik Thamrazian, Jotamario Arbeláez, Rein Raud, Vénus Khoury-Ghata, Nathalie Quintane, Yoko Tawada, Damaris Calderón, Elo Viiding, Kim Hyesoon og Roberto Juarroz representert i antologien. Medredaktør Pedro Carmona-Alvarez, som selv har chilensk bakgrunn, fikk et særlig ansvar for den spanskspråklige lyrikken. Det ble også benyttet flere eksterne oversettere i prosjektet.

I forordet til antologien tar Wærness og Carmona-Alvarez et oppgjør med det de oppfatter som en rådende autonomiestetisk forestilling om at dikt bør leses uavhengig av verden rundt. Samtidig advarer de mot å lese dikt som identitetspolitiske vitnesbyrd eller illustrasjoner av mer eller mindre gode idéer. Det handler om å være åpne og ikke legge for mange begrensninger inn i prosjektet. Derfor måtte det bli en antologi med «løs skjorte»:

Å lese dikt er for oss en elementær kjærlighetsanstrengelse. På veien har vi måttet revurdere oss selv som lesere, vært nødt til å avautomatisere våre fordommer og våre darlings, våre hjemlige myter om poesi, våre ideer om hva den norske offentligheten er og bør være, og hvordan den befatter seg med «verden». Vekselvis har vi – ved å oppdage andre litterære tradisjoner, andre årsaker og sammenhenger – revurdert, aksentuert og utvidet våre tradisjonsbegrep, våre kvalitetsbegrep, våre forventninger til hvilken rolle en poet skal fylle. Sagt på en annen måte: Vi ble ikke redaktører for denne boken gjennom å legge noe til vår kompetanse. Vi fikk trekke noe fra: vår litterære smak og dens monstre, det profesjonelle vanedyret og den mette lystleseren. Og vår lærdom er enkel: Vi må elske – eller i det minste forstå – en poet for å kunne vinne retten til å hate vedkommende. Vi må bry oss mye for å vinne retten til å slippe å bry oss. Det er leseren som er diktets resonansrom. (Carmona-Alvarez og Wærness 2010, xiv–xv)

Det er verdt å merke seg hvordan redaktørene framhever *avlæring* som en forutsetning for ny innsikt. I et lengre intervju med *Vagants* Audun Lindholm utdyper Wærness hvordan arbeidet med antologien har endret hans syn på diktning, og at det har vært viktig «å se etter ulike former for ikke-avantgardistisk radikalitet» (Lindholm og Wærness 2010, 25). I møte med afro-amerikansk poesi, for eksempel, kan mye av den skandinaviske avantgardismen

framstå som akademisk og tørr. Wærness innså derfor at det ikke ga noen mening å lete etter egne radikalitetsmarkører i verdensdeler man ikke kjenner så godt.

*Verden finnes ikke på kartet* er et selvkritisk prosjekt i den forstand at redaktørene har gått i seg selv og blitt bevisst sine egne fordommer og begrensninger. Det hører med til historien at antologiprojektet også har styrket relasjonen mellom Wærness og Carmona-Alvarez – et forhold som fikk en røff start i og med at Carmona-Alvarez sammen med Preben Jordal hadde slaktet det språkekspesimerende tidsskriftet *luj* på lederplass i *Vagant* desember 2003. De trondheimsbaserte redaktørene Gunnar Wærness, Ingrid Storholmen og Monica Aasprong ble kritisert av sine bergensbaserte kolleger for å romantisere skrivegjerningen og dyrke en postmoderne variant av forfattermyten: «Altfor ofte blir man stående og stampe i automatisert avantgardisme og vammelt føleri» (Carmona-Alvarez og Jordal 2003, 5). *Luj* ble stemplet som en «hermetisk og selvopptatt utgivelse, innkapslet i sin egen estetikk». Det er illustrerende for Gunnar Wærness' generøse holdning at stridsøksen mellom ham og Carmona-Alvarez ble begravet kort tid etter utspillet i 2003. Det skal ha vært Wærness som først fikk oppdraget fra Forlaget Oktober og dernest inviterte Carmona-Alvarez med i prosjektet (Lindholm og Carmona-Alvarez 2010, 3).

Da Carmona-Alvarez og Wærness mottok Kritikerprisen for beste oversettelse 2010, var begrunnelsen blant annet at de mangfoldige gjendiktningene i *Verden finnes ikke på kartet* utnyttet «urørte reservoar i det norske språket». Ifølge juryen viser antologien at «det ligger et utforsket land utenfor den vestlige tradisjonen og den vante stormaktsgeografien, som igjen virker tilbake på det norske språket og stimulerer det poetiske feltet» (Ekrheim, Riiser og Strøm 2011). I ettertid er det lett å se at Wærness' interesse for ikke-avantgardistisk radikalitet, som det problematiserende møtet med «verdenspoesien» aktiverte, også har kommet til nytte på hjemmebane. Fire år etter suksessen med *Verden finnes ikke på kartet* var det arbeiderdikteren Alf Prøysen som fungerte som litterær sparringspartner for Gunnar Wærness.

### **Griskokknetter som satire over forfatterkulten**

Kabareten «Prøysenbaluba», eller *Griskokknetter*, som den heter i bokform, er tydeligere vendt mot en nasjonal kontekst. Jeg leser imidlertid verket først og fremst som en kritikk av kulten rundt Alf Prøysen (1914–1970) og i videre forstand som en harselas over fenomenet forfatterdyrking generelt. Verket består av to monologer: «(NASJONALPOETEN)» og «(GRISKOKK)», datert henholdsvis 11.–12. mai og 22.–24. mai 2014. Dernest følger «Tre sanger til Griskokknetter»: «(HESTEN)», «(KOM DÆ HIT)» og «(HØLET SJØL)», og til sist «Tre folketomme folketoner»: «(DU SKA FÅ/ TAUSE EN)», «(ANSIKTET E ASKE/ TAUSE TO)» og «(REMSE/ TAUSE TRE)». Også sangene er datert, noe som synes å være et gjennomgående fenomen i Wærness produksjon. Med unntak av «(HESTEN)», som finnes i en tidligere versjon i *Takk* (2002), er alle sangene skrevet i løpet av våren og sommeren 2014. *Griskokknetter* inneholder dessuten tegninger av groteske masker med ulike påskrif-ter: «SE DEN SOM SER», «DET STØRSTE HJERTET ER EN TROMME», «JEG VIL IKKE HA EN DAG I MORGEN JEG VIL HA EN DAG I DAG», «RASERIET» og «INGENTING Å SKJEMMES FOR». Verket kan leses både som en anerkjennelse av og som en krangel med Alf Prøysen.

*Griskokknetter* er skrevet på trønderdialekt og inneholder en rekke innforståtte referanser til Prøysens forfatterskap og norsk kultur. Derfor var det overraskende at Wærness insisterte på at vi skulle lese nettopp dette verket i en workshop med deltakere fra hele Norden. Riktignok utfolder oppleseren Gunnar Wærness seg alltid på dialekt selv om diktsamlingene hans er skrevet på bokmål. I denne spesifikke sammenhengen er det nok et viktig

poeng at Alf Prøysen i sin tid brukte hedmarksdialekt. Spenningen mellom det lokale og det nasjonale språket blir da også eksplisitt tematisert i verket.

Vi sa: Vi e itj my for å snakk. Dess minder muinn skravle, jo fleir teinner har'n igjæn å tygg me. Kain itj du snakk for oss da? Men æ e itj hærfra, sa nasjonalpoeten. Vi svart: Du snakke språke vårres ber einn ka vi gjør sjøl. Men de e itj rætt at æ ska snakk for dokker, sa'n. Dein dan du har sagt nok, så ska vi sei i fra, sa vi. Det va dæffor han hadd *Dein dan det bli nok* karva inn i dørstokken. Det va itj revvolusjonært, som dæm si, det va ei påminnels. (Brødet og Eselet 2014, 12)

Spørsmålet om hvem poeten taler på vegne av, går som en rød tråd gjennom verket. Det samme gjør ubehaget knyttet til det å være talerør for spesifikke grupperinger og interesser – enten de er definert gjennom dialekt eller klassetilknytning, eller ofte begge deler. I *Griskokknetter* utspiller det seg en spent diskusjon mellom nasjonalpoeten og folket: Mens poeten oppfordrer de fattige arbeiderne som flokker seg rundt ham til å synge selv, kommer folket med alle mulige unnskyldninger for å la være: De blir jo allikevel ikke lyttet til, de kan for lite, og det er for smertefullt å synge om virkeligheten slik den egentlig er. Derfor er poeten god å ha. Slik blir *Griskokknetter* ikke bare en kommentar til Prøysenkulten spesielt, men også en satire over det særnorske poetokratiet mer generelt.<sup>6</sup>

Det er vanskelig å yte *Griskokknetter* rettferdighet i en litterær analyse gitt at verket i utgangspunktet ble laget som en performance-forestilling. Det samme gjelder *Eurodike* (2015) og *Del likt* (2017). Disse tre verkene har kunstnerduoen Brødet og Eselet som avsender, og kan i scenisk forstand beskrives som en type kabaret, eventuelt også som konseptkunst, selv om de fra forlagshold er blitt sjangerkategorisert som henholdsvis drama, roman og epos & sanger.

Wærness synes å trives i en uavklart tilstand mellom ulike uttrykk. En viktig nøkkel til å forstå både *Griskokknetter* og forfatterskapet som helhet ligger nok her. Han har selv uttalt at samarbeidet med Henrik Skotte har lært ham å verdsette «øyeblikksenergi» og «improvisert kvalitet» (Bergsvåg og Wærness 2020, 12:27). Utsattheten og mangel på kontroll tilfører poesien en spesiell nerve: «Jeg er best når jeg er i svevet og glemmer at jeg jobber» (Bergsvåg og Wærness 2020, 13:20). En annen viktig faktor er muntligheten, noe også kritikere etter hvert har fått større sans for. I en anmeldelse av det 415 sider lange oppsamlingsverket *Å skrive er å be om for mye* sammenligner Morten Langeland Wærness' poetiske stil med den typen verbal slagkraft og lek med stående uttrykk og idiomer som en gjerne hører hos bruktbilhandlere og gamle tanter – en «muntlig oppfinnsomhet av det folkelige slaget» (Langeland 2020, 16). Gunnar Wærness «har det i kjeften», helt enkelt, noe også *Griskokknetter* er et slående eksempel på. Improvisasjonen og muntligheten springer for øvrig ut av et dialogisk samspill mellom flere kunstnere. Denne sosiale dimensjonen må ikke undervurderes. Både *Griskokknetter* og *Verden finnes ikke på kartet* er eksempler på hvordan Wærness gjerne jobber i tospann sammen med andre forfattere og kunstnere.

6 Begrepet «poetokrati» og «poetokratisk» ble fra 1880-årene brukt som skjellsord om diktere som blandet seg inn i politiske saker, men under unionsstriden tok den venstreorienterte historikeren Ernst Sars Bjørnstjerne Bjørnson i forsvar og mente at diktere hadde et moralsk ansvar for å engasjere seg når situasjonen krevde det. Se Gulliksen 2003, Bliksrud 2006 og Furuset 2015 for lengre redegjørelser av hvordan begrepet er blitt brukt og misbrukt i norsk litterær debatt.

## Ta på Jesus som åpning av åndsgrenser

Også *Ta på Jesus/Touch Jesus* kan beskrives som et samarbeidsprosjekt – i praktisk så vel som i åndelig forstand. I forordet forklarer Wærness at verket ble skrevet og framført i 2019 «i bytte mot et honorar» som skulle finansiere det musikkpedagogiske prosjektet Yarira Ngoma i Zimbabwe, drevet av musikk lærer Tipei Marazanye og ham selv (Wærness 2021b, 3). *Ta på Jesus* er derfor tospråklig og tredelt: Det opprinnelige bestillingsverket «Ta på Jesus (*Salve Mundi Salutare*)» er utvidet med diktet «Ta på ordet. Svart treenighet 12. februar 2014 – 1. april 2021» og essayet «Ta på jorda (Zimbabwe 2017–2019)». I essaydelen har Wærness' makker Tipei en sentral rolle som den som plantet ideen om å hjelpe musikk skolen hjemme i Mberengwa. De to kulturarbeiderne har det til felles at de begge er innvandrere i Sverige. Mens Gunnar er «innvandrer ultra light, norsk i Sverige, verdens mest harmløse utlendighet», er Tipei arbeidsinnvandrer fra Zimbabwe og menighetsmusiker i Löddeköpinge (Wærness 2021b, 39). Tipei er dessuten musikk lærer for nordmannen.

*Ta på Jesus* omfatter også et annet samarbeid, nemlig det mellom Gunnar Wærness og cisterciensermunken Arnulf av Leuven (ca. 1200–1250). Da «Ta på Jesus» ble uroppført i Stavanger Domkirke høsten 2019, omfattet samarbeidet også Stavanger Barokk under ledelse av Nils Henrik Asheim og et knippe solister. Dessuten var det ikke Wærness selv som kom på ideen å lage en ny versjon av *Salve Mundi Salutare*, men Kapittelfestivalens daværende leder Espen Røsbak. Alle disse faktaopplysningene om verkets bakgrunn og tilblivelse gjør det vanskelig å opprettholde eventuelle ekspressivitetsidealer og romantiske forestillinger man måtte ha om inspirerte kunstnere som skriver av indre nødvendighet, men i så henseende er Gunnar Wærness i godt selskap. I forordet til *Ta på Jesus* forklarer han hvordan deler av det opprinnelige *Salve Mundi Salutare* har blitt bearbeidet opp gjennom historien av ulike salmediktere, og hvordan verket ble redigert og tonesatt av barokkomponisten Dietrich Buxtehude i 1680 under tittelen *Membra Jesu Nostris*. Slik legitimerer han også sitt eget gjenbruksprosjekt: «Å gjenbruke og omstrukturere slik jeg har gjort, er altså et kjent traderingsmønster fra både folke- og kirkemusikk» (Wærness 2021b, 5).<sup>7</sup>

I en samtale med Live Lundh i Oslo Domkirke våren 2022 blir Wærness spurt om hans strategi var å gjøre middelalderdiktet til sitt eget, eller om det bare var å blåse liv i det. «Å gjøre det til sitt, er ikke en bra måte å blåse liv i noe på», lyder svaret (Lundh og Wærness 2022, 18:44).<sup>8</sup> Han medgir at tidligere i forfatterskapet var det nok viktig for ham å gjøre stoff til sitt eget, men nå – og særlig i dette tilfellet – handler det ikke om eget uttrykksbehov. *Ta på Jesus* er ikke et verk som beskriver relasjonen mellom poeten og Jesus. Det handler snarere om alle som opp gjennom historien har deltatt i Jesus som kulturelt fenomen. Siden middelalder teksten formidler et tydelig ønske om å berøre Jesus fysisk, ble det også viktig for Wærness å gjøre teksten så konkret som mulig. Det handler om Gud som ble menneske:

Foten din er nærmest verden  
og vet mest om det dyrebare støvet  
(Wærness 2021b, 10)

7 I Wærness' aller siste bokutgivelse, *Kosmos' beibi* (2023), kan man finne lignende gjenbrukspraksis i dikt som «(Ellen Einan-vi)», «(Gunvor Hofmo-vi)» og «(Ruth Maier-vi)». At denne typen overskriving også kan ha etisk problematiske sider, synes diktenes varedeklarasjon å ta høyde for. Jamfør formuleringer som «Diktene inneholder derfor ekkoer av Gunvor Hofmos dikt.» (Wærness 2023, 77).

8 Min transkripsjon er basert på en podkast i regi av Kulturmisjonen, datert 15. juni 2022. Selve samtalen mellom Lundh og Wærness i regi av Domkirkeakademiet fant sted 30. april 2022 – umiddelbart etter *Nordiske digtere og kritikeres Johan Jönson-workshop* i Oslo.



Diktskyklusen som utgjør første del av boken, tar for seg kroppsdel for kroppsdel: føtter, knær, hender, fang, barm, hjerte og til sist ansikt. Slik kan man si at *Ta på Jesus* tar begrepet «inkarnasjon» på største alvor. Det åndelige blir håndfast på ulike måter. I diktet kommer dette til syne også i versteknikk og bruk av cesurer. Diktet «(Jesu hender)» munner for eksempel ut i verslinjen

du kan ikke stoppe pusten    den er ikke din  
(Wærness 2021b, 15)

Gestaltningen av pust i dette verset gjør det relevant å trekke inn John Swedenmarks essay «Innanstans», som er en refleksjon omkring cesurenes betydning i Wærness' tredje bok, *Hverandres*: «De vill nånting» (Swedenmark 2007, 89). Den svenske kritikeren opplever Wærness' cesurer som tidvis ganske insisterende og hevder at «det energitilskott de bidrar med, representerer en tredje röst, bortom jag och du» (Swedenmark 2007, 89). I diktet «å puste er å døpe» inntreffer cesurer sågar inne i ord: «For andre seg/ for svare seg». Det utlegger Swedenmark slik:

Nånting starkare än subjektet gör våld på språket och förvandlar den efterföljande jag–du-dialogen till ett epifenomen.

Och detta är vad jag vill poängtera om hela diktsamlingen. Den utspelar sig nån annanstans, i ett före–allt–annat (ett innanstans). Dess verkningskraft kommer sig av att den lyckas etablera kontakt med ett odefinierat tomrum, ett tomrum som bland annat realiseras i att cesurerna blir betydelsebärande, ja får en egen röst. (Swedenmark 2007, 90)

For Swedenmark er cesuren mer grunnleggende enn stemmen. Han forestiller seg at den, som Heideggers «Seyn», fungerer som en åpenbaring av Væren-som-hendelse: «Rösten föregår identiteten, men förutsättningen för röstens framträdande är i Wærness' bok den oppgielse som materialiseres (blant annet) i de enträgna cesurerna» (Swedenmark 2007, 91). Særlig illustrerende er verslinjen

det er for tidlig å si    jeg  
(Wærness 2006, 46)

Dette er en type cesur som «gör all skillnad i världen», ifølge Swedenmark, da pronomenet «jeg» – med intonasjonens hjelp – blir avkledd sin selvsagte fortrinnsrett (2007, 91). Relasjonen mellom cesur og pronomen spilles ut på lignende måter i *Ta på Jesus*. Tomrommet kan forstås som åpning av grenser.

Hvis det er slik at jeget gir slipp på sin fortrinnsrett, må det bety at andre størrelser får tre fram. I *Ta på Jesus* har ikke Wærness berøringsangst overfor det spirituelle, og i essaydelen forklarer han hvorfor:

For meg er ånd poetisk, politisk, performativt og sosialt. Ånd er rytme, pust og samvær. Dette ekskluderer ikke den hellige ånd, men åpner åndegrensene, løsner åndetøylene: ånd er nabo, slektning, forbilde, forgjenger, tanke, den andre som flyr ut av den enes, min, munn – den andres ansikt som aldri forlater meg, vi trenger ånd. (Wærness 2021b, 44)

Resonnementet om det fleksible og sosiale åndsbegrepet tar ham tilbake til erfaringene med punken på åtti- og nittitallet, som han i møte med det spirituelle ser han kan ta i bruk

igjen. Wærness omtaler punken som «bruksmusikk» fordi den oppfordrer til aktiv deltakelse, ikke passivt konsum: «Vi var knyttet sammen i å ha tatt ansvar for å lage den kulturen vi selv ville høre og se» (45). I samarbeidet med Tipei ser han linjene i det han har holdt på med siden tenårene.

Denne musikken var kanskje mindre enn musikk, men den var også noe mer. For det er det rytmiske presisjonsarbeidet med mbiraen, de muntlige og årelange studiene med Tipei i kombinasjon med de korte hektiske årene på punkskolen som gir meg den rette ømheten i vårt hjertelige *gi faen* når Henrik Skotte og jeg i våre respektive midtlivsorkener danner *Brødet og Eselet*, bandet som er et teater og en kanal for alt vi ikke klarer å håndtere i livet: Syng en sang til det som dreper deg, da er det liv, ikke bare overlevelse. (Wærness 2021b, 45–46)

Igjen ser vi hvordan Wærness er opptatt av kultur som muntlig overlevering utenfor de etablerte institusjonene, og igjen ser vi hvordan han betoner kombinasjonen av protest og omsorg, og ikke minst ser vi hvordan det som blir ansett for å være mindreverdige, har et særlig potensial for overskridelse. Det er her punken, religionen og avantgarden deler interesser – ikke først og fremst fordi de vekker anstøt i en borgerlig kultur, men fordi det å synge er en måte å leve på. I samtalen med Live Lundh understreket Wærness at en viktig kvalitet ved kunsten er at den kan fungere som «en aktiverende gest i verden» (27:20). Ved å forstrekke seg og miste grepet kan kunstneren få ting til å hende. Et verk som slippes ut i verden, aktiverer alltid nye spørsmål.

## Brukskunst og livspraksis

Jeg var tidligere inne på at Wærness' poetikk kan være vanskelig å fikse fordi han stadig skifter fot i samtalen. Essay-delen i *Ta på Jesus* er imidlertid usedvanlig konsistent til Wærness å være. Ikke minst gjør den tydelig det som forbinder punk, avantgarde-estetikk og religion i hans kulturelle virksomhet. Dermed er det også nærliggende å lese *Ta på Jesus* som et trassig mottrekk og takk for sist til Bendik Wold og hans sekulære kritikk av avantgarden. Der Wold bruker begrepet «religionserstatning» nedsettende for å karakterisere diktning som etter hans mening trekker seg tilbake fra livet, offentligheten og politikken, er religion for Wærness en viktig forbindelseskanal mellom poesi og livspraksis.

I Peter Bürgeres avantgardeteori står begrepet «livspraksis» sentralt som betegnelse på det borgerlig kunst de siste par århundrene har fjernet seg fra. Med romantikk og modernisme ble kunsten autonom i betydningen fristilt kirke og kongemakt, men dermed mistet den også samfunnsmessig betydning. Det var mot dette at surrealistene og dadaistene ville oppheve kunsten i livspraksis for å gi den ny relevans. Bürger er, i likhet med Herbert Marcuse, skeptisk til et slikt prosjekt, for når kunst og livspraksis danner en enhet, som han skriver, «når praksis er estetisk og kunsten er praktisk, da er det heller ikke mulig å finne et formål for anvendelse av kunsten» (Bürger 1998, 85). Det er et lignende resonnement Bendik Wold baserer seg på i «Dikt som religionserstatning», der han riktignok hevder at billedkunstfeltet i dag er mer modent enn litteraturfeltet fordi billedkunstnere tross alt «er trygge på at institusjonell autonomi ikke forutsetter autonomi-estetikk» (Wold 2007a, 33). Wærness, derimot, blir på dette tidspunktet – etter tre bokutgivelser – plassert i kategorien for selvtilstrekkelig språkkritikk. Spørsmålet er så hvordan Wolds analyse ville ha sett ut i dag i lys av det vi nå vet om Wærness' utvikling som poet og kunstner.

Det faktum at «Ta på Jesus» først ble framført som bestillingsverk i et kirkerom, aktualiserer spørsmålet om hvorvidt det i dette tilfellet er snakk om institusjonell autonomi slik Wold og Bürger forutsetter når det gjelder avantgardekunsten, der de blant annet trekker

inn Walter Benjamins begrep om «auratap» og kunstens frigjøring fra ritualet (Bürger 1998, 45; Wold 2002, 8). I «Kunstverket i reproduksjonsalderen» peker Benjamin på hvordan et ekte kunstverks «unike verdi har sitt grunnlag i ritualet der det hadde sin opprinnelige og første bruksverdi» (Benjamin 1991, 41). De eldste kunstverkene ble stilt i ritualenes tjeneste. Mye tyder på at Wærness' «Ta på Jesus» har bevart – i alle fall deler av – den rituelle funksjonen som ligger i middelalderteksten, for selv om flere av de som oppsøker kirken for å høre Wærness sannsynligvis interesserer seg for poeten som poet, slår det meg at mye av resepsjonen knyttet til dette verket er å finne i ulike kristelige settinger som Domkirkeakademiet, Nidarosdomen, Kraftverket menighet, osv. Her finnes ofte en forventning om å bli åndelig løftet. I så fall er diktet langt mer enn religionserstatning; det inngår i et kirkelig ritual og en religiøs praksis.

Men praksis stanser ikke i kirkerommet. I Wærness' prosjekt spiller kristendommen en konkret rolle for sosial endring. I samtalen med Live Lundh forteller Wærness at det han egentlig vil, er å forandre verden grunnleggende (13:25). Riktignok er det hyggelig å bli nominert til Kritikerprisen og få litterær anerkjennelse, men etter hvert har han som kunstner fått behov for å krysse virkelighetsbarrieren på en mer ettertrykkelig måte (13:45). Først ønsket han ikke å påta seg oppdraget for Kapittelfestivalen, for det å dikte om Jesus er uhyre vanskelig, men så innså han at han kunne bruke honoraret i en sammenheng der det virkelig monnet og at det kristne språket var et felles språk og en åpning inn til samfunnet i Zimbabwe. Gjennom det bibelske språket kunne han forklare hvordan diktet er noe mer enn et kunstnerisk artefakt, fordi det får en nyttefunksjon (23:30).

Wærness' argumentasjon for religionens og pengenes bruksverdi kan fortone seg skamløst instrumentalistisk i en sammenheng som vår, der det primært handler om å kartlegge dikterens poetikk, men som han selv sier i samtalen med Lundh: Hvorfor skal kunsten mørklegge betydningen av penger? Pengene kan omsettes i brønn og buss for noen som trenger det. Han har ikke lyst til å beskjefte seg med psykologisk virkelighet. Ved å sette pengene i sirkulasjon kunne han skape en annen virkelighet. Man må hive pengene fram i lyset som kropp og energi for å få ting gjort. I den forstand finnes det en interessant parallell mellom kristendommens inkarnasjon og pengenes betydning: Ånd må bli kropp.

Selv om Wærness på denne måten forsøker å forene religion og kunst, er han tydelig på at diktene ikke må overbelastes med gode intensjoner (21:20). Derfor valgte han å skrive et separat essay som forklarte bakgrunnen for prosjektet. I essayet kunne han være et samtidsmenneske her og nå og beskrive med egne ord hvilke risikoer som prosjektet medførte – og ikke minst beskrive hvilken desperat virkelighet diktet var ment å være en legitim handling i (22:00). Dette illustrerer kanskje at det fortsatt finnes rester av et modernistisk renhetsideal hos Wærness.

Grensene mellom poesi og kritikk er likevel flytende, særlig der diktet inneholder metapoetiske betraktninger. I diktet «(Jesu hender)» i syklusen «Ta på Jesus» heter det: «språket er en kniv/ kvasset av å gni seg inntil andre kniver», og videre: «alle ting som lar seg si bæres ut i verden/ på denne knivens egg» (Wærness 2021b, 14). Tom Egil Hverven har pekt på at nettopp dette diktet inneholder «et språkfilosofisk argument» som også avslører bokas metode (Hverven 2022, 310). Bildet av det knivskarpe språket minner om kirurg-analogien i essayet «Ta på jorda».

I mindre stykker kan jeg nærme meg bergprekenen som materie, utenfor det sakrale og min egen ærefrykt. Det er dette som er å lese grundig, slutte å sverme, begynne å granske, tolke, snitte i tekstflyten med intellektet som saks, for å lage en åpning, legge en prikk til loven, slik kunstnere skal. Vi kan ikke løfte loven frem på en silkepute, vi må finne sprekker og skygger, stille

spørsmål, skride ubekymret over grensene, slik lege og kirurg av nødvendighet må krenke den hellige og sårbare hudens grense og legge hånden på de stumme organene som tillater oss å finnes. (Wærness 2021b, 68)

Når dikt og essay snakker sammen på den måten de gjør i *Ta på Jesus*, blir det mulig å se hva ulike sjangerkonvensjoner åpner opp for. Utdraget ovenfor illustrerer også hvordan kritikerspråket betjener seg av eksegese tradisjonen slik teologene først utviklet den.

## Diktere og kritikere

Innledningsvis reiste jeg det prinsipielle spørsmålet om hvordan vi som kritikere og forskere bør forholde oss til forfattere som legger tydelige føringer for hvordan deres forfatterskap skal tolkes. Å hinte om at *Griskokknetter* er en nøkketekst og samtidig bagatellisere betydningen av debutboken *Kongesplint*, kan oppfattes som Wærness' forsøk på å kontrollere resepsjonen av egne verk. Også utgivelsen *Å skrive er å be om for mye*, der tidligere oversett materiale fra skrivebordsskuffen har blitt tilrettelagt av forfatteren selv, før det er for sent, leser jeg som et behov for å kontrollere eget ettermæle. Dette ble nokså eksplisitt uttalt i forbindelse med lanseringen: Wærness ville gjøre det «klin umulig for en grisk poesiprofitør å gjøre store penger på upubliserte verker etter hans død» (Hammer og Wærness 2020, 30). Hvordan harmonerer så denne kontrollerte og myndige inngripen med det åpne og grenseoverskridende poesisynet han gir uttrykk for ellers?

I en anmeldelse av Håkan Sandells *Urvalet så: Dikter 1980–2020* advarer Gunnar Wærness mot å lese Sandells dikt som fasit på hvordan såkalt retrogardistisk poesi skal se ut: «praktiserer man – som Sandell – poesi med alvor og lydhørhet over fire tiår, ender man uunngåelig opp med å sprengte seg ut av sine egne ideer. Få, om noen, poeter ønsker vel å huskes for sine manifeste eller være smartere enn sine egne dikt» (Wærness 2021a, 32). Wærness' utsagn om Sandell kan settes opp som speil for kritikerpoeten selv. Gunnar Wærness vil neppe huskes for å være smartere enn sine egne dikt. Poetikk er praksis.

T.S. Eliot påpekte i sin tid at «some creative writers are superior to others solely because their critical faculty is superior» (Eliot 1932 [1923], 31). Gunnar Wærness framstår ikke umiddelbart som denne type kritikerforfatter som ut fra en bevisst estetisk standard stadig korrigerer seg selv i skriveakten. Derimot ser det ut til at det skjer en form for kursjustering fra verk til verk, som også tar høyde for den kritiske mottagelsen. Det at Carmona-Alvarez og han fant sammen i arbeidet med *Verden finnes ikke på kartet*, til tross for det krasse ordskiftet mellom *luj* og *Vagant* få år tidligere, er ett eksempel på en slik justering. Enda mer interessant er det at Wærness i visse henseende har nærmet seg Bendik Wold i synet på at poesi ikke er en særlig opphøyet kunstform. Som Wærness sier i et intervju i anledning 50-årsdagen i november 2021 om sine tidligere språkmaterialistiske og konseptuelle forsøk på 00-tallet: «Det krever for mye dannelse av publikum, og det synes jeg er litt frekt» (Litteraturhuset 2021, 7:20).

Samtidig synes interessen for ikke-avantgardistisk radikalitet å ha drevet ham nærmere religionen. Wærness saboterer på mange måter den motsetningen som Wold – med støtte i ulike marxistiske tenkere – setter opp mellom religiøs mystikk og politisk bevisstgjøring. For Wærness er det åpenbart at mennesket ikke har lyktes med å avmystifisere verden (Litteraturhuset 2021, 24:00), noe som heller ikke bør være et mål. Derfor er det neppe helt korrekt at Wærness beskjefteger seg med «en antimetafysisk undersøkelse av fluktveier», slik Janike Kampevold Larsen framholdt i et forsvar for Wærness i striden med Wold (Larsen 2008, 116). Kanskje var dette sant for femten år siden, men etter hvert som

årene går blir det mer og mer tydelig at religion og mystikk spiller en sentral rolle i Gunnar Wærness' forfatter- og kunstnerskap.

I alle fall synes det viktig nå, tidlig på 2020-tallet, men alle som har fulgt Wærness siden debuten vil være forberedt på at nye vendinger kan komme. Følgelig vil også ethvert forsøk på begrepsfesting av hans poetikk være ufullstendig og midlertidig. Det samme gjelder Wærness eget metaspråk. I *BLAs* poetikkserie skriver han:

Fordi form er selvforbrukende, har jeg forflyttet meg gjennom flere ulike måter å beskrive selve skrivingen. I tur og orden har jeg «eksperimentert», «gått dit det brant», «utfordret meg selv», «forsøkt å skape noe nytt», «lyttet til tradisjonen», «gjort opprør», «arbeidet kollektivt», «dekonstruert forfatterrollen», «opphevet skillet mellom liv og kunst», «arbeidet multidisiplinært og konseptuelt», «tatt risiko» «hatt full kreativ kontroll», «drevet eget forlag». Jeg har skrevet «automatskrift» lagt «metaperspektiv på metaperspektiv» og sagt at jeg forakter litteraturkritikk, fordi den er sekundært til «å skape» (yeah, right). (Wærness 2020a, 32)

En rekke avantgardistiske fraser markeres med hermetegn og plasseres i fortid, som om de ikke lenger har noen mening. Det gjelder også klisjeen om at kritikk er underordnet skapelsen. Han sikter kanskje til tiden som medredaktør for det unglitterære *luj* (2003–2005). Der skrev han ikke kritikk i konvensjonell forstand, men sammen med Arild Vange, Marte Huke, Ingrid Storholmen og Henrik Skotte sto han ansvarlig for tidsskriftkollasjen «Majakovskij dør», som hadde til hensikt å «tegne et portrett av det kritiske subjektet slik det framstår over tid, fremfor å peke på kritiske objekter, eller det å være for eller imot» (Wærness mfl. 2005, 130). Kollasjen synliggjør en spenning mellom forfatterkritikeren og journalistkritikeren, men engasjementet for *Vårt Land* i 2020–21 tyder på at Wærness med årene har fått større toleranse overfor journalistisk klarspråk og konvensjonell fornuft.

## Oppdragspoesi som hermeneutisk utfordring

Jeg leser Gunnar Wærness' oppdragspoesi som uttrykk for den samme viljen til kommunikasjon og kontakt. Eksempelene jeg har pekt på i denne artikkelen, viser samtidig at det å være poet på oppdrag – for noen eller noe – ikke nødvendigvis innebærer at diktene passer inn i en enkel kommunikasjonsmodell. Avsender, budskap og mottager har minst to nivåer: et konkret knyttet til den spesifikke foranledningen (jf. Fjøsfestivalen 2014, Kapittelfestivalen 2019, osv.) og et abstrakt nivå som kommer av poesiens evne til å overskride det partikulære og henvende seg til lesere som ikke befinner seg i samme tid og rom som dikteren. Oppdragspoesien befinner seg dermed i en uavklart tilstand mellom reelle og virtuelle fellesskap. For kritikeren kan det innebære at nærlesning må kombineres med deltagende observasjon eller essayistisk samtale, som i visse tilfeller fungerer som en forlengelse av oppdraget, slik dialogen mellom Lundh og Wærness er et godt eksempel på.

Et annet element som kompliserer lesning av oppdragspoesi, er pengene. I *Nordiske digtere og kritikere* har vi merket oss at penger er et sentralt motiv hos både Johan Jönson og Gunnar Wærness. «Jag måste få in mer pengar», heter det i Jönsons *Marginalia* (2019, 1) – en frase som repeteres som et mantra i ulike variasjoner. Mens jeg leser det tekstinterne pengemotivet hos Jönson primært som en kritikk av hvordan kapitalismen ødelegger kropp og nære relasjoner, oppfatter jeg Wærness' framstilling av penger som mer pragmatisk og tidvis munter. Komikken finner vi først og fremst i det burleske verket *Griskokknetter*, mens *Verden finnes ikke på kartet* – og ikke minst *Ta på Jesus* – demonstrerer hvordan en profilert dikter med sosial samvittighet og evne og vilje til å skaffe penger, kan utgjøre en positiv forskjell i verden.

Jeg har fortsatt ikke noe klart svar på hva som er nøkkelen i nøkkelteksen, men etter å ha lest flere av Gunnar Wærness' oppdragsverk i sammenheng er jeg blitt mer oppmerksom på kunstnerøkonomien og kulturlivets basis. Det kanskje mest fascinerende med Wærness' kulturelle praksis er hvordan han lykkes med å vise fram pengene uten å tape overbygningen av syne, og uten å framstå som selvsentrert. Det finnes et sosialt overskudd og en global samvittighet hos Wærness som er en nasjonalpoet verdig.

## Referanser

- Andersen, Hadle Oftedal. 2006. «Du er så rar.» *Dag og Tid*, 8. desember, 2006, 22.
- Benjamin, Walter. 1991. *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur og politikk*. Oversettelse ved Torodd Karlsen. Oslo: Gyldendal.
- Bergsvåg, Henning H. og Gunnar Wærness. 2020. «#9 Poesidigg: Gunnar Wærness.» *Poesidigg podkast*, 5. desember 2020.
- Bliksrud, Liv. 2006. «Litterær makt og intellektuell motmakt. Poetokratiet i det moderne gjennombrudd.» *Norsk Litterær Årbok*. 140–155.
- Borge, Arne. 2020. «Poetisk offensiv.» *Vårt Land*, 14. februar, 2020, 26.
- Bothem, Guri Sørungård. 2005. *Takk til Gunnar Wærness. Ein analyse av tilverksprosessen til diktsamlinga Takk av Gunnar Wærness*. Hovedfagsoppgave. Trondheim: NTNU.
- Brumo, John og Sissel Furuseth. 2005. *Norsk litterær modernisme*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Brødet og Eselet [Gunnar Wærness og Henrik Skotte]. 2014. *Griskokknetter*. Trondheim: Forlaget Beijing Trondheim.
- Bürger, Peter. 1998. *Om avantgarden*. Overs. Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen.
- Carmona-Alvarez, Pedro og Preben Jordal. 2003. «Glasshuset weird shit. Et slags svar, en slags velkomsthilsen og noen gode steiner.» *Vagant* (3–4): 2–5.
- Ekrheim, Sindre. 2007. «Forunderleg poetisk samling.» *Bergens Tidende*, 22. oktober, 2007, 28.
- Ekrheim, Sindre, Liv Riiser og Cathrine Strøm. 2011. «Kritikerprisen for beste oversettelse 2010 til Pedro Carmona-Alvarez og Gunnar Wærness.» *Kritikerlaget*, 3. mars 2011. <https://kritikerlaget.no/saker/kritikerprisen-for-beste-oversettelse-2010-til-pedro-carmona-alvarez-og-gunnar-w%C3%A6rness>
- Eliot, T.S. 1932. *Selected Essays*. London: Faber & Faber.
- Furuseth, Sissel og Gunnar Wærness. 2005. «Kunsten å lære seg å miste.» *Ratatosk* 1–4, 25–43.
- Furuseth, Sissel. 2015. *Forfatteren som kritiker*. Oslo: Novus.
- Gulliksen, Geir. 2003. *Poetokrati*. Oslo: Spartacus.
- Hammer, Sara Hegna og Gunnar Wærness. 2020. «Etterlater seg ingenting.» *Klassekampen*, 17. september, 2020, 30–31.
- Hverven, Tom Egil. 2022. *Å lese etter troen. Forsøk om norsk litteratur på 2000-tallet*. Oslo: Gyldendal.
- Jönson, Johan. 2019. *Marginalia*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Kjerkegaard, Stefan. 2013. «Lyrik, medialisering, poesi. Introduktion.» I *Diktet utenfor diktsamlingen. Modernisme i nordisk lyrikk 6*, redigert av Stefan Kjerkegaard og Unni Langås, 9–27. Bergen: Alvheim & Eide.
- Langeland, Morten. 2020. «Noen har det i kjeften.» *Klassekampen: Bokmagasinet*, 7. november, 2020, 16.
- Larsen, Janike Kampevoll. 2008. «Litteraturens omgivelser.» *Kritiker*, 107–119.
- Lindholm, Audun og Pedro Carmona-Alvarez. 2010. «Enorme bastarder av erfaringer og tenkemåter.» *Vagant* (2): 35–37.
- Lindholm, Audun og Gunnar Wærness. 2010. «For jorden finnes ingen periferi.» *Vagant* (2): 20–35.
- Litteraturhuset. 2021. «Gunnar Wærness: 'Form er forgjengelig'» Video. Poetiske portretter. 24:29. 21. november 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=mTlnNqx3Nkc>
- Lundh, Live og Gunnar Wærness. 2022. «#41 Spesial: Intervju og dikt med Gunnar Wærness om boken 'Ta på Jesus'» *Kulturmisjonen*, 15. juni, 2022.

- Løvås, Kari. 2002. «Grensetrakter.» *Morgenbladet*, 5. juli, 2002, 14.
- Røed, Kjetil. 2002. «Lesningens fenomenologi. Tanker i margen av Gunnar Wærness' *Takk*.» *Vinduet*, 28. oktober, 2002. <https://www.vinduet.no/essayistikk/lesningens-fenomenologi-tanker-i-margen-av-gunnar-waerness-takk/>
- Swedenmark, John. 2007. «Innanstans. Om cesurerna i Gunnar Wærness' *Hverandres* (Oktober, 2006).» *Kritiker* 4 (4): 84–92.
- Wold, Bendik. 2002. «Tilbaketrekning eller intervensjon? Vågestykke om årets bokhøst.» *Vagant* (3–4): 6–12.
- Wold, Bendik. 2003. «Hvor ble det av forfatterkritikeren?» *Morgenbladet*, 29. august, 2003.
- Wold, Bendik. 2007a. «Dikt som religionserstatning. Eller: Hva er galt med norsk samtidspoesi?» *Vinduet* 61 (2): 26–41.
- Wold, Bendik. 2007b. «Vekselbruk.» *Klassekampen: Bokmagasinet*, 24. februar, 2007, 34.
- Wærness, Gunnar. 2007. *Hverandres*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Wærness, Gunnar. 2020a. «Hvordan og hvorfor jeg skriver og ikke klarer å slutte.» *Bokvennen Litterær Avis* 32 (3): 32–33.
- Wærness, Gunnar. 2020b. «Kjærlighet, skrekk og hamskifte.» *Vårt Land*, 19. juni, 2020, 26–27.
- Wærness, Gunnar. 2020c. *Å skrive er å be om for mye. Dikt og masker 1988–2020*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Wærness, Gunnar. 2021a. «Med Håkan Sandell har det nyrike Tesla-tette Norge fått et velfortjent tidsvitne.» *Vårt Land*, 12. februar, 2021, 32–33.
- Wærness, Gunnar. 2021b. *Ta på Jesus/ Touch Jesus*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Wærness, Gunnar. 2023. *Kosmos' beibi*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Wærness, Gunnar og Gabriel Gudding. 2021. «Five poems from 'Friends with Everyone' by Gunnar Wærness (translated from the Norwegian by Gabriel Gudding).» *LIT Magazine*, 10. april, 2021. <https://www.litmagazine.org/2021/04/10/five-poems-from-friends-with-everyone-by-gunnar-waerness-translated-from-the-norwegian-by-gabriel-gudding/>
- Wærness, Gunnar, Arild Vange, Marte Huke, Ingrid Storholmen og Henrik Skotte. 2005. «Majakovskij dør.» *LUJ* (3–10): 130–156.
- Økland, Ingunn. 2002. «Vakre pusteøvelser.» *Aftenposten*, 19. juni, 2002, 24.