

”Den djupa livsupplevelsen”

Stemme, subjekt og nærvær i Gunnar Ekelöfs *En Mølna-Elegi*

Mastergradsoppgave i Nordisk litteratur

Björg Myhre Ims



Omfang: 60 studiepoeng

Institutt for nordistikk og lingvistikk

Det historisk-filosofiske fakultet

Universitetet i Oslo vår 2010

*”Vi må undlade at erstatte allegorien med en betydning,
fiktionen med en sandhed - og i stedet for sådanne oversættende,
erstattende operationer forsøge at fornæmme tekstens liv”*

Birgitte Steffen Nielsen

Forord

Å skrive denne oppgaven har vært en lang prosess, og flere har bidratt med både faglig og medmenneskelig inspirasjon og støtte.

Den aller største takk går til min tålmodige veileder Thorstein Norheim, for hans konstruktive tilbakemeldinger, kloke innspill og inspirerende bidrag. Uten hans faglige engasjement og dyktighet ville denne oppgaven neppe tatt form.

Jeg vil også takke Pär Hellström, ved Uppsala Universität, som med stort engasjement introduserte meg for Gunnar Ekelöfs lyrikk, og svensklektor Sten-Olof Ullstr m for raske og gode svar, når min nabospr ksforst else har kommet til kort.

Mange av mine medstudenter har vært til stor inspirasjon og støtte underveis. En spesiell takk går til Margunn Husby som først viste meg Gumbrecht og som var en god samtalepartner i diskusjonen som førte frem til oppgavens tematikk og fokus. Jeg vil også takke Helga  vsthus Tønder og Elin Hagen for et godt og motiverende arbeidsfellesskap. Den siste uken har også Hilde  vreness og Hilde V rland gjort seg stor takk skyldig, for grundig gjennomlesning og konstruktive kommentarer, og for et våkent blikk for skrivefeil.

Til slutt vil jeg takke min mann Kjetil, som har vært der for meg gjennom hele prosessen.

Innhold

Innhold.....	iv
1. Introduksjon.....	1
1.1 Innledning.....	1
1.2 <i>En Mölna-Elegi</i>	3
1.2.1 Presentasjon av verket.....	4
1.3 Ekelöfs selvkommentar.....	7
1.3.1 Enhet eller fragment?.....	9
1.3.2 Sitater og allusjoner.....	10
1.3.3 Subjektsproblematikk.....	11
1.4 Tidligere forskning om <i>En Mölna-Elegi</i>	11
1.4.1 Enhet eller fragment.....	12
1.4.2 Sitater og allusjoner.....	13
1.4.3 Subjektsproblematikk.....	15
2. Det teoretisk-metodiske grunnlaget.....	17
2.1 Subjektsproblematikk i <i>En Mölna-Elegi</i>	17
2.1.1 Det lyriske jeg.....	17
2.1.2 Thorstein Norheim om subjektsproblematikken hos Ekelöf.....	20
2.1.3 Sverker Ek, Thorstein Norheim og subjektsproblematikken.....	21
2.1.4 Leserrollen.....	23
2.2 Stemmen i teksten.....	25
2.2.1 Horace Engdahl og Birgitte Steffen Nielsen.....	25
2.2.2 Stemmen.....	26
2.2.3 Postdekonstruktiv lesemåte.....	27
2.2.4 Stemme og lyddiktning.....	28
2.2.5 Ikke-emfase og henvendelse.....	29
2.2.6 Engdahl om Ekelöf.....	32

2.3	Stemme og subjekt.....	33
2.4	Nærvær.....	35
2.4.1	Hans Ulrich Gumbrecht.....	35
2.4.2	Tegnets betydning i menings- og nærværskulturen.....	36
2.4.3	Den estetiske opplevelsen og ”moments of intensity”	38
2.4.4	Epifani	40
2.5	Nærvær, stemme og subjekt.....	42
2.6	Metode	44
3.	Subjektet i En Mölna-Elegi.	47
3.1	<i>En Mölna-Elegi. Metamorfoser.</i>	47
3.2	Ave viator/ Vale viator	48
3.2.1	Konsekvenser for leserrollen.....	49
3.3	Pronomenbruk.....	50
3.3.1	Böljesång	51
3.3.2	Parkscenen.....	52
3.3.3	Pronomenbruk i minnene	54
3.4	Margnotatene	57
3.5	Roller og allusjoner til teateret.....	58
3.6	Diktjeget og Gunnar Ekelöf som biofaktisk person.....	61
4.	Stemme	64
4.1	”Allusions- och citatmetoden” og tekstens polyfonitet	65
4.2	Stemmen som tale – stemme og subjekt.....	67
4.2.1	Teksteksempler.....	67
4.3	Stemme som skrift - henvendelse og ikke-emfase.....	69
4.3.1	Margnotatene.....	69
4.3.2	Ikke-emfasens tre figureringer.....	70
5.	Nærvær	79

5.1	Gumbrechts nærværsbegrep	79
5.2	Nærvær og de lydlige elementene	79
5.2.1	Onomatopoetiske og ikoniske relasjoner i språket	80
5.2.2	Onomatopoesi i <i>En Mölna-Elegi</i>	82
5.2.3	Ikoniske relasjoner i språket i <i>En Mölna-Elegi</i>	85
5.2.4	Rytme	90
5.3	Mer enn lydlige elementer	97
5.4	Nærvær og mening.....	99
6.	Konklusjon	101
7.	Litteratur	103

1. Introduksjon

1.1 Innledning

All kunst bør vara ren sinnesnjutning. All stor kunst är det. Meningen, metafysiken hör inte till konsten. En dikt betyder ingenting, dess betydelse er fullständigt oväsentlig; alla tiders surrealism er misslyckade i den mån de presenterar känslotankar i stället för färger och former. Allt spekulativt skall bort ur konsten till förmån för den rena lungna sinnesnjutningen. (Vilket inte utesluter att en sak som föreställer något kan vara betydligt mycket vackrare än en sak som inte föreställer något; men meningen har inte någon som helst betydelse för konstverkets skönhet.) (S8:59¹).

Dette tekstavsnittet er hentet fra Gunnar Ekelöfs *Ur en gammal dagbok* (1929-1930). Det er et kort tekstfragment, og det er derfor vanskelig å si noe om bakgrunnen for denne uttalelsen om at diktets betydning er uvesentlig for den sanselige nytelsen. Likevel er det et tekstfragment jeg legger merke til, fordi det står i en tydelig motsetning til en kunst- og litteraturforståelse som har dominert gjennom 1900-tallet. Akademikere har lett etter betydninger, meninger og metafysiske fortolkninger av litteraturen, og skoleelever blir fremdeles innprentet et litteratursyn der mening og budskap får dominans over de sans- og følelsesmessige dimensjonene ved lesningen. Den norske forfatteren og satirikeren Knut Nærum har karakterisert dette som ”et enkelt og fordummende litteratursyn, som framstiller litteratur som et budskap pakket inn i virkemidler” (Nærum, 2006). Det er en allment utbredt oppfatning at man må ”forstå” diktets innkodede budskap for å kunne lese det og enda mer for å kunne si noe om det.

Som kontrast til dette synet på litteratur står det populære synet på musikk. I diskusjoner om musikksmak er det langt mer akseptert å like eller mislike en låt på grunn av den umiddelbare sanselige opplevelsen. Om det er budskapet i sangen som gjør at man liker en låt, er ikke så viktig. De færreste vil hevde at man må kunne gjøre rede for toneart, moduleringer, takt, taktskifter, eller andre musikalske virkemidlers funksjon for det helhetlige lydlige uttrykket, før man kan gå på en konsert. Man gjør seg opp en mening om verket med utgangspunkt i den umiddelbare sanseopplevelsen, når man lytter til musikken.

Kunstens oppgave er i første omgang å være en nytelse for sansene, ifølge Ekelöf. Det vakre kan gjerne i tillegg forestille noe, men Ekelöf understreker at meningen aldri skal vurderes høyere enn den sanselige nytelsen.

¹ Alle henvisninger til Gunnar Ekelöfs tekster er hentet fra hans samlede *Skrifter*, redigert av Reidar Ekner, bind 1-8. Disse er forkortet til S1-S8, i henvisningene. Alle henvisninger til er hentet fra 1960-utgaven, og kun refert til med sidetall.

I denne masteroppgaven vil jeg gjøre en lesning av Ekelöfs *En Mølna-Elegi. Metamorfoser* (1960) med hovedvekt på en forestilling om diktet som en umiddelbar sanseopplevelse. Mitt arbeid står i forlengelsen av den tidligere Ekelöfforskningen, gjennom at jeg tar utgangspunkt i Thorstein Norheims arbeid med subjektspromatikken i Ekelöfs diktning, i avhandlingen *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk* (2005). I denne avhandlingen utleder Norheim en sammenheng mellom subjektspromatikken og poetologien i Ekelöfs lyrikk, blant annet gjennom å vise hvordan det oppstår en fordobling i jeg-instansen i Ekelöfs tekster. Denne fordoblingen i jeg-instansen skaper et nærvær mellom det tekstlige og leseren, noe som er med på å bygge opp den umiddelbare sanseopplevelsen jeg ønsker å vektlegge. Jeg kommer også til å bruke den svenske litteraturforskeren Horace Engdahls arbeid om *tekststemmen i Beröringens ABC. En essä om stemmen i litteraturen* (1994) og den danske Tranströmerforskeren Birgitte Steffen Nielsens videreføring av Engdahls arbeid i *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi* (2002). Stemmebegrepet er knyttet opp mot det som gjør teksten til noe mer enn et rent retorisk spill av betydninger. Jeg vil undersøke hvordan dette tekststemmebegrepet kan brukes som et metodisk redskap til å avdekke den umiddelbare sanselige opplevelsen. Jeg vil trekke en linje fra Norheims subjektspromatikkk og Engdahl og Nielsens tekststemmebegrep til det nærværsbegrepet den tyske filosofen Hans Ulrich Gumbrecht presenterer det i *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. (2004). Mens Gumbrechts arbeid om nærvær er et filosofisk og teoretisk arbeid, vil jeg med hjelp av de linjene jeg trekker fra Norheims subjektspromatikkk og Engdahl og Nielsens stemmebegrep, kombinere Gumbrechts teori med den spesifikt litterære og lyrikanalytiske metoden Nielsen har utledet fra Engdahls arbeid. Jeg er i utgangspunkt på jakt etter det umiddelbart sanselige i diktet, og gjennom teorien vil jeg presentere to ulike innfallsvinkler til dette – subjektspromatikkk og stemme – som i sin tur vil kulminere i en teori om det sanselige i form av Gumbrechts nærværsbegrep. Gjennom dette vil jeg ikke bare anvende de teoretiske perspektivene, men også videreutvikle de tre selvstendige arbeidene til Norheim, Engdahl/Nielsen og Gumbrecht gjennom å se dem i sammenheng og dermed trekke en linje som ikke tidligere er trukket

Dette innebærer at teoridelen i denne oppgaven ikke bare vil være en presentasjon av teorier jeg kommer til å anvende, men også en teoriutvikling, hvor jeg setter sammen sentrale aspekter fra de tre arbeidene og kommer fram til et perspektiv som tar avstand fra

en ensidig søken etter mening, betydning og forklaring av det dype og metafysiske i litterære tekster. Teoriene utstyrer meg med et begrepsapparat jeg vil bruke i mitt arbeid med *En Mölna-Elegi*. Dette medfører at teoriutviklingsdelen i oppgaven blir relativt omfangsrik sammenliknet med analysedelen, noe jeg mener å kunne forsvare fordi problematikken ellers er så lite utforsket.

Teoridelens omfang har også en konsekvens for mitt arbeidet med *En Mölna-Elegi*. Jeg vil snarere bruke diktverket for å demonstrere hvordan de teoretiske perspektivene kan anvendes på teksten, enn å gi en analyse av diktverket i sin helhet i kronologisk rekkefølge. Analysen min vil altså være styrt av de tre sentrale aspektene: *subjektproblematikk*, *tekststemme* og *nærvær*, og underordnet disse. Dette medfører at jeg vil bevege meg fram og tilbake i diktverket, uavhengig av primærttekstens kronologi. Jeg har valgt å la teorien styre analysens struktur fordi en slik tilnærming får fram det aspektet ved primærtteksten som er viktig for mitt hovedfokus i denne oppgaven, nemlig det umiddelbare nærværet i teksten.

Opgaven er altså bygget opp med en relativt omfangsrik teoridel, før analysen. I dette kapitlet vil jeg videre presentere elegien og tidligere forskning omkring elegien. I kapittel 2, "Det teoretisk-metodiske grunnlaget", vil jeg gjøre rede for de teoretiske perspektivene jeg bruker og trekke linjer mellom de, og også vise hvilke konsekvenser denne teoriutviklingen får for metoden. I kapittel 3, 4 og 5 vil jeg analysere *En Mölna-Elegi*, med utgangspunkt i de tre teoretiske perspektivene i kapittel 2; stemme, subjekt og nærvær. Kapittel 6 er viet til konklusjonen.

1.2 *En Mölna-Elegi*

En Mölna-Elegi er et omfattende og sammensatt diktverk, noe som blant annet blir påpekt i den svenske litteraturforskeren Erik G. Thygesens karakteristikk av elegien som "a poem of which the full significance will take decades to uncover" (Thygesen, 1985:1). Min motivasjon for valget av dette diktverket, bunner i denne mangfoldigheten. På grunn av verkets komplekse struktur, er det spesielt godt egnet til å diskutere den umiddelbart sanselige nærværsproblematikken.

Elegien har en tilblivelseshistorie på 23 år, fra 1937 – 1960. I denne perioden skrev Ekelöf også flere andre diktsamlinger: *Färjesång* (1941), *Non Serviam* (1945), *Om hösten* (1951), *Stroutnes* (1955) og *Opus incertum* (1959). De to første av disse diktsamlingene blir

trukket fram som samlinger med en rekke likhetstrekk med *En Mölna-Elegi*². *Färjesång* har en relativt stor tematisk overlapping med elegien, mens Ekelöf i *Non Serviam* utvikler det han kaller ”allusions- og citatmetoden”, som også preger *En Mölna-Elegi*. Under skriveperioden har deler av elegien blitt publisert i ulike magasiner, aviser og tidsskrifter³. Både den lange tilblivelsesperioden og elegiens komplekse struktur har reist spørsmål om hvorvidt teksten skal leses som en helhetlig tekst eller som et fragmentarisk verk. Denne diskusjonen vil utgjøre et fokus i min presentasjon av tidligere forskning om *En Mölna-Elegi*. Først vil jeg, for oversiktens skyld, gi en presentasjon av verket.

1.2.1 Presentasjon av verket

Arne Melberg har i sin artikkel ”Om svårigheten att läsa Mölna-Elegin” foreslått en tredeling av elegien:

Jag tänker mig att dikten i stora drag följer en tredelning, som liknar resans hemma-borta-hemma, här dock som en vandring i tid och medvetande. I den första delen (s. 9-28) möter vi det drömmande jaget på Mölna brygga, gradvis förvandlad til anonyma röster; den andra delen (s. 29-49) består av antika graffiti, obscena ramsor och något som möjligen är en helvetesvision; den tredje delen av Mölnas återkomst uppblandat med andra poetiska stämmor. (Melberg, 1999: 47)

Jeg er til en viss grad enig i tredelingen som Melberg foreslår. Det mest sentrale med en slik inndeling er at den andre delen, fra side 29-49 skiller seg fra den første og den siste, både i typografi og innhold. Ikke minst er oppbyggingen av teksten med vulgærlatinske tekster på venstresiden og svensk tekst på høyresiden iøynefallende i denne delen. Den første delen preges, som Melberg viser, av jeget og dets forvandling. Likevel er det stor variasjon i både innhold og form innad i denne delen, noe som gjør at jeg vil være forsiktig med å betrakte denne delen som en enhetlig del. I del tre finner vi en tilbakevending til innledningens jeg og tematikk, men også innholdsmessige linjer tilbake til andre del. Melbergs inndeling er grovt skissert. Den kan beskrive strukturen i verket, men jeg har likevel funnet det nødvendig å ty til en mer detaljert inndeling av verket, fordi jeg ønsker å framheve detaljene i de ulike tekstpassasjene.

Førsteutgaven av *En Mölna-Elegi. Metamorfoser*, som er utgangspunktet for min lesning, hadde 64 sider. På tittelbladet er det en tegning som illustrerer to fugler som spiser av hver sin drueklase på en grein som er symmetrisk. Neste side er blank, kun med epigrafen ”*Ave viator!*”. Dette betyr ”vær hilset vandrer”, og er sammen med avslutningshilsenen på den upaginerte side 62, ”*Vale viator!*”, ”farvel vandrer”, en vanlig innskrift på gravsteiner

² Se Thygesen 1985: 7.

³ For en fullstendig oversikt over hvilke partier som er publisert hvor og når, se Ek, 1971: 199.

langs Via Appia. Sitatene er en hilsen fra den døde til den forbigående vanderer.
(Sjöberg, 1971:139).

Den lyriske teksten innledes på side 9, under en vignett som viser Odyssevs ved masten. Side 9 og 10 inneholder 5 strofer, som jeg vil referere til som ”På Mölna brygge” etter margnotatet på side 9. Her plasseres jeg-instansen på bryggen på Mölna utenfor Stockholm en sommer på slutten av 30-tallet⁴. Samtidig som jeg-instansen er plassert i tid og rom, befinner den seg imidlertid også ”på en bänk i det förgåna”. Oppløsningen av tiden, som Ekelöf i et notat fra 1946 har karakterisert som et av elegiens hovedtema (S8: 216), introduseres altså allerede i første strofe.

På side 10 er det et typografisk brudd i teksten, og etter en pausering som består av to halve sider, innledes diktpassasjen som etter margnotatet kalles ”Böljesång” (s. 11). Det rytmiske og innholdsmessige særpreget til ”Böljesång” strekker seg over 6 strofer, til s. 14.

Etter ”Böljesång” kommer vi først til en strofe med allusjoner til Strindbergs *Ett drömspel*, gjennom margnotatet hvor ”gammal aktör” får ordet. Denne gamle aktøren venter på Victoria, hovedpersonen i dette Strindberg-dramaet. Henvisningene til *Ett drömspel* kan leses som en leserveiledning til de kommende diktpassasjene i *En Mölna-Elegi*. I forordet til *Ett drömspel* heter det:

Författaren har i detta drömspel med anslutning till sitt förra drömspel »Till Damaskus» sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existerar icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster; en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen inkonsekvens, inga skrupler, ingen lag. (Strindberg, 1901 <http://runeberg.org/dromspel/>)

Det er en rekke sammenhenger mellom *En Mölna-Elegi* og *Ett Drömspel*. Begge har en ”osammanhängande men skenbart logisk form”. Tid og rom går dessuten i oppløsning også i elegien, og ikke minst finner vi en fordobling av jeg-instansen i diktverket i form av dynamikken mellom oppløsning og internalisering. Den drømmeliknende usammenhengende logikken følger allerede i neste strofe, hvor barnereglen ”Och det var på den tid då den benlöse sprang...” siteres. (s. 14-15).

⁴ Denne tidfestingen knyttes til verset ”I somras hyrde vanförestalten det förgåna”, som Ekelöf konkret har tidfestet i sine notater: ”De vanföra som faktiskt en sommar i slutet av 30-talet hyrde Mölna” (S8:216) og ”När de vanföra = Vanförestalten på Östermalm, inte som någon kritiker fick för sig Manilla, hyrde Mölna, torde framgå av deras böcker, trol. var det 37 el. 38” (S8:220).

Ved neste pausering i teksten står det i marginen ”*han somnar nickande*”. Og mens hovedpersonen sovner, får ”Parkens träd” ordet, i den dramatisk oppstilte diktpassasjen som jeg i mitt arbeid vil kalle? ”Parkscenen” (s. 15-21). I denne scenen blir en rekke gjenstander antropomorfer og får sine replikker, mens hovedpersonen sover.

På side 21 markeres et nytt brudd i teksten, med en vignett som illustrerer et fragment av et skilt. Hovedpersonen blir vekket av de tre tantene vi kjenner igjen fra Elsa Beskows barnebøker, Tante Grå, Tante Grønn og Tante Louche, som spør ”hur är det med dig” (s. 21 og 22). Etter dette dialogiske møtet mellom tilsynelatende gamle bekjente, kommer vi til en passasje med minner, fra midt på side 23 til side 28. Av de 10 strofene i denne passasjen, har 8 av dem formuleringene ”jag minns” eller ”minns du” i første vers. Minnene har form av å være prosadikt, med lite streng rytme- og rimstruktur. De forteller om hendelser fra fortiden – fra 1809 og fra 1786 – og også om episoder fra Ekelöfs barndom som kan gjenfinnes i hans essayistikk.

På side 28 er det et nytt brudd i teksten, markert med en blank halvside, før hele side 29 er en avbildning av en latinsk grafittiinskripsjon fra en vegg i Pompeii. Dette innleder den delen som Melberg kaller den andre delen av elegien. Grafittiinskripsjonen innleder også en passasje i elegien hvor teksten er todelt. Fram til side 49 er venstresidene upaginerte, med vulgærlatinske tekstavsnitt, mens det svenske diktet fortsetter på høyresidene. Den svenske teksten på høyresidene har en rim- og rytmestruktur som gjør det mulig å inndele den i flere mindre deler. På side 31 begynner en monologisk diktpassasje jeg velger å kalle ”Konung över det forgåna”, etter jeg-aspektet som presenterer seg i første strofe. Denne har en rim- og rytmestruktur som fortsetter på side 33. Samtidig endres denne strukturen på side 33, og mot slutten går diktet over i mer reglepregede vers om klokkeslett og måneder: ”Klockan ett kom ett sprätt”. Dette reglepreget blir gradvis mer rendyrket utover side 35 og avsluttes etter to strofer på side 37. Her er det et nytt brudd i teksten, markert med en vignett, denne gangen et bilde av en brønn. Etter vignetten fortsetter den reglepregede teksten, men innholdet, rytmen og rimstrukturen endrer seg. Jeg velger å kalle denne passasjen for ”Spenabarn, stenbarn” etter første vers. Denne passasjen fortsetter til side 41, hvor det plutselig oppstår et språklig brudd i teksten. Dette bruddet står uten typografiske markører. I vers 14 går verset over til rettskrivningsnormer fra 1700-tallet, såkalt swedenborgssvensk. Rytmen og rimstrukturen endres samtidig, og innholdet i teksten beveger seg over i noe som kan minne om en helvetesvisjon, og over i den delen som etter margnotatet kalles ”*Eldsång*”. ”Eldsång” går over fire strofer og har samme rytmiske

stryktur som ”Böljesång”, med unntak av/etterfulgt av fem strofer på sidene 49 - 51 som ikke har samme struktur som bølge- og eldsång. Bølgemotivet introduseres igjen i siste strofe på side 51 og videreføres på side 52.

Etter at bølgemotivet er avsluttet, følger en strofe som etter marginnotatet kalles ”*Marche funèbre*”, sørgemarsj. Denne passasjen går over to sider, etterfulgt av ”*Avsked*” som består av fire strofer med svært ulik struktur.

På side 56 gjenopptas den dramatiske strukturen fra ”Parkscenen”, og flere av de antropomorfiserte gjenstandene fra denne scenen/passasjen dukker opp igjen, sammen med en rekke nye absurde stemmer. Det typografiske oppsettet er også her i form av aktører med replikker, og denne passasjen avsluttes på side 58 med beskrivelsen av en heraldisk fugl som stiger urørlig.

Helt til slutt følger et sitat fra Edith Södergrans dikt, ”Ingenting”, og deretter en ny strofe på swedenborgsvensk som avsluttes på side 59. Side 60 er blank, og på side 61 følger en ny strofe, før epigrafen ”*Vale viator!*” på den upaginerte side 62. Helt til slutt på side 64 har Ekelöf skrevet en ”Not”, en kommentar til verket.

Jeg har nå delt elegien inn i åtte mindre enheter, men på samme måte som Melbergs tredeling ikke er selvsagt, er heller ikke denne inndelingen absolutt. *En Mölna-Elegi* er altså en mangesidig tekst. Både form- og innholdsmessig er det store sprang mellom de forskjellige passasjene i verket. Flere elementer gjentas flere ganger gjennom verket. I mine undersøkelser av subjekt, stemme og nærvær i *En Mölna-Elegi*, vil jeg diskutere de enkelte passasjene hver for seg, og i liten grad komme inn på sammenhengene mellom dem. Det betyr ikke at jeg ser på de ulike tekstpassasjene som løsrevet fra hverandre. Dersom man leser teksten kronologisk, vil forholdet mellom passasjene prege lesningen. Det er likevel noen avsnitt som i større grad enn andre vil være interessante for min problemstilling.

1.3 Ekelöfs selvkommentar

Ethvert arbeid med Ekelöfs lyrikk krever at man tar stilling til hvordan man skal forholde seg til hans selvkommenterende tekster. Ekelöfs essayistikk og selvkommentarer utgjør hele tre bind av hans samlede *Skrifter*, med essaysamlinger i bind 6 og 7, og den store samlingen tidligere upubliserte notater og selvkommentarer i bind 8. I mitt arbeid med *En Mölna-Elegi*, kommer jeg ikke utenom Ekelöfs egne kommentarer til dette verket. I bind 7

finner vi notatet ”Anteckningar till *En Mölna-Elegi*” (S7: 256-258), mens i bind 8 er det hele 18 sider med ulike notater til elegien (S8: 213- 231). Innholdsmessig varierer notatene til *En Mölna-Elegi* i bind 8 fra helt konkrete ordforklaringer og presiseringer til mer analytiske utlegginger av tekstens sentrale tema og motiv.

Det å vise til forfatterens selvkommentarer og ut i fra dette trekke slutninger om intensjonen bak teksten er ikke uproblematisk, særlig ikke i en lesning som har som siktemål å undersøke leserens umiddelbare møte med verket, og det nærværet som oppstår i dette møtet. En slik lesning skal i utgangspunktet ikke ta hensyn til forfatterens egen kommentar til teksten, fordi disse kommentarene er utenomtekstlige. Likevel er Ekelöfs selvkommentarer spesielle. De er en del av forfatterskapet til Ekelöf, samtidig som de er på høyde med det de mest fremstående forskere har skrevet om hans lyrikk, slik Reidar Ekner påpeker i forordet til *Skrifter, bind 8*:

Om Ekelöfs diktning har mycket skrivits, även av framstående forskare. Ingen har dock ännu skrivit med större insikt och klokhet om den än han själv. Han tillhör de sällsynta författare som kan uppträda som sin egen kritiker utan att inkräkta på den kreativa förmågan, och när han kommenterar egna diktverk, som *En Mölna-Elegi*, vet han att överlämna den yttersta tolkningen åt läsaren. Han kan lämna en rad faktiska och nyttiga upplysningar, men tåga om det varom bara dikten kan tala. (Ekner, S8:10)

Ekelöf tildeles en rolle som innsiktsfull kritiker, en rolle få forfattere har i forhold til sitt eget forfatterskap. Jeg ønsker å anerkjenne Ekners vurdering av Ekelöfs selvkommentar, som innsiktsfull og klok. Denne anerkjennelsen innebærer, som Thorstein Norheim advarer mot, en ”fare for å lese (for) sympatisk, det vil si i overensstemmelse med de forutsetningene forfatteren selv fremholder” (Norheim, 2005:11). For å unngå en for sympatisk lese måte, vil jeg forsøke å forholde meg til Ekelöfs selvkommentar på lik linje med annen sekundærlitteratur og støtte meg til disse tekstene som jeg støtter meg til andre tekster for å bygge opp under egen argumentasjon. Jeg vil samtidig forsøke å være kritisk til forfatterens selvkommentarer, på lik linje med at jeg er kritisk til annen sekundærlitteratur. Ekelöf blir også en leser av sin egen diktning i selvkommentarene, det vil si en leser som møter verket på linje med andre lesere.

Når det gjelder kommentarene til *En Mölna-Elegi* kan man utlede tre tematiske linjer fra Ekelöfs selvkommentar, som er interessante å følge når man skal forsøke å si noe om elegien som helhet. Den første har jeg allerede foregrepet, nemlig spørsmålet om elegien som et enhetlig eller et fragmentarisk verk. Den andre er de mange sitatene og allusjonene elegien er bygget opp av. Den tredje er spørsmålene som reises omkring subjektets stilling

i *En Mølna-Elegi*. Dette blir også viktig i forhold til mitt fokus på det umiddelbart sanselige i diktingen, fordi til grunn for disse tre linjene, ligger et syn på lyrikken som beslektet med musikken.

1.3.1 Enhet eller fragment?

I spørsmålet om verket som enhet eller fragment, er det interessant å vende seg til essayet "Självsyn" fra *Blandade kort* (1957), hvor Ekelöf beskriver sitt syn på sin egen dikting. Her kan det se ut som om Ekelöf avviser kravet om at teksten skal være enhetlig og helhetlig til fordel for et syn på teksten som en tematisk *polyfonitet*⁵:

Dikt är för mig mystik och musik. Mystik är för mig inte att spikra fast abstrusa teser, det är själva den djupa livsupplevelsen, förnimmande av det evigt undanglidande, skiftande, återkommande i allt som har med bild, ton, tanke, känsla och liv att göra. "Ordning" finns där enda som en liknelse, en icke identisk återupprepning, och om det också står mig fritt att (av praktiska skäl så att säga) uppfatta än det ena, än det andra som ett huvudtema, vet jag att alla dessa temata i grunden är likvardiga och lika flytande och att *det är själva rörelsen, dansen, som är det verkliga huvudtemat*. Meningen med det hela? Ja, meningen med livet är väl bara att vi skall leva det – och uppleva det. (S7:113, min uthevnig)

Den samme grunnleggende holdningen uttrykkes også i et av notatene til *En Mølna-Elegi* fra 1946: "Dikten är musikaliskt koncipierad, motiven söker och fångar varandra, utvecklar varandra polyfonitetskt" (S8: 217). I begge disse sitatene finner vi at Ekelöf vektlegger bevegelsen og utviklingen mellom ulike motiver, framfor å fastslå et konkret hovedtema. For "det är själva rörelsen, dansen, som är det verkliga huvudtemat". Likevel gir ikke Ekelöf selv noe entydig svar på hvorvidt verket skal leses som en enhet eller som et fragment. I stedet for å svare på spørsmålet, peker han på at det er selve bevegelsen og opplevelsen som er viktigst.

Denne betoningen av bevegelsen i diktet, knyttes flere steder sammen med Ekelöfs forståelse av diktet som musikalisk. I essayet "Självsyn" fremhever han at diktet, som har tiden som hoveddimensjon, også bør ha en tidsbetinget form som nærmer seg musikken, med dens gjentakelser av motiv, allusjoner, parallellismer, "alla dessa deviser i kraft av vilka människan söker njuta tilväron (...) ty "mening" och "ordning" är nämligen

⁵ I litteraturvitenskapelig terminologi er polyfonibegrepet knyttet til den russiske filosofen Mikail Bakhtin og hans arbeid med Dostovsjevskijs romankunst. Hos Bakhtin er polyfoni knyttet til den flerstemmige romanen, og forholdet mellom fortellerens allvitende stemme og de mange karakterenes stemmer og deres grad av påvirkethet.

Ekelöfs bruk av polyfonibegrepet må ikke forveksles med denne bakhtinske forståelsen av begrepet. Ekelöf gir begrepet en annen betydning, og knytter det til musikalisk-litterære aspekt ved teksten. Når Ekelöf skriver om et polyfont spill av stemmer, knytter han dette til de mange instansene for utsigelse i diktet og den musikalitet som oppstår i dette mylderet.

Jeg vil i mitt arbeid videre bruke det svenskklingende og ekelöf-inspirerte ordet *polyfonitet*, for å markere denne forskjellen mellom Ekelöfs og Bakhtins forståelse av begrepets innhold.

någonting mänsklingt och et tecken på vår begränsning” (S7:122). Her gir Ekelöf uttrykk for at den musikalske formen i diktet har større betydning enn de begrensningene teksten får gjennom menneskets søken etter ”mening” og ”ordning”. Dette at mening og ordning er noe mennesket søker etter, understrekes i et annet notat til *En Mölna-Elegi* fra 1956, hvor han skriver: ”Man manar (...) till komposition, ett slags ordnande verksamhet” (S8:219).

Jeg forstår disse tekstene dithen at Ekelöf ikke svarer direkte på om diktet skal leses som en enhet eller som en rekke fragmenter, men at han snarere stiller spørsmål ved nødvendigheten av å ta stilling til dette. Han poengterer at behovet for orden, mening og er noe som leseren søker etter i teksten, men vektlegger selv heller den stadige variasjonen og bevegelsen mellom ulike tema og motiv, som han sammenlikner med musikkens ikke-betydningsbærende bevegelser.

1.3.2 Sitater og allusjoner

Ekelöf har selv et ønske om å se på instrumentalmusikkens polyfonitet som et forbilde for lyrikken. En konsekvens av det Ekelöf kaller ”den musikaliska uppfattningen av dikt” er at diktet blir et polyfont samspill av viktige og uviktige detaljer. Dette uttrykkes gjennom de mange sitatene og allusjonene i *En Mölna-Elegi*, noe Ekelöf karakteriserer som metode med historiske forbilder:

Vad nu särskilt allusions- och citatmetoden i *Non Serviam* och *En Mölna-Elegi* beträffar, som väl kommer at anses speciellt inspirerad av Elliot, så är det för det första en urgammal metod, tillämpad inte bara av en Petronius, en Dante, ja, en Rabelais eller i våra dagar en Joyce, utan i alla tider av en oöverskådlig mängd ”hermetiska”, symboliska eller mystiska diktare” (S7:119)

Allusjons- og sitatmetoden som Ekelöf benytter seg av i *Non Serviam* og *En Mölna-Elegi* har altså en rekke historiske forbilder, og knyttes sammen med et annet sentralt tema i elegien, nemlig tidens relativitet.

Sitatene og allusjonene står som et uttrykk for det allmennmenneskelige ifølge Ekelöf. Han skriver i et essayet ”Självsyn”:

För det andra tror jag, som jag redan sagt, inte mycket på någon utveckling påverkningssvis när det gäller personligt arbetande konstnärer som har någonting att säga alldeles i och för sig själva, jag tror på en utveckling identifikationsvis, nämligen så att man *igenkänner sig själv* både i gammalt och nytt och dessutom i tiden, i de skiftningar som tidsljuset kastar över tavlan som även den är levande och föränderlig” (S7:120)

Videre skriver han mer konkret om *En Mölna-Elegi* i et notat:

Vad de många citaten beträffar har jag ofta, liksom ni själv – hycklande läsare! – varifrån jag får dem, men de sitter, som t.ex. den Södergranska ”ett nyckfullt ögonblick stal mig min framtid”,

kvar i öronen och rätt som det är när man går på gatan kan det hända att man får dem – ungefär som när man får påminnelse om någon musik av ett par droppar i en slasktratt – och dessa fragment är en del av ens liv. (S8: 217)

Sitatene og allusjonene er altså elementer som dikteren har tatt opp i seg og gjort til sitt eget, gjennom dette at han ”igenkänner sig själv i gammalt och nytt”.

Ekelöfs egne kommentarer til sitat- og allusjonsmetoden gir rom for en lesning av elegien som en sammensetning av mange ulike, samtidige stemmer som både er ulike og som representerer noe allmennmenneskelig, som dikteren har tatt opp i seg og gjort til sitt eget.

1.3.3 Subjektsproblematikk

Nært knyttet til den musikalske polyfoniteten som er et forbilde for lyrikken, er også subjektsproblematikken. I ”Anteckningar til *En Mölna-Elegi*” identifiserer Ekelöf mest eksplisitt den fordoblingen i jeg-instansen som Thorstein Norheim videre har demonstrert som en del av Ekelöfs poetologi, og som jeg skal bygge videre på i både teoriutviklingen min og i analysen. Ekelöf skriver:

Jag utgår från att dikt inte är rim och reson utan musik. (...) Den musikaliska uppfattningen av dikt: inte milstøpe som rests utan fortlöpande vandring, inte monument utan skeende, inte fastslående minnesanteckning av ett ögonblick utan nufflöde, inte jag utan konglomerat av alla de mig, han, vi, ni, alla de impulser, ärftligheter, minnen, associationer (meningsfulla eller meningslösa och utan å propos), hela det polyfona spel av vikiga o. (vid första påseende) mindre viktiga, särfallande o. oskiljbara detaljer för vilka den upplvandes jag inte ens är dirigenten utan något av auditivt focus, brännpunkt, agent, än skenbart dirigerande, i verklighet kanske lyssnande, påverkad, än skenbart lyssnande och overksam, i verklighet kanske påverkande, alltid medverkande. (S7: 257f.)

Her identifiseres de mange samtidige stemmene, som uttrykk for to jeg-aspekter; *det opplevandes jag*, som alltid er medvirkende og tilsynelatende dirigerende og *jag som praktisk talmann*, det aspektet som fører ordet. Jeg nøyer meg med å nevne dette her, og kommer til å gi en mer utfyllende presentasjon av de to jeg-aspektene og Norheims arbeid i teorikapittelet.

1.4 Tidligere forskning om *En Mölna-Elegi*

Jeg vil forsøke å gi en kortfattet oversikt over tidligere forskning om *En Mölna-Elegi*. Jeg ønsker å dele tidligere forskning inn i to grupper, en inndeling som har graden av relevans for mitt arbeid som hovedkriterium.

Det finnes en stor gruppe tema- og motivstudier, både over Gunnar Ekelöfs forfatterskap og *En Mölna-Elegi*. De viktigste studiene er Bengt Landgrens *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*, (1971), Anders

Olssons *Ekelöfs nej* (1983). Dertil kommer mer spesifikke studier av *En Mölna-Elegi*. Blant disse finner vi Paul Berfs *Reisen durch Zeit und Raum. Eine thematische Analyse von Gunnar Ekelöfs "En Mölna-Elegi"* (1995), Ulf Larssons *De fyra elementen. En semantiske motivstudie i Gunnar Ekelöfs En Mölna-Elegi*, (2004). Felles for disse arbeidene er at hovedtyngden i arbeidet ligger på å identifisere innhold og meningsstrukturer i diktverket. Jeg vil ikke gi noen mer inngående presentasjon av disse arbeidene, fordi deres prosjekt ligger langt fra den nærvørsorienterte lesningen jeg ønsker å gjøre i dette arbeidet. Jeg nøyer meg derfor med å nevne dem her og vil kun komme tilbake til dem der det blir aktuelt å referere til enkelte av disse arbeidene.

Den andre gruppen studier av *En Mölna-Elegi* fokuserer i langt større grad på sider ved teksten som er relevante for min orientering mot leserens umiddelbare møte med teksten. De to viktigste arbeidene om *En Mölna-Elegi* som jeg til en viss grad bygger videre på her, er Sverker Eks artikkel "Auditivt fokus" (1971) og Arne Melbergs essay "Om svårigheten att läsa Mölna-Elegin" (1999). Jeg støtter meg også i stor grad til Thorstein Norheims avhandling *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs forfatterskap* (2005), et arbeid som blir avgjørende som teoretisk bakteppe for min oppgave. Norheims studie omfatter imidlertid ikke *En Mölna-Elegi*, men en lesning av enkelttekster fra de øvrige verkene i Ekelöfs forfatterskap. I tillegg til disse tre sentrale lesningene vil jeg benytte meg av Leif Sjöbergs *A readers guide to Gunnar Ekelöfs A Mölna-Elegy* (1973) og Erik G. Thygesens *Gunnar Ekelöfs Open-Form Poem A Mölna-elegy. Problems of Genesis, Structure and Influence* (1985).

I det følgende vil jeg presentere disse arbeidene med utgangspunkt i hvordan de behandler hver av de tre tematiske linjene som utpeker seg som sentrale i Ekelöfs selvkommentarer (enhet og fragment, sitater og allusjoner samt subjektproblematikken).

1.4.1 Enhet eller fragment

Sverker Ek kommenterer Ekelöfs utsagn om at elegien er et uttrykk for "den djupa livsupplevelse" med å si at "för att kunna ge denna "djupa livsupplevelse" en klarhet och ordning, som är i samklang med dess egen dignitet, strävar Ekelöf etter att ge dikten en polyfon oppbyggnad." (Ek, 1971: 210). Ek bruker dermed Ekelöfs "musikaliska uppfatning av dikt" til å finne en estetisk løsning på enhetsproblemet, hvor enheten vektlegges av hensyn til leserens behov for struktur. Ek leser teksten i stor grad som et

uttrykk for jegets sammensatthet, og dette tvinger teksten til strukturering, av estetiske hensyn.

Erik G. Thygesen kritiserer Sverker Ek for å komme med en tvilsom løsning på enhetsproblemet. Han mener at denne “estetiske løsningen” på enhetsproblemet er ”a kind of emergency exit for those critics who are unwilling or unable to confront the open structure on its own terms and fall back on the traditional concept of ”organic unity”, of which the idea of musical structure seems to be a convenient but inadequate appendix” (Thygesen, 1985:84). Thygesen er særlig opptatt av spørsmålene knyttet til om teksten skal leses som enhetlig eller fragmentarisk. Med støtte i resepsjonsteoretikere som Umberto Eco og Egbert Faas, kommer Thygesen fram til at diktet er et *Open-Form* dikt. Med dette mener Thygesen at Ekelöf bevisst har gitt avkall på enheten i teksten, for at den skal bli stående som et åpent kunstverk med fragmentarisk karakter.

Arne Melberg anerkjenner Thygesens polemikk mot teksten som en organisk enhet, men etterlyser samtidig et alternativ til denne organiske lesemåten. Med utgangspunkt i de mange elementene verket er bygget opp av, karakteriserer han *En Mölna-Elegi* som ”en exemplarisk version av ett stort tema i modernismen: dialektiken mellan fragment och verk. Och ett stort tema i hermeneutiken: mellan process och produkt” (Melberg, 1999:45). Melberg demonstrerer hvordan *En Mölna-Elegi* er en tekst som i svært liten grad legger føringer for hvordan den skal leses, men som samtidig åpner for en rekke valgalternativer.

I min utlegning om *En Mölna-Elegi*, vil jeg støtte meg til Melberg, som viser at elegien er en tekst som inviterer leseren til selv å bestemme hvilken måte den skal leses på. Målet med min lesning vil ikke være å identifisere samlende faktorer som gir teksten et enhetlig inntrykk. Jeg vil i stedet støtte meg til Ekelöfs selvkommenterende tekster, hvor han poengterer at det er bevegelsen som er viktigst. Siden mitt fokus vil ligge på det nærværet teksten skaper, vil ikke spørsmålet om enhet være direkte påtrengende i min lesning.

1.4.2 Sitater og allusjoner

Leif Sjöberg har gått langt i å identifisere og gjøre rede for bakgrunnen til de mange sitatene og allusjonene i *A Readers Guide to Gunnar Ekelöfs A Mölna-Elegy* (1971). Dette er et glimrende oppslagsverk, som gir svært god oversikt over de mange intertekstuelle referansene, sitatene og de litterære og mytologiske universene som diktet viser til. Andre forskere viser gjerne til Sjöberg for en oversikt over hvor sitatene og allusjonene er hentet

fra og bakgrunnen for disse. Jeg vil også forholde meg til denne boken som et oppslagsverk.

En av de som har forholdt seg til sitatene og allusjonene i *En Mölna-Elegi* er Sverker Ek som knytter disse sammen med jegets sammensatthet. Han bruker Ekelöfs notat hvor han beskriver *En Mölna-Elegi* som ”ett tværnsnitt av tiden i stället för ett längdsnitt” (S8:216). Ved å lese *En Mölna-Elegi* som et tverrsnitt av tiden, får man et inntrykk av at de ulike stemmene som kommer til uttrykk gjennom de mange sitatene og allusjonene er samtidige. Dette gjør Eks beskrivelse av tekstmassen som en ”kakafoni av röster” (Ek, 1971: 201) passende. I tillegg har allusjons- og sitatteknikken, ifølge Ek, en funksjon idet at den lar diktets jeg ”igengäkna sig själv både i gammalt och nytt och dessutom i tiden, i de skiftningar som tidsljuset kastar över tavlan som även den är levande och föränderlig”, sagt med Ekelöfs ord (S7:120).

Thygesen legger også stor vekt på sitat- og allusjonsmetoden og peker på at dette er et dominerende strukturelt prinsipp i *En Mölna-Elegi*. Thygesen stiller spørsmål ved om det er mulig å lese *En Mölna-Elegi* uten noen tidligere kjennskap til de mange allusjonenes og sitatenes opphav. Han diskuterer også hvorvidt kunnskap om kildene for sitatene og allusjonene er en hjelp i lesningen eller et hinder. Dersom leseren blir for opptatt av å lete etter sitatene og allusjonene, kan det virke hemmende på den umiddelbarheten som karakteriserer lesningen av verket (Thygesen, 1985: 56).

Hos Melberg får sitat- og allusjonsteknikken en funksjonell rolle. Verket er bygget opp av en mosaikk av identifiserbare, forvanskede og anonyme sitater, og sammen med tekstens utspredhet i tid og rom går ikke bare jeget, men også verket i oppløsning i disse sitatene. Fokuset hos Melberg ligger på uleseligheten i verket. Derfor kommer han ikke med noe entydig svar på hvordan sitatene og allusjonene skal leses, men han foreslår flere muligheter: En polyfon lesemåte, en dialogisk lesemåte og en monologisk lesemåte. (Melberg, 1999: 50-52).

Idet mitt fokus i denne oppgaven vil dreie seg mot det umiddelbare og sanselige, vil Thygesens argumentasjon omkring sitatene og allusjonene stå sentralt fordi han fokuserer på umiddelbarheten. Jeg vil derfor ikke legge for stor vekt på å identifisere kildetekstene bak de mange intertekstuelle referansene. En lesning som vektlegger dette vil miste noe av den umiddelbarheten som karakteriserer den kronologiske lesningen i utgangspunktet. Ekelöf har knyttet de mange stemmene og ”det polyfona spel” til det han kaller ”den

musikaliska oppfatningen av dikt”. Sitatene og allusjonene har altså en sentral funksjon i det at de formidler en opplevd polyfonitet til leseren. Dette er en del av det umiddelbare inntrykket av teksten, og jeg vil derfor ikke kunne se helt bort i fra at sitatene og allusjonene har intertekstuelle referanser som gir assosiasjoner utover det verkinterne i elegien.

1.4.3 Subjektsproblematikk

Ek viser at tekstens jeg innledningsvis i diktet er et konkret subjekt plassert i rom (på Mølna Brygge) og i tid (den sommeren ”vanförestalten” leide Mølna⁶). Fra og med ”Böljesång” med versene ”densamma eller en annan/ jag eller inte jag?” (s. 13) går jeget inn i en søken etter konstanter og starter dermed sin odysse, som også blir elegiens fortsettelse. De mange allusjonene og sitatene i tekstene utgjør tilsammen ”ett spel av röster eller rettare sagt en kakafoni av röster från de mänskliga primitiva djupen” (Ek, 1971:201).

En Mølna-Elegi kan ifølge Ek leses som en indre monolog omkring forestillinger om jeget, både i et ytre og kosmologisk perspektiv og også i et indre perspektiv under forestillingen om at jeget er et autonomt univers. Men han hevder videre at

det vitala för Ekelöf är dock inte metafysiken eller den psykologiska realismen utan den lyriska diktionen – ordens mångtydighet, bildens komprimering och expressivitet, den uppbrutna syntaxens alogiska men distinkta ordföljd (Ek, 1971: 205).

Ek vurderer den lyriske diksjonen over det metafysiske og den psykologiske realismen, og de lydlige og de sanselige elementene i teksten som *vitala*⁷. Med dette antyder han en lesning som ikke overvurderer tolkninger og betydninger, og som i like stor grad vektlegger det umiddelbare i møte med teksten, som flertydigheter, ekspressivitet og den oppbrutte syntaksen. Ek viser til Ekelöfs ”Anteckningar till en Mølna-Elegi”, hvor tittelen på hans artikkel ”Auditivt fokus” er hentet fra. I denne teksten innfører Ekelöf begrepet ”det opplevandes jag”, som Ek omtaler som en overgripende struktur i teksten. Videre problematiserer Ek jeget i *En Mølna-Elegi* med å peke på det han kaller en ”till synes irrationell kastning mellan ett jag och ett du” (Ek, 1971: 205), noe som blant annet blir synlig i teksten gjennom skiftninger i bruk av personlige pronomen. Dette tolker Ek som et uttrykk for at:

⁶ Jfr. Ekelöfs notat S7:226.

⁷ Dette utsagnet hos Ek kan knyttes opp mot Gumbrechts nærværsteori, som jeg skal presentere i slutten av kapittel 2. Ek vektlegger den lyriske diksjonen som ”det vitala” framfor den psykologiske realismen og metafysikken. Dette samsvarer med Gumbrechts likestilling av nærværseffekter og meningseffekter i teksten.

Ekelöf har velat betona jagets sammansatthet, som gör det möjligt att på en gång vara subjekt och objekt, samtidigt iakttagande och iakttagen i en dialog mellan en rad jag, du, vi etc., ty det er många som lever i detta som Ekelöf kallar "jag". Men upplöser sig jagets gränser inåt i en oräknelig mångfald, blir gränsdragningen utåt lika diffus (Ek, 1971:205).

Jeget oppløses: "Jagets sedvanliga autonoma karaktär och sammanhållande och viljemässiga funktion försvinner visserligen inte helt men upplöses och ersätts av en icke målriktad rörelse" (Ek, 1971: 206). Dette jegets mangesidige karakter tvinger Ekelöf til en komposisjon, en slags ordnende virksomhet, som løser problematikken og "som består i att på en gång vara trogen mot stoffets mångskiftande egenskaper och den estetiska nödvendigheten till strukturering" (Ek, 1971: 206). *En Mölna-Elegi* er altså en poetisk utforskning av de mange sidene ved jegets karakter, som holdes sammen av det overgripende prinsippet "det opplevandes jag". Dermed antyder Ek en sentral problematikk i teksten: Et vanskelig tilgjengelig poetisk materiale og en strukturering som er en estetisk nødvendighet for å gjøre dette materialet tilgjengelig for leseren.

Arne Melberg betoner også det problematiske subjektet i elegien, men også i forhold til subjektet er det uleseligheten og vanskeligheten ved å lese elegien som står i fokus i Melbergs artikkel. Han knytter jegets oppløsning sammen med verkets oppløsning.

Subjektsproblematikken er ikke bare sentral i *En Mölna-Elegi*, men i hele Ekelöfs forfatterskap. Thorstein Norheim har i sin avhandling vist hvordan det er en forbindelse mellom Ekelöfs poetologi og denne subjektsproblematikken. Dette vil jeg komme grundigere tilbake til i neste kapittel.

2. Det teoretisk-metodiske grunnlaget

I det følgende vil jeg lese *En Mölna-Elegi* først med vekt på subjeksproblematikken, deretter stemmebegrepet og til slutt nærværseffektens manifestering i teksten. Jeg vil vise at det går an å trekke en tematisk linje gjennom disse tre teoretiske perspektivene. Først vil jeg fokusere på Norheims arbeid med subjeksproblematikk, hans påvisning av fordoblingen i jeg-instansen og den helhetlige subjeksforståelsen dette åpner for. Fordoblingen i jeg-instansen faller videre sammen med en fordobling i stemmebegrepet. Jeg vil deretter gjøre rede for hvordan stemmen ifølge Engdahl og Nielsen kan forstås både som tale knyttet til utsigelsen og jeg-instansen og som skrift. Til slutt vil jeg vise hvordan både stemmebegrepet og Gumbrechts nærværsbegrep kan knyttes til en sanselig lese måte, som vektlegger det umiddelbare inntrykket av teksten. Jeg ønsker å gi en utfyllende presentasjon av disse tre teoretiske perspektivene og vise hvordan de lar seg sammenfatte under en tematisk linje. Disse tre perspektivene, subjekt, stemme og nærvær lar seg sammenfatte under mitt hovedfokus, diktet som en umiddelbar sanseopplevelse.

2.1 Subjeksproblematikk i *En Mölna-Elegi*

Jeg vil begynne med å presentere noen teoretiske problemstillinger omkring begrepet *det lyriske subjektet*, som blir sentrale i forbindelse med Norheims utlegging om subjeksproblematikken hos Ekelöf. Dette vil jeg gjøre gjennom en presentasjon av Kittang og Aarseths tradisjonelle forståelse av det lyriske subjektet og Aadlands kritikk av dette. Deretter vil jeg presentere Thorstein Norheims arbeid med subjeksproblematikken i Ekelöfs forfatterskap. Jeg vil også trekke inn noen momenter fra Sverker Eks tidligere presenterte arbeid, som også omhandler subjeksproblematikken i *En Mölna-Elegi*.

2.1.1 Det lyriske jeg

Atle Kittang og Asbjørn Aarseths lærebok *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse* (1968) har vært dominerende som lærebok i lyrikkanalyse siden den ble skrevet for 40 år siden. Aarseth og Kittang forsøker i kapittel 2: "Lyrikken som genre – noen hovedtrekk" å definere lyrikksjangeren ut ifra dens avgrensninger i forhold til de to andre store hovedsjangrene epikk og dramatikk.

Et lyrisk dikt er en autonom og oftest relativt kort dikterisk tekst, som av og til kjennetegnes ved visse formelle trekk av typografisk og metrisk art (...). Tekstens enhetlige karakter er ikke basert på fortelling eller handling som i romanen og dramaet, men realiseres snarere ved en gjennomført stemning eller tone. Det viktigste er likevel den egne språklige kvalitet som et lyrisk dikt eier, og

som gjenspeiler en bestemt dikterisk holdning. Denne holdningen manifesterer seg på to plan: i dikterens forhold til den verden som uttrykkes gjennom språket, og i hans forhold til selve språket. (Kittang/Aarseth, 1998:30)

Sjangeren lyrikk defineres altså gjennom den dikteriske holdningen til språket og til verden. Det lyriske subjektet er annerledes enn epikkens og dramatikens jeg. Det episke jeg har en absolutt avstand til sin verden, mens det organiserende jeg ikke er tilstede i de dramatiske tekstene. Det lyriske jeg kjennetegnes av en nærhet til verden og til språket:

Dersom vi nå vender oss til den lyriske diktningen, vil vi oppdage at en så å si overalt må forutsette et enkelt talende subjekt. (...) I et lyrisk dikt vil det aldri være noen egentlig dialog, og heller ikke noen beretter som står på avstand og trekker i trådene. Men nettopp dette skaper et grunnprinsippene i lyrikkens språk: den særegne nærhet mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt. Her finnes det som regel ingen avstand. (Kittang/ Aarseth, 1998: 33)

Både definisjonen av lyrikk sjangeren og kriteriene for å skille lyriske tekster fra episke eller dramatiske tekster blir altså knyttet til begrepet om det lyriske jeg. Lyrikk karakteriserer jegets forhold til verden, og ”tingene angår alltid det lyriske jeg, enten det nå er i positiv eller negativ retning. Det poetiske språks verden gjenspeiler alltid et menneskes nære forhold til noe”. (Kittang/Aarseth, 1998:34). Hele definisjonen av lyrikk sjangeren er bygget opp omkring denne nærheten mellom det lyriske subjektet og det det omtaler⁸. Videre hevder Kittang og Aarseth at det lyriske jeg kjennetegnes av at det sammenfaller med leserens jeg: ”leserens opplevelse innebærer at han ikke ser *på* men *med* det lyriske jeg” (Kittang/ Aarseth, 1998: 35).

Denne forståelsen av det lyriske jeg, som det som avgrenser det lyriske subjektet fra det episke og det dramatiske, knytter det lyriske subjektet til nærheten mellom seg selv og teksten. Denne avgrensningen av sjangeren legger sterke begrensninger på hva som kan karakteriseres som lyrikk, og innebærer en bortdefinering av en rekke tekster, for eksempel bruk av ironi i lyrikk. En annen svakhet med Kittang og Aarseths lyrikkforståelse er at de omtaler flere ulike aspekter ved jeget, uten å skille mellom disse. I det første sitatet over er jeget knyttet til dikteren og dikterens holdning til språket og verden, mens i det andre sitatet er jeget knyttet til det aspektet ved teksten som taler. Kittang og Aarseth skiller ikke mellom de aspektene og tidvis blandes de sammen.

Dette har også Erling Aadland kritisert i artikkelen ”Jeget i diktet og det lyriske jeg”:
”Dette er et skille som gjør det [det lyriske jeget] farlig likt det manifeste jeg’et i diktet; og

⁸ Dette er en forståelse av det lyriske subjekt som vi også finner igjen i for eksempel *Litteraturvitenskapelig leksikon* fra 1997, som definerer lyrikk som ”en kort tekst som formidler en fortettet subjektiv stemning. Lyrikk blir slik forstått som et uttrykk for en bestemt lyrisk bevissthet, ”et lyrisk jeg” som ikke må forveksles med forfatteren” (Refsum, i Lothe m.fl. 1997: 147).

som dertil skaper en diffus enhet mellom dikteren, det lyriske jeg og jeg'et i diktet" (Aadland, 1998:117).

Dette skillet legger for store begrensninger på hva som kan kalles en lyrisk tekst, i og med at det finnes tekster som åpenbart er lyriske, men hvor denne nærheten mellom det talende og det talte ikke er tilstede. Denne svakheten demonstrerer Aadland, med hjelp av Beatlesteksten "I am the Walrus". Verset "I am the Walrus GOO GOO G'JOOB", betyr verken at det er en hvalross som synger sangen, eller at John Lennon er en hvalross. Dermed viser Aadland at det å snakke om det lyriske subjektet som en enhetlig og avgrenset størrelse, blir for snevert. I denne sangteksten befinner tropen prosopopeia, som gir stemme til den ikke-menneskelige hvalrossen, seg mellom det lyriske jeget og det manifeste jeget. Det oppstår dermed en tropologisk distanse mellom det lyriske jeg og det manifeste jeg, og Aadland viser hvordan det lyriske jeg ikke er et enhetlig begrep, men at subjektet kan deles inn i tre jeg-aspekter:

Øverst og ytterst har vi det manifeste jeg'et – hvalrossen. I midten av diktets mening har vi det lyriske jeg'et – som tilsvarer den implisitte forteller i narratologien, den transcendentale garantisten for antropomorf mening, den tilsynelatende ordfører og ordsammensetter, den som sier "I am he/ as you are he/ as you are me/ and we are all together". Men nederst og innerst har vi diktjegg'et - som tilsvarer dikteren, ikke den faktiske forfatter og historiske person, men den som tar imot en vending fra språket, den som ved å ta imot denne vending kan språke i og med språket og dermed dikte. (Aadland, 1998: 121)

På samme måte som det i episke tekster kan være forskjell på det manifeste jeg som til enhver tid har ordet og den underliggende fortelleren som fører ordet, blir det lyriske jeg en abstrakt aural og usynlig ord-fører. Aadland kritiserer dermed *Lyriske strukturer* for å være uklar i sonderingen mellom de tre jeg-instansene i diktet, det manifeste jeget, det lyriske jeget og diktjeget. Aadland skiller videre mellom diktjeget og den faktiske forfatteren, hvor dikteren er forstått som det spesifikt kunstneriske ved forfatteren. Diktjeget får sin rolle gjennom at språket bruker dikteren, som en tropologisk vending, og dermed vender språket seg til mennesket.

Dette skillet mellom de tre aspektene ved jeget, følger Aadland opp i kapittelet "Hvem setter tittelen på verket?" i boken *Farvel til litteraturvitenskapen* (2006). Gjennom en drøftning av forholdet mellom forfatteren som historisk person og det lyriske jeg eller fortelleren i en tekst, viser han hvordan det som gjerne blir kalt forfatterintensjonaliteten ikke er et entydig begrep. *Forfatteren* som yrkesutøver, samfunnsborger og juridisk person er ikke relevant for teksten. Det er forfatteren som setter tittelen på verket, "men det er bare slik når vi oppfatter forfatteren som noe annet enn forfatter, når vi oppfatter han som

dikterisk kreativitet” (Aadland, 2006: 92). Forfatteren som dikterisk kreativitet, eller skriveren, er sammenfallende med det Aadland kaller diktjeget i denne tredelingen i ”Jeget i diktet og det lyriske jeg”. Aadland mener at gjennom å undersøke tittelen kan man komme nærmere diktjeget, fordi ”tittelen har – i alle fall ofte – den samme mellomposisjon mellom tekst og utenomtekst som skriverbegrepet i seg selv har, for skriveren er bindeleddet mellom den utenomtekstlige kreativitet og den tekstlige kreasjon” (Aadland, 2006: 112).

Aadland etablerer altså en tredelt jeg-instans, hvor det manifeste jeg og det lyriske jeg er tekstinterne mens diktjeget er overordnet og inkluderer både de tekstinterne aspektene og de spesifikt kreative i dikterens måte å forholde seg til teksten på. Denne sonderingen mellom de ulike jeg-aspektene i teksten blir et viktig bakteppe for å forstå Thorstein Norheims utledning av forholdet mellom subjektproblematikk og poetologi i Ekelöfs forfatterskap, noe jeg igjen vil bygge videre på.

2.1.2 Thorstein Norheim om subjektproblematikken hos Ekelöf

I avhandlingen *Oscilleringens poetikk- overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk* fra 2005, studerer Thorstein Norheim forholdet mellom subjektproblematikk og poetologi i Ekelöfs forfatterskap. Norheim viser hvordan Ekelöf lar poesi og metapoesi konvergere i selve utsigelsen av diktet og at det gjennom dette oppstår en fordobling av jeg-instansen i denne utsigelsen. Han tar utgangspunkt i tre utenomlitterære modeller i sitt arbeid med Ekelöfs forfatterskap, nemlig malerkunsten, mystikk og musikk, som i denne sammenheng er mest relevant, gjennom ”den musikaliska oppfattningen av dikt”. Disse tre utenomlitterære modellene tilfører diktningen en abstrakt dimensjon og åpner for leserens tilgang til verket. Norheim utleder forståelsen av subjektproblematikken med utgangspunkt i Ekelöfs notat ”Anteckningar till *En Mölna-Elegi*”, hvor Ekelöf selv beskriver ”den musikaliska oppfattningen av dikt”. Her bruker Ekelöf instrumentalmusikkens polyfonitet som forbilde for lyrikken, som gjenspeiler et

konglomerat av alla de mig, han, vi, ni, alla de impulser, ärftligheter, minnen, associationer (meningsfulla eller meningslösa och utan à propos), hela det polyfona spel av viktiga o. (vid första påseende) mindre viktiga, särfallande o. oskiljbara detaljer för vilka den upplevandes jag inte ens är dirigenten utan något av auditivt focus, brännpunkt, agent, än skenbart dirigerande, i verklighet kanske lyssnande, påverkad, än skenbart lyssnande och overksam, i verklighet kanske påverkande, alltid medverkande. (S7:257)

Dette konglomeratet av ”mig, han, vi, ni” og det polyfone spill av viktige og mindre viktige detaljer viser en forståelse av et jeg som ikke er en stabil størrelse. Men ”det opplevandes jag” er likevel alltid medvirkende:

Det är många som lever i detta som jag kallar mig. Jag: praktisk talman: alla kan inte tala i mun på varann. Men vad talmannen jaget bör säga är inte: jag vill att så skall det vara: han bör sammanfatta, göra distinkt hörbart vad som sägs i mig. (S7: 257).

Med utgangspunkt i ”Anteckningar till *En Mölna-Elegi*” identifiserer dermed Norheim to størrelser, ”det opplevandes jag” og ”jag som praktisk talmann”. ”Disse størrelsene kan oppfattes som to jeg-aspekter som tilsammen konstituerer Ekelöfs jeg-instans og framviser dens dobbelthet” (Norheim, 2005:22).

Norheim viderefører distinksjonen mellom disse to jeg-aspektene og viser at det oppstår en fordobling i selve utsigelsen av diktet. Gjennom lesninger av 11 enkeltdikt viser han hvordan denne fordoblingen er en del av Ekelöfs poetologi. Mellom disse to jeg-aspektene, viser Norheim at det skjer det en kontinuerlig oscillering, og Ekelöfs jeg-instans kan således – med Ekelöfs egne ord – karakteriseres som ”1) dubb[el] 2) oscillerande mellan motsatser” (Norheim, 2005:50). Norheim viser hvordan Ekelöfs to jeg-aspekter svarer til de to øverste delene i Aadlands forståelse av jeget i diktet; ”Det opplevandes jag” svarer til Aadlands ”manifeste jeg” og ”jaget som praktisk talman” svarer til Aadlands ”lyriske jeg”. Det tredje aspektet i Aadlands tredeling, sammenfaller hos Norheim med jeg-instansen som metapoetisk funksjon: ”I min sammenheng mener jeg at begrepet i praksis kun har én viktig funksjon: Det understreker at vi har å gjøre med et skrivende jeg, det vil si metapoetisk funksjon” (Norheim, 2006: 302). Thorstein Norheim har gjennom sin avhandling og sitt forsvar av dette arbeidet i *Edda 2006* vist hvordan denne metapoetiske funksjonen, som diktjeget har i Aadlands teori, blir ivaretatt gjennom oscilleringen mellom ”det opplevandes jag” og ”jag som praktisk talmann”. I denne oscilleringen oppstår det en metaholdning som blir en del av selve utsigelsen, og som dermed er grunnleggende og implisitt (Norheim, 2005: 65). Gjennom denne implisitte metapoetiske dimensjonen tar Norheim vare på de egenskapene som Aadland tillegger diktjeget, men uten å bruke hans termer. Begrepene ”det opplevandes jag” og ”jag som praktisk talmann” er Ekelöfs egne.

2.1.3 Sverker Ek, Thorstein Norheim og subjektproblematikken

Sverker Ek problematiserer jeget i *En Mölna-Elegi* ved å vise at det finnes en tilsynelatende irrasjonell kastning mellom et jeg og et du i teksten. Som Norheim, viser også Ek til Ekelöfs selvkommentar og ”Anteckningar till *En Mölna-Elegi*”, når han gjør

rede for ”det opplevandes jag” som et overgripende og samlende prinsipp i teksten. Thorstein Norheim lar ”det opplevandes jag” svare til Aadlands manifeste jeg, som er det jeg-aspektet som til enhver tid har ordet, mens det er ”jaget som praktisk talmann” som tilsvarende det lyriske jeget, og som dermed er det samlende prinsippet, den som ”bör sammanfatta, göra distinkt hörbart vad som sägs i mig” (S7:258). Dermed er det altså en forskjell på hvordan Norheim og Ek leser disse viktige linjene, hvor Ekelöf selv ”mest eksplisitt illustrerer fordoblingen av jeg-instansen” (Norheim, 2005:270).

Forskjellen i forståelsen av ”det opplevandes jag” synes å ligge i den ulike motivasjonen for Eks og Norheims prosjekt. Sverker Ek viser at de mange stemmene, den polyfone oppbyggingen av diktet gjør jeget til et ”auditivt fokus” som ”avlyssnar sitt eget väsen med dess skiftande, varandra brytande tongånger” (Ek, 1971: 210). Dermed er utelukket ikke Eks forståelse av ”det opplevandes jag” som strukturerende prinsipp dette at det samtidig er et konglomerat av mange jeg, han, vi, og ni, som jo ligger til grunn for Norheims forståelse av jeget. Mens Ek er opptatt av dette auditive fokuset, kakafonien av stemmer og det polyfone i teksten, ligger Norheims prosjekt i å forsøke å identifisere de to aspektene som kjennetegner jeget. Jeg synes likevel det ser ut som om dette jeg-aspektet som Norheim identifiserer som ”jag som praktisk talmann” som svarer til det lyriske jeget i Aadlands redegjørelse faller sammen med de funksjonene Ek gir sitt ”opplevandes jag”.

En Mölna-Elegi kan leses som en tekst med svært mange praktiske talsmenn, manifeste jeg eller ganske enkelt stemmer som i ulik grad spiller en rolle i teksten. De mange sitatene og allusjonene kan ha ulike funksjoner, og i denne sammenhengen er det relevant å se nærmere på det inntrykket disse skaper av teksten som en polyfon tekst. Ekelöf har selv beskrevet teksten som

en dikt om tidens och tidsupplevelsens relativitet, kanske också en art av ’levnadsstämning’. Det är ingen skildring av ett tidsförlopp, utan tänks försiggå (teoretiskt) i ett ögonblick. Det vill med andra ord vara ett tvärsnitt av tiden i stället för ett längdsnitt. (S8:216)

Dersom vi leser *En Mölna-Elegi* som en tekst som ikke har en utstrekning i tid, men som beskriver et tverrsnitt av et øyeblikk, vil dette mangfoldet av mer eller mindre identifiserbare stemmer, som Ek har vist være en kakafoni av mange, samtidige stemmer som taler i teksten. Norheim har også knyttet allusjons- og sitatmetoden sammen med Ekelöfs eget ønske om å se på instrumentalmusikkens polyfoni som et forbilde for diktningen. Ek viser at Ekelöf i en tidligere notat til *En Mölna-Elegi* skriver at ”en människa bär inom sig mänskligheten” (S7:256) og at denne arven fra menneskeligheten

ikke bare gjelder det tidsrommet vi ser tilbake på, men også fremtiden. (Ekelöf etter Ek, 1971: 209). Dermed gestalter diktet en ”jaglös, oindividuell” sektor, där de undermedvetna aktiviteterna återspeglar ett slags kollektiv erfarenhet” (Ek 1971:210). Ekelöf försöker å la diktet være et uttrykk for en dyp livsopplevelse (”Not” s. 64) samtidig som han försöker å perfeksjonere den musikalske polyfonien i teksten. I dette sammansatte ”det upplevandes jag”, blir denne kollektive erfaringen av at mennesket bærer en arv fra menneskeheten inni seg, uttrykt. Denne erfaringen blir gjort nærværende, gjennom elegiens oppbygging, de mange samtidige stemmene i dette tverrsnittet av et øyeblikk.

2.1.4 Leserrollen

Thorstein Norheim viser også hvordan fordoblingen i jeg-instansen fører til en splittelse, som gjør det vanskelig for leseren umiddelbart å identifisere seg med tekstens jeg-instans⁹. Dette gjør diktene abstrakte. ”Når leseren ikke har en sikker instans å identifisere seg med, er man overlatt til å konstruere en, noe som innebærer at man blir henvist til egen delaktighet i meningsfrembringelsen.” (Norheim, 2005: 40) Denne delaktigheten utgjør diktets *konstruktivistisk-abstrakte dimensjon*, et begrep Norheim henter fra Charles Altieri. Den konstruktivistiske abstraksjonen i diktningen oppstår når diktningen, på samme måte som malerkunsten, retter fokus mot de materielle elementene. De formelle elementene i konstruktivistisk-abstrakt diktning spiller altså en rolle, ikke bare som estetisk effekt, men som en del av menings- og betydningsproduksjonen, gjennom at de gjør leseren bevisst sin egen deltakelse i denne prosessen. (Norheim, 2005:42). Dermed får fordoblingen i jeg-instansen en didaktisk funksjon, gjennom at leseren inkluderes i verket.

Et eksempel på hvordan Norheim demonstrerer forholdet mellom jeg-instansen og leseren, finner vi i lesningen av Ekelöfs dikt ”Trollkarl” (*Dedikation*. 1934). I dette diktet skapes en identifikasjon mellom leseren og tekstens ”upplevandes jag”, gjennom omskiftningen fra første person til andre person: ”Jeget trer på en måte ut av diktet, og vi føler det nærmest som et illusjonsbrudd når det her virkelig samler seg gjennom en apostrofering av et ”[d]u” (Norheim, 2005:159). Diktet stiller ikke opp noen premisser som legitimerer en tydelig utpekning av dette duet som apostroferes, det kan både være rettet mot leseren eller betrakteren og det kan være rettet mot magikeren i diktet. Likevel muliggjør denne ukklarheten et sammenfall mellom jeg-instans og leser:

⁹ Norheim avviser her Kittang/ Aarseth som beskriver ”det lyriske jeg” som ”et møtested eller identifikasjonspunkt for dikter og leser” (Kittang/Aarseth, 1998:291), og hevder at i Ekelöfs tilfelle er ikke et slikt sammenfall noe som reservasjonsløst kan oppnås (Norheim, 2005:40)

I så fall blir apostrofen en trope som bidrar til å føre jeg-instans og leser sammen og skape et sammenfall. Et slikt sammenfall innebærer en fordobling også i diktets innskrevne leserinstans. Hvordan kommer en slik fordobling til uttrykk? Svaret ligger i diktets konstruktivistiske abstraksjon. (Norheim, 2005:161)

Konsekvensen blir at leseren må ”tre ut av sitt empiriske jeg” for å innlemmes i kunstverket:

Den abstrakte dimensjonen utgjøres av den doble optikken, mens den konstruktivistisk-abstrakte dimensjonen oppstår når vi som lesere trer inn i den innskrevne leserrollen og investerer våre mentale energier i trollkarlen. (Norheim, 2005: 162)

Det oppstår altså et sammenfall mellom diktets jeg-instans og leseren, i Norheims lesning av ”Trollkarl”. Dette sammenfallet oppstår gjennom at det er uklart hvem som egentlig er duets referanse, noe som fører til at ”[når] diktet spiller jeget og duet (leseren) ut mot hverandre, brytes skillet mellom dem ned.” (Norheim, 2005:163). Norheims studie viser hvordan denne identifikasjonen mellom jeget og leseren er en konstruksjon som skaper abstraksjon.

Norheim karakteriserer denne fordoblingen i jeg-instansen og diktets inkludering av leseren i verket, som diktets didaktiske strategi. Leserposisjonen som reflekteres i diktet er ment å skulle oppdra leseren. Han kommer imidlertid ikke i tilstrekkelig grad inn på konsekvensene av denne identifikasjonen mellom jeget og leseren. Han ser helt bort fra hvordan den produserer *nærværseffekter*. I min lesning av *En Mølna-Elegi* vil jeg forsøke å demonstrere hvordan denne apostroferingen av duet og identifikasjonen mellom jeget og leseren skaper nærvær. På dette punktet skiller min lesning seg fra Norheims avhandling. Mens Norheim er opptatt av funksjon og konstruksjon, er jeg opptatt av nærværseffekter. Det er gjennom vektleggingen av nærværseffekter, at den tematiske linjen kan trekkes fra Norheim til Gumbrecht.

Norheims utledninger om forholdet mellom subjeksproblematikk og poetologi vil altså ligge til grunn for mitt arbeid med nærvær og subjeksproblematikk i *En Mølna-Elegi*. Som Norheim har også jeg valgt å bruke Ekelöfs egne begreper. Før jeg kommer inn på Gumbrechts tenkning om nærvær, vil jeg presentere Horace Engdahl og Birgitte Steffen Nielsens teorier om tekststemmebegrepet. Tekststemmen demonstrerer den umiddelbare sanseopplevelsen i likhet med Norheims teorier, som åpner for at leserens delaktighet og – som vi senere skal se – Gumbrechts nærværsebegrep.

2.2 Stemmen i teksten

I dette kapitlet vil jeg gi en presentasjon av det stemmebegrepet som Horace Engdahl presenterer i sitt essay *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* (2005) og som Birgitte Steffen Nielsen bygger videre på i sin Tranströmerstudie, *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi* (2002). Det er naturlig å presentere Engdahl og Nielsens verk parallelt fordi Nielsens verk i stor grad er en utdyping og en anvendelse av Engdahls *Beröringens ABC*. Engdahl kaller henne ”den mest konsekventa fullfølgeren av bokens idéer bland litteraturvetarna” (Engdahl 2005, 230), og han har selv skrevet forordet til Nielsens *Den grå stemme*. I *Den grå stemme* er Nielsen opptatt av å lese Tomas Tranströmers lyrikk med utgangspunkt i Engdahls essay om stemmen, men flere av de metodologiske utledningene hun trekker ut av Engdahls arbeider, kan også anvendes på Ekelöfs lyrikk. Jeg vil først forsøke å klarlegge hva som ligger i stemmebegrepet som Engdahl og Nielsen bruker og hvordan Nielsen skisserer opp en postdekonstruktiv lese måte med utgangspunkt i Engdahls essay. Jeg vil også gjøre rede for de to aspektene ved stemmen, som Nielsen utleder fra Engdahls arbeid, nemlig ikke-emfase og henvendelse, som Norheim tidligere har knyttet sammen med den subjeksproblematikken han utleder i sitt arbeid om Ekelöf

2.2.1 Horace Engdahl og Birgitte Steffen Nielsen

Beröringens ABC består av en rekke essay med lesninger av flere sentrale verk fra den vestlige litterære kanon, blant annet Goethe, Poe, Mallarmé og Ekelöf, med flere. Engdahl stiller spørsmålet ”Förfogar litteraturen över röster som är okända i det levande samtalets värld?” (Engdahl 2005: 32). Gjennom sine videre lesninger forsøker han å lytte etter en *tone* eller en *stemme* i tekstene. Engdahl gir ingen konkret og entydig definisjon på hvordan han forstår begrepet stemme utover at ”Rösten är det som försvinner när texten utläggs” (Engdahl, 2005:159). Stemmen er det ”usagte sagte”, *noe* i teksten som ikke kan knyttes til tradisjonelle analysebegrep, som forfatterinstanser, eller utelukkende auditive virkemidler. Den engdahlske tekststemmen er også det i teksten som unndrar seg ironi og dekonstruktivt språkspill. Engdahl setter ikke opp noen teoretisk eller metodisk modell for hvordan han bruker begrepet stemme, men ifølge Ole Karlsen har han et slags *gehør* for å lytte etter stemmen i teksten (Karlsen, 2003: 295).

Karlsen peker også på sammenhengen mellom Engdahl og Nielsen:

I avhandlingen *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi* forholder Birgitte Steffen Nielsen seg til den (ikke-)teori om stemmen i litteraturen og til den (ikke-)metoden som den svenske litteraturforskeren Horace Engdahl presenterer og demonstrerer i *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*” (Karlsen, 2003: 295).

Nielsen drar stadig vekslers på Engdahls arbeider om stemmen i litteraturen, både *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* og artikkelen om Tranströmer i *Stilen och lyckan* (1992), i sin presentasjon av bruken av stemme i Tomas Tranströmers dikt.

Nielsen tar i denne presentasjonen avstand fra tidligere lesninger av Tranströmer, hvor bildespråket og metaforene har stått i fokus. Til tross for metaforrikdommen i Tranströmers tekster, ønsker Nielsen å lese forfatterskapet med vekt på *det akustiske*. Både Nielsen og Engdahl ønsker å lete etter *stemmen* i teksten gjennom å lytte til språklige nyanser og hastighetsforskjeller. Selv om det engdahlske stemmebegrepet har mange aspekter, er de lydlige og klanglige elementene en viktig del av tekststemmen, som jeg senere skal vise at også Gumbrecht inkluderer i sine nærværseffekter.

2.2.2 Stemmen

Selv om stemmebegrepet ikke blir entydig definert i *Beröringens ABC*, anvender Engdahl det på en måte som demonstrerer hvordan begrepet kan brukes. Han innleder første kapittel med å vise til Dostojevskijs *Opptegnelser fra et kjellerdyp*, hvor Ordinov sier: ”Jeg er et sykt menneske... ..jeg er et ondt menneske”. Dette er en frase som ikke kan beskrives i akustiske termer. Frasens uttrykk er avhengig av faktorer som hvem som leser den og av det typografiske snittet i den aktuelle utgaven.

Vad som finns i texten är *formen av en röst* (...) Vilket innehåll dessa former får, beror på de beslutningar som berättelsen låter häfta vid dem, och röstens beskrivning är det språk som läggs i dess munn (...) och ändå är det tänkbart at de alla, var och en på sitt sätt, skulle fånga *tonen*. (Engdahl 2005: 12f).

I forlengelsen av dette presiserer Engdahl at begrepet *tone* ikke må forveksles med den grammatiske intonasjonen eller de melodiske og dynamiske forandringene av stemmen som er nødvendige for å få fram setningsstrukturen. Tekststemme og tone forutsetter altså ikke lydliggjøring av teksten, og er heller ikke avhengig av dette. Nielsen viser imidlertid at de elementene som tekststemmen består av likevel har en tilknytning til det lydlige og akustiske:

Med det akustiske tenker jeg, i engdahlsk forstand, på tekststemmen som en enhed af tone, rytme og klang, som fortæller os, hvordan det sagte er sagt; med andre ord overhovedet på utsigelsens og henvendelsens måde at lade sig høre på. (Nielsen, 2002: 26)

Rytme og klang er konkrete begreper som lar seg avgrense og definere. Rytme er ”sansbare og tilnærmet regelmessige gjentakelser av et fenomen over lengre tid” (Lothe m.fl. 1997:223-4). I lyrikkteori innbefatter rytmebegrepet gjentakelser av trykk, rim, metrikk og andre lydige fenomen. Klang er knyttet til lyd og til det melodiske inntrykket diktet gir¹⁰, blant annet bestemt som ulike former for rim. Begrepet *tone* er mer uklart. Og det er kanskje denne uklarheten i tonebegrepet som gjør at det å lytte seg fram til tekststemmen krever et gehør i lesningen, eller det som Nielsen beskriver som en fordring om lesningens takt:

”[F]ordringen om læsningens takt, som bl. a. innebærer, at vi må unnlade at erstatte allegorien med en betydning, fiktionen med en sandhed – og i stedet for sådanne oversættende, erstattende operationer forsøge at fornemme tekstens liv. Men fordringen om at læse med takt, bevæge sig med teksten, lytte efter dens ”fjerneste tone”, må i højeste grad siges også at være inkluderet i Engdahls egen litteraturkritiske praksis, slik den kommer til udtryk i hans essayistiske fremlæsninger af stemmen i litteraturen i *Beröringens ABC*. ” (Nielsen, 2002: 27)

Sammen med rytme og klang, er tekstens tone et av de tre elementene som gjør teksten til noe mer enn et dekonstruktivt spill, gjennom dens ”nuancerende farvelægning af sproget” (Nielsen, 2002:27), og noe mer enn et tomt skjema:

Tonen, i den mening jag intresserar mig för, finns över huvud taget inte hos satsen, utan tillhör yttrandet, den handling som gör språket till något sagt och menat. Den tysta läsning är i lika hög grad som lyssnandet beroende av förmågan att uppfatta dessa nyanser. Utan dem är språket ett tomt schema (Engdahl, 2005: 13)

Det er dette Nielsen bygger videre på når hun karakteriserer Engdahls lese måte som postdekonstruktiv.

2.2.3 Postdekonstruktiv lese måte

Å lese teksten, med tanke på å oppleve en tonens enhet, som ”formen av en stemme”, karakteriserer Nielsen som en postdekonstruktiv lese måte, fordi dette er en lese måte som har bakgrunn i dekonstruktivismen og som samtidig bryter med den:

Postdekonstruktive, fordi der i denne lytten til henvendelsen og tiltalen peges på, at teksten ikke kan reduceres til et blot og bart retorisk spil. Er skriften et spil af differencer, og er den som et system af tegn per definition udtryk for det betegnedes fravær, kan vi alligevel som læsere, når vi nås af henvendelsen i teksten, samtidig opleve en tonens enhed, som måske bedst beskrives med det diffuse ”formen af en stemme”. I stedet for at dekonstruere teksten (...) foreslås at læse med takt, at lytte efter tonens enhed, at lytte efter dens nuancerende farvelægning af språget der signalerer, hvordan det sagte, i netop sin egenskab af tiltale, er sagt og ment. (Nielsen, 2002: 27).

Når Engdahl og Nielsen avstår fra å oversette tekststemmen til betydning, kan det settes i sammenheng med en dekonstruktivistisk tankegang. Men det er i enda større grad

¹⁰ Bokmålsordboka definerer ”å klinge” med ”gi klang, lyde melodisk”. (<http://www.dokpro.uio.no>).

postdekonstruktivt, fordi det er en lese måte som betrakter teksten som noe mer enn et dekonstruktivistisk retorisk spill, nettopp på grunn av ønsket om å lytte etter tekstens stemme.

Nielsen eksemplifiserer forskjellen mellom dekonstruktiv og postdekonstruktiv lesning, ved å sitere en passasje fra Tranströmers ”Minnerna ser mig”. Her fortelles det om et brev den vesle gutten har fått av sin fraværende far, hvor sønnen senere forteller: ”Jag hade gärna velat visa detta brev, men det föll sig inte naturligt” (Tranströmer etter Nielsen, 2002: 17). Nielsen viser hvordan brevet, i en dekonstruktiv ramme er et tomt tegn, i og med at det ikke lar seg representere og ikke er ”synlig” som annet enn den effekten brevet hadde på sin mottaker. Hun finner en stemme i den korte kommentaren ”det föll sig inte naturligt” som gjør henne oppmerksom på problemet. Og med dette beveger hun seg bort fra en dekonstruktiv lesning og over i en lesning som er *vokal*. Tekststemmen, som er fortrent fra den dekonstruktive lesepraksisen og som ikke nødvendigvis har et rom i teksten som retorisk spill, får en sentral plass i hennes og Engdahls lesninger. Med dette viser hun hvordan en lesning av teksten med fokus på det vokale både har en bakgrunn i dekonstruksjon samtidig som den bryter med en dekonstruktiv lese måte. (Nielsen 2002: 126).

2.2.4 Stemme og lyddiktning

Engdahls kapittel 5, ”Vad propellen sade”, tar for seg dadaismens og surrealismens bruk av lyddiktning. Her viser han hvordan lyddiktningens tro på en dypere mening i den språklige materien står i kontrast til den dominerende oppfatningen om at det ikke finnes noen naturgitte betydninger. Han kaller dadaistene for ”verbalreligionens fundamentalister” (Engdahl, 2005:116), fordi de overgir språket. Likevel blir de værende i språkets umiddelbare nærhet, gjennom å beholde fonemer og morfemer. Engdahl skriver: ”Det är en ljudkonst som i alla avseenden skugger talet och dikten, men samtidigt vägrar att acceptera de konventioner som ger ljuden ett begreppslig innehåll” (Engdahl, 2005:116). Videre skriver han: ”Om det andliga och det kommunikativa är ockuperat av fienden återstår det kroppsliga, det ohämmade, det instinktmässiga och kanske det heliga” (Engdahl, 2005:118). Oppfatningen om at det finnes et vesensmessig og naturgitt forhold mellom ordet og den tingen det betegner, kaller Engdahl for en *kratylik språkoppfatning*, etter Kratylos i Platons dialoger. Engdahl gir en rekke eksempler på ikoniske relasjoner i språket, hvor for eksempel ordenes lengde og bruken av lyse og mørke vokaler kan

benyttes for å argumentere for en slik språkforståelse. Han viser også til Roman Jakobsons tanke om at bruk av fonem fører til at fonemene får en assosiasjonsverdi innenfor et visst språkområde. Gjennom en diskusjon av utsagnsposisjonen i de dadaistiske diktene, kommer Engdahl fram til at

vad futurismen och dadaismens experiment trots sina avsikter faktiskt gör klart, är att *vox humana* inte är en ljudström som frambringas av munnen. Röst förutsätter form. Den är, i vidaste mening, oskiljbar från sägandet. (...) Vad dessa rörelser har bevisat (...) är att rösten inte är de muntliga ljuden, även om den *framträder* i dessa ljud (Engdahl, 2005:127-128).

Dermed skiller Engdahl mellom *stemmen* og *lyden*. Selv om den menneskelige stemmens form er lydene, er ikke tekststemmen utelukkende lyder. Stemmebegrepet er noe mer og noe annet enn lydene, og kan dermed ikke avgrenses til å gjelde de auditive elementene i teksten, selv om disse er en del av stemmen. Thorstein Norheim vektlegger også viktigheten av å redegjøre for stemmens manifestasjon som *skrift*, for å unngå at oppmerksomheten omkring tekststemmen blir fonosentrisk, i sitt arbeid med Ekelöf. (Norheim, 2005: 59).

2.2.5 Ikke-emfase og henvendelse

I essayet "Stilen och lyckan" fra 1992 formulerer Engdahl følgende paradoks:

Så længe det der er blevet lagt mærke til er noget jeg kun vil sige til mig selv rækker de allermost enkle ord: de peger, det er alt. Her er poesiens idé, som retorikkens modsætning. Men samtidig ønsker digteren at blive forstået. Deraf alle afvigelser fra ideen, og disses følger er digterens digte. (Engdahl 1992, etter Nielsen, 2002:109)

Ideen om ren poesi blir et paradoks på grunn av dikterens ønske om å bli forstått. For å bli forstått, må dikteren benytte seg av noe mer enn de aller enkleste og mest konkrete ordene. Når dikteren benytter seg av overtalende retorikk for å bli forstått, fører dette til at den lyriske manifestasjon i form av diktet blir et avvik fra ideen om ren poesi. "Det skrevne digt, det konkrete digt, defineres altså som en avvigelse fra sin egen idé." (Nielsen, 2002:109). Poesiens idé er det motsatte av den overtalende retorikken, men enhver lyrisk manifestasjon av poesiens idé inneholder retoriske elementer, som er helt nødvendige for at diktet skal kunne bli forstått. Jo mindre avviket fra poesiens idé er, jo mer foruroligende blir dette avviket. Nielsen viser videre hvordan både poesi og prosa, som ifølge Engdahl i *Beröringens ABC* har *stemme*, er tekster som søker bort fra den overtalende retorikken. "Det er retoriske tekster, der søger at dæmpe deres egen retorik i forskjellige former for ikke-emfatisk sproglig henvendelse" (Nielsen, 2002: 110).

Begrepene *henvendelse* og *ikke-emfase* er sentrale kategorier ved tekststemmen. Nielsen bruker disse for å forstå og utlede *Beröringens ABC*. Den poesien som har stemme, er ikke-emfatisk, fordi emfasen ”i dens forskjellige afskygninger fastlåser ordene i bestræbelsen på at okkupere modtagerens forståelse” (Nielsen, 2002: 28). Dermed er det den åpne teksten, den teksten som ligger nærmest poesiens idé gjennom å være ikke-emfatisk som, ifølge Engdahl og Nielsen har stemme. Henvendelsen er for Engdahl knyttet til forståelsen av teksten, og dersom vi opplever å ikke forstå teksten, vil det være det samme som hvis vi ikke fanger dens henvendelse (Nielsen 2002: 121). Henvendelsen er også det helt nødvendige avviket fra poesiens idé som diktet krever for at leseren skal forstå teksten. Teksten kan ikke reduseres til et ”blot og bart retorisk spill” (Nielsen, 2002:27). For Nielsen blir dette uttrykk for en dobbelthet ved tekststemmen . Hun snakker om en ”mulig dobbelthet af det-mest-individuelle og det upersonlige”(2002: 25). ”Det-mest-individuelle” svarer til tekstens henvendelse, som igjen er knyttet til den retorikken som er nødvendig for den lyriske manifestasjonen, mens ”det upersonlige” tilsvarer det ikke-emfatiske, som er en betegnelse for poesiens idé. (Se også Norheim, 2005:56).

2.2.5.1 Ikke-emfasens tre figureringer

Birgitte Steffen Nielsen leser motstanden mot emfase som et sentralt trekk i *Beröringens ABC*, og den diskrete forbindelsen mellom en teksts mangel på emfase og dens mulighet for å ha stemme er en sentral erfaring i Engdahls essay. Det usammenfattelige og ikke-entydige ved Engdahls stemmebegrep, blir for Nielsen et uttrykk for det ikke-emfatiske – ikke bare i stemmebegrepet, men også i Engdahls essay. Videre viser Nielsen hvordan det ikke-emfatiske kommer til uttrykk i tre former i Tranströmers poesi, som *balansekunst*, som *vitnesbyrd* og som *palimpsestens distraksjon*.

Balansekunsten blir beskrevet som et tyngdepunkt som er avgjørende for diktets balanse, og i dette tyngdepunktet inngår tausheten. Nielsen bruker den siste delen av Tranströmers prosadikt ”Upprätt” (1970), som et eksempel på hvordan balansekunsten som språklig holdning blir uttrykt. Her beskrives samtidig en fysisk balansekunst, dette å stige ombord i en kano:

Om hjärtat sitter på vänster sida måste man luta huvudet någodt åt höger, ingenting i fickorna, inga stora gester, all retorik måste lämnas kvar. Just det: retoriken är omöjlig här. Kanoten glider ut på vattnet (Tranströmer, 1970 etter Nielsen, 2002:88)

Nielsen viser at denne teksten er et eksempel på Tranströmers ikke-emfatiske stil.

Retorikken må legges igjen, og ”[k]anoten glider ut på vattnet”. Diktet beveger seg med

det Nielsen kaller en ”tøvende sikkerhed, der lader digtet aktualisere sig selv som en bekræftelse og muliggjørelse af denne balancerende sejlads” (Nielsen, 2002: 89). Balansekunsten demonstreres altså gjennom den samme tvilende sikkerheten som ombordstigningen i kanoen og dens bevegelse, uten retorikk. Hun beskriver balansekunsten som en språklig holdning som er ”fri og varsom” Den impliserer at man avstår fra å bruke henvendelsen på å overtale mottakeren med sin retorikk, men snarere lar ordene beholde sine åpenhet og dermed aksepterer usikkerheten om hvordan ordene når fram.

Vitnesbyrdets karakter krever presisjon og konkretisering av det bevitnede. Nielsen beskriver derfor vitnesbyrdet som det ikke-efatiske språk per se, og siterer Engdahl: ”Till skillnad från vältalaren begär inte vittnet att få rätt. Det fordrar erkännande av sin sanning” (Engdahl 2005, 217). Dermed blir vitnesbyrdets språk en språkoppfattelse som impliserer et krav om et uendelig differensiert språk. Det ikke-efatiske språket er presist, men åpent, som vitnesbyrdet. Nielsen eksemplifiserer vitnesbyrdets ikke-efatiske språk blant annet ved hjelp av diktet ”Galleriet” (1978), hvor et menneske viser seg i et bilde for den som observerer:

Han står i helfigur framför ett berg.
Det er mera ett snigelskal än ett berg.
Det är mera ett hus än ett snigelskal.
Det är inte ett hus men har många rum.
Det är otydligt men överväldigande.
Han växer fram ur det, och det tar honom.
Det är hans liv, det är hans labyrint
(Tranströmer, 1978 etter Nielsen 2202:92)

Nielsen beskriver denne teksten som et tvilende, presist vitnesbyrd, som kommer fram gjennom den reparende og negerende talen. Dette er et eksempel på tale som ikke skal overbevise eller ha rett, men beskrive, gjennom denne tvilende presiseringen. Teksten er presis, men åpen, og det er nettopp denne kvaliteten Nielsen peker på som kjennetegner vitnesbyrdets språk også, ”hvis oppgave ikke er domfæledelse eller sammenfatning for den sags skyld, men hvis hele mulige motstand ligger i præcisionen.” (Nielsen, 2002: 97).

Videre beskriver Nielsen det jeget som opptrer i vitnesbyrdet:

Det ”jeg”, der optræder i de tre eksempler, jeg her vil vælge for at belyse den selvforståelse, som disse digtes udsigelsesinstans deler med vidnesbyrdets indre logik, er et ”jeg”, hvis selvforståelse netop sætter parentes om selvet for at lade noget andet tale i sit sted. Det er ikke et ”jeg”, der stiver sig af ved hjælp af identiteten, der kunne opnås ved at være den, der ser sig selv som sandhedsvidne,

men snarere et ”jeg”, der *bliver talt* i vidnesbyrdet. Et ”jeg”, der udsletter sig selv i sproget. (Nielsen, 2002:91)

Med andre ord kan vitnesbyrdet også forbindes med dynamikken i jeg-instansen.

Den tredje formen ikke-emfasen kommer til uttrykk gjennom, er *palimpsestens distraksjon*. Palimpsesten er en dobbelteksponeering av ulike tidslag, en samtidig bevegelse av forsvinning og tilsynekomst. Nilsen beskriver palimpsesten som ”en uroligt vippende skriftfigur” (Nielsen, 2002: 98). Hun eksemplifiserer palimpsesten med å vise til diktet ”Det blå huset”, hvor jeget ser huset sitt utenfra, ”som jag vore nyligen död”. Dermed står jeget i en slags mellomposisjon, som innehar en dobbelt utsigelse ”der tales på én gang indefra og udefra, med det, der på én gang er viden og ikke-viden” (Nielsen, 2002:99), i ”Vi vet det egentligen inte, men anar det: det finns ett systerfartyg till vårt liv, som går en helt annan trad. Medan solen brinner bakom öarna” (Tranströmer, 1983, etter Nielsen 2002:99). Nielsen vektlegger også samtidighetsmarkøren ”medan”, som hun karakteriserer som ”stemmens vippen mellem lagene i en urolig palimpsest.” Gjennom diktet gestaltes denne dobbelte utsigelsen, som minner om palimpsestens dobbelteksponeering av ulike tidslag. Palimpsestens karakter er nesten håndgripelig, det går ikke an å lese begge tidslag samtidig. Men kjennskapen til dobbeltheten lar heller ikke leseren fastholde et tidslag. Dermed er det, gjennom palimpsestens form, en stadig distraksjon i teksten. Denne er ikke-emfatisk fordi emfasen ville vektlagt en av sidene. (Nielsen, 2002: 85-104).

2.2.6 Engdahl om Ekelöf

Kapittel 9 i Engdahls bok hetter ”Skuggornas tal” og handler om Gunnar Ekelöf. Her viser Engdahl at det er en sprekk eller en manglende symmetri i Ekelöfs utsigelsessystem. Engdahl viser til et eksempel fra *Skärvor av en diktsamling* (1949), der Ekelöf skriver: ”Jag är icke mera jag” (S1:22). Men dersom jeget ikke lenger er et jeg, hvordan kan da jeget uttale disse ordene? Den talendes bevissthet går mot en undergang, men stemmen blir igjen selv om jeget forsvinner (Engdahl, 2005:178). Engdahl viser også at Ekelöf, gjennom å plassere vignettens av grafittien fra Pompeii i *En Mølna-Elegi*, ”demonstrerade eftertryckligt att hans skrift hade en rymligare mun enn det lyriska jaget” (Engdahl, 2005: 180). Dessuten karakteriserer Engdahl Ekelöfs streven etter å nærme seg instrumentalmusikkens polyfonitet som et forsøk på å overvinne den personlige stemmens begrensning, men ”rubbningen av förhållandet mellan jag och röst är hos Ekelöf alltför radikal för att rymmas i en sådan polyfonitet. Den får sitt egentliga uttryck först när han lämnat den ”symfoniska” formen bakom sig” (Engdahl, 2005: 186f.). Engdahl viser

dermed at Ekelöfs bidrag til tekststemmens historie er en videreutvikling av den enkleste skrivemåten, som gir en illusjon av ”diktarens tysta samtal med sin själ” (Engdahl, 2005: 187). I en analogi hvor språk tilsvare lys og stemme tilsvare mørke, blir skriften som skyggene: ”en skugga utmärker en människas kontur men säger inget om hennes egenskaper, på samma sätt som en replik i en text ger oss formen av en stämman utan att tala om hur den låter” (Engdahl, 2005: 194). Dermed plasserer Engdahl, med hjelp av Ekelöfs tekster, tekststemmen et sted mellom skriften og talen

2.3 Stemme og subjekt

Thorstein Norheim anvender Engdahl og Nielsens stemmebegrep i sitt arbeid med Ekelöfs tekster. Her lar han dobbeltheten i subjektbegrepet samsvare med dobbeltheten i stemmebegrepet. Hos Norheim blir fordoblingen i jeg-instansen knyttet til stemmens to aspekter: Det-mest-individuelle svarer til tekstens *henvendelse* og den lyriske manifestasjonen i teksten, det upersonlige svarer til det *ikke-empatiske* aspektet i teksten og forestillingen om poesien idè, blir hos Norheim knyttet til fordoblingen i jeg-instansen.

Norheim har kritisert Engdahl for ikke å rette oppmerksomheten mot fordoblingen i jeg-instansen, men heller etablere en distinksjon mellom ”röst” og ”person” (Norheim, 2005: 57-58). Denne distinksjonen reiser spørsmålet om hvem eller hva som taler videre etter at jeget har gått i oppløsning. Engdahl konkluderer med at ”sprickan i Ekelöfs utsägelsessystem är alltför vid för sådana reparationer.” (Engdahl 2005, 179). Med utgangspunkt i en lesning av *En Mölna-Elegi* hevder Engdahl at:

Den personliga stämman skulle alltså vara otillräcklig för att uttrycka den egna existensen. Så har många moderna författare tänkt, när de skapat ”öppna” diktformer motsvarande Mölna-elegins. Men rubbingen av förhållandet mellan jag och röst är hos Ekelöf alltför radikal för att rymmas i en sådan polyfoni. (Engdahl, 2005: 186)

Gjennom sprekken i utsägelsessystemet, mener Engdahl at Ekelöf ”befriar Ekelöf den poetiska rösten från det mänskliga talets ändlösa rollspel och låter den blir ett rum utanför tillvaron” (Engdahl, 2005: 195).

Norheim avviser imidlertid Engdahls distinksjon mellom person og stemme.

Forutsetningen for at Engdahl i det hele tatt kan snakke om en ”rubbing”, er at han forstår stemme både som tale og skrift. Dette skillet virker mer sentralt enn røst og person.

Norheims forståelse av jeg-instansen som en elastisk størrelse løser det kompliserte forholdet mellom stemme og person. Dermed blir ”rubbingen” mindre radikal.

Jeg vil i mitt videre arbeid støtte meg til Norheims kritikk av Engdahl, og legge vekt på det elastiske i jeg-instansen fordi det åpner for den umiddelbare sanseopplevelsen i form av leserens delaktighet i teksten.

2.4 Nærvær

I tillegg til Engdahl og Nielsens arbeid med tekststemmen, vil jeg bruke den tyske filosofen Hans Ulrich Gumbrechts *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. (2004) og de teoretiske perspektivene denne boken presenterer for å forstå hva hans begrep *nærvær* innebærer. I likhet med Engdahl og Nielsen har Gumbrecht skissert opp et alternativ til den lingvistisk orienterte måten å tenke språk som forholdet mellom tegnets materielle og åndelige side. Slik ønsker han å fremheve den umiddelbare sanselige siden ved språket - nærværet.

2.4.1 Hans Ulrich Gumbrecht

Gumbrechts tenkning om nærvær tar utgangspunkt i en kritikk av det kartesianske verdensbildets skille mellom ånd og materie. Descartes' ontologi var eksklusivt koblet til evnen til å tenke, *res cogitans*, og som en konsekvens av dette ble ikke bare den menneskelige kroppen, men også alle andre ting i verden underordnet tenkeevnen som *res extensae* til tanken. (Gumbrecht 2004:33). I kraft av sin tenkeevne er mennesket et åndelig subjekt, eksentrisk i forhold til verden, verdens ting og de materielle objektene. Dette kaller Gumbrecht for subjekt-/objektparadigmet, og dette paradigmet har siden renessansen preget både menneskenes virkelighetsforståelse og ikke minst humanistisk tenkning om hvordan mennesket forholder seg til verden. Innenfor dette paradigmet oppvurderes tenkeevnen over de kroppslige egenskapene, noe som skaper et hierarki. Det er dette hierarkiet Gumbrecht kritiserer. Snarere enn å oppvurdere tenkeevnen innfører han *nærværs*begrepet, som er knyttet til det kroppslige:

The word presence does not refer (at least not mainly refer) to a temporal but to a spatial relationship to the world and its objects. Something that is "present" is supposed to be tangible for human hands, which implies that, conversely it can have immediate impact on human bodies. (Gumbrecht, 2004: xiii)

Der tenkeevnen er innstilt på å fremme abstrakte meninger, dreier nærvær seg snarere om noe umiddelbart sanselig. Gumbrecht viser til begrepet mening som en motsetning til begrepet nærvær allerede i tittelen på sitt verk *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Han fremhever altså det kroppslige og sanselige nærværet som en motpol til den åndelige menings- og fortolkningsorienteringen som etter hans syn preger humaniora.

Menings- og fortolkningsorienteringen er i første omgang påvirket av lingvistikkenes syn på forholdet mellom språk og verden. I neste omgang har litteraturvitenskapen blitt sterkt påvirket av lingvistisk inspirerte teorier, som formalisme og strukturalisme. Slik Gumbrecht forklarer det har det åndelige blitt vurdert som høyere og viktigere enn det materielle, noe som også viser seg i tegnets bestanddeler, i forholdet mellom signifikat og signifikant. Den prioriterte rollen som det åndelige signifikatet har hatt over den materielle signifikanten, blir tydeliggjort gjennom bruken av begreper som for eksempel overflate og dybde. Lesning av litteratur omtales gjerne som et prosjekt som består i å trenge gjennom den umiddelbare overflaten for å forstå det dypere og mer egentlige innholdet i teksten. Denne begrepsbruken gjenspeiler en grunnleggende holdning innenfor den humanistiske diskursen, hvor overflaten, representert gjennom det umiddelbart nærværende sanseinntrykket, er underordnet dybden, som består av en åndelig og mer høyverdig mening. Det ensidige fokuset på mening og fortolkning har slik ført til at de kroppslige og materielle sidene ved kunsten har blitt nedprioritert, underordnet og karakterisert som overfladiske. Gumbrecht ønsker istedenfor å lansere et begrepsapparat for en ny diskurs innenfor humaniora. Gjennom en ny diskurs, hvor det materielle og det kroppslige får en styrket posisjon, vil den humanistiske tenkningen i større grad ivareta det umiddelbare sanselige nærværet i teksten, og ikke bare forsyne mennesket med "the production of yet another nuance of meaning" (Gumbrecht 2004:105).

Gumbrechts prosjekt dreier seg altså om å gi nærværeffektene større plass i humanistisk forskning. Dette innebærer imidlertid på ingen måte at han avviser meningsdimensjonen helt:

I constantly fear that effects of meaning (at least an overdose of them) might diminish my moments of presence – but I know, at the same time, that presence could never become perfect if meaning was excluded. (Gumbrecht, 2004: 137)

Gumbrecht avviser altså ikke kunstens meningsdimensjon, men han vil bort fra et ensidig fokus på mening. Han etterlyser derfor en større grad av likeverd mellom nærværeffektene og meningseffektene.

2.4.2 Tegnets betydning i menings- og nærværskulturen

Gumbrecht presenterer to typologier; For det første en *meningskultur*, hvor den dominerende menneskelige selvreferansen er tanken, og for det andre en *nærværskultur*, der kroppen er den menneskelige selvreferansen (Gumbrecht 2004: 80). Den meningskulturelle forståelsen av mennesket som tenkende bevissthet overordnet tingene,

fører til at mennesket plasserer seg utenfor verden – som en tilskuer som er eksentrisk i forhold til verden. Det nærværskulturelle mennesket er derimot kroppslig tilstede i verden på en spatial og fysisk måte. Dermed blir *rommet* den opprinnelige dimensjonen. Her forholder mennesket seg kroppslig og sanselig til tingene. Dette står i motsetning til meningskulturens forståelse av *tid* som den opprinnelige dimensjonen. Gumbrecht stiller opp en rekke motsetningspar¹¹. I denne sammenhengen blir forståelsen av tegnet viktig. I meningskulturen er Saussures lingvistiske tegnbegrep med koplingen mellom en materiell signifikant og et åndelig signifikat, rådende. Konsekvensen av dette er ifølge Gumbrecht at ”the purely material signifier ceases to be an object of attention as soon as its ”underlying” meaning has been identified.” (Gumbrecht 2004:81). Den materielle signifikanten har altså utspilt sin rolle så snart meningen eller innholdet har blitt identifisert. Dersom man leser litteratur med dette utgangspunktet, blir målet å avdekke meningen bak de ulike virkemidlene.

Snarere enn å fokusere på det saussurske tegnbegrepet, framholder Gumbrecht den aristoteliske forståelsen av tegnet som et nærværskulturelt alternativ:

a sign is a coupling between a substance (something that requires space) and a form (something that makes it possible for the substance to be perceived) (...) there is no side in this sign-concept that will vanish once a meaning is secured (Gumbrecht, 2004: 81).

Dikotomien mellom den materielle signifikanten og det immaterielle signifikatet blir meningsløs ut fra det aristoteliske tegnet. I motsetning til den hierarkiske forståelsen av tegnet hos Saussure, likestilles alle aspektene ved tegnet i den aristoteliske tegnforståelsen.

For å forklare det aristoteliske tegnet bruker Gumbrecht den før-reformatoriske forståelsen av nattverden. Brødet er formen som gjør Jesu legeme nærværende som substans og som muliggjør persepsjonen av Jesu legeme. Moderne reformatoriske teologer har omdefinert Jesu kroppslige nærvær i nattverdselementene til en lære om brødet og vinen som elementer som framkaller en mening eller betydning som står for Jesu legeme og Jesu blod. Brødet og vinen er i moderne teologi elementer som skal minne menneskene om det siste måltidet. Den middelalderske nattverden, med den aristoteliske tegnforståelsen som bakgrunn, gjorde det siste måltidet nærværende i substansen brød og vin (Gumbrecht, 2004: 29-30).

¹¹De motsetningsparene jeg ikke går nærmere inn på, er synet på kunnskap som tilegnet eller åpenbart, synet på menneskets rolle som aktør i verden, synet på vold, synet på begivenheter og avvik fra regelmessigheter, lek og ritualer. For mer utfyllende lesning, se Gumbrecht 2004: 78-90 eller Husby 2008: 18-22.

Gumbrecht kritiserer altså et tegnbegrep hvor den materielle siden av tegnet er underordnet tegnets åndelige og egentlige betydning. I stedet fremholder han det aristoteliske tegnet som viser til et nærvær eller en substans som blir kroppsliggjort gjennom en form. En slik likestilling av det åndelige og det materielle opphever det tradisjonelle subjekt/objekt-paradigmet, og det oppstår et nærvær mellom menneskene og tingene. Dette nærværet opphever ikke den meningen man kan finne i tingenes symbolikk eller i tekstens betydningsinnhold. Ifølge Gumbrecht er den estetiske opplevelsen¹² som oppstår i lesningen av en tekst preget av en oscillering mellom nærværseffekter og meningseffekter (Gumbrecht 2004:2). Han utelukker altså ikke meningsdimensjonen, men han kritiserer tidligere humanistisk forskning for ikke å ha tatt tilstrekkelig hensyn til den kroppslige og materielle siden av den estetiske opplevelsen. Gumbrecht mener at enhver estetisk opplevelse i vår kultur vil konfrontere oss med en spenning mellom nærvær og mening. ”This is the reason why an exclusively semiotic concept of the sign cannot do justice to the aesthetic experience” (Gumbrecht, 2004:110).

2.4.3 Den estetiske opplevelsen og ”*moments of intensity*”

I *Production of Presence* promoterer Gumbrecht et alternativt kunstsyn hvor signifikanten, eller det som i meningskulturell tankegang tilhører overflaten, har en verdi i seg selv. Som vist er det materielle og det kroppslige sentralt for Gumbrechts forståelse av begrepet *nærvær*, og han knytter selve definisjonen av nærværsbegrepet til *berøring*. Nærværseffektene påvirker den estetiske opplevelsen nettopp gjennom gjennom sansene har en umiddelbar påvirkning på menneskets kropp.

Gumbrecht beskriver den estetiske opplevelsen med uttrykket *moments of intensity* (Gumbrecht, 2004: 96). Dette er et øyeblikk som inneholder et høyere funksjonsnivå av kognitive, emosjonelle og fysiske sanser. Dette gjør at den estetiske opplevelsen er kroppslig og samtidig kvantitativt forskjellig fra den hverdagslige erfaringen, derav det kvantitative begrepet *intensitet* som Gumbrecht kombinerer med det temporale begrepet *øyeblikk*. Han skriver at ”because I know (...) that there is no reliable, no guaranteed way of producing moments of intensity, and that we have even less hope of holding on to them

¹²Gumbrecht bruker *aesthetic experience* i sin engelske tekst, men han bruker de tyske begrepene *ästhetische Erfahrung* og *ästhetische Erleben* for å klargjøre sin forståelse og bruk av det engelske begrepet *experience*. Den filosofiske tradisjonen assosierer begrepet *Erfahrung* med tolkning og meningsattribusjon, tilsvarende norsk *erfaring*. Det tyske begrepet *ästhetische Erleben*, tilsvarende norsk *opplevelse*, skiller seg fra *Erfahrung*, ved å innbefatte at en fysisk persepsjon har funnet sted. (Gumbrecht 2004:100). I lys av Gumbrechts egen forklaring av dette begrepet, velger jeg derfor å oversette det engelske begrepet *aesthetic experience* til det norske begrepet *estetisk opplevelse*.

or extending their duration” (Gumbrecht, 2004:99). Øyeblikkene forsvinner like fort som de har kommet. Videre fremholder Gumbrecht at ”[t]here is nothing edifying in such moments, no message, nothing that we could really learn from them” (2004:98).

Intensitetsøyeblikkene henvender seg overhodet ikke til tanken, men til kroppen. Det intense øyeblikket er for Gumbrecht en faktor som er med på å definere det han kalle den estetiske opplevelsen:

what we call ”aesthetic experience” always provides us with certain feelings of intensity that we cannot find in the historically and culturally specific everyday worlds that we inhabit (Gumbrecht, 2004:99)

Videre argumenterer han for at det nettopp er disse intensitetsøyeblikkenes adskilthet og annerledeshet fra hverdagen som gjør at vi søker estetiske opplevelser. Denne adskiltheten er sammen med den intense kroppslige opplevelsen som aktiveres, det som gjør at man som menneske tiltrekkes og fascineres av estetiske opplevelser. Siden hverdagsverdenen er historisk spesifikk og estetikken er knyttet opp mot annerledesheten fra denne, kan vi ifølge Gumbrecht forutsi en korresponderende historisitet i måten de estetiske erfaringene formes. Dermed er ikke analysen av den estetiske opplevelsen utelukkende knyttet til mottakeren av opplevelsen, men også delvis avhengig av objektet for fascinasjonen. Her skiller Gumbrecht seg fra fenomenologisk filosofi, hvor den estetiske opplevelsen i langt større grad er avhengig av mottakerens bevissthet og persepsjon av opplevelsen.

Gumbrecht knytter fascinasjonen for objektene for den estetiske opplevelsen til sin kritikk av meningskulturen. Vi lever i en virkelighet som er så gjennomsyret av abstrakt mening, at det som viser seg å være den primære lengselen i vår kultur, er nærvær. Nærvær og mening er alltid tilstede sammen, og de er alltid i et spenningsforhold til hverandre.

Gumbrecht viser til Jean-Luc Nancys vektlegging av ”the double movement of a ”birth to presence” and a ”vanishing of presence” – that those presence effects that we can live are always already permeated with absence” (Gumbrecht 2004:106). Den doble bevegelsen av tilblivelse og forsvinning henger sammen med avstanden mellom hverdagsverden og den estetiske opplevelsen. Ved hjelp av Karl Heinz Bohrsers begrep ”suddenness” og ”farewell”, viser Gumbrecht hvordan den estetiske opplevelsen er preget av dobbel isolasjon.

Gumbrecht bruker Bakhtins begrep ”*insularity*”¹³ for å beskrive hvordan den autonome kunsten er isolert fra og skilt fra hverdagsverden. Den estetiske opplevelsen og intensitetsøyeblikket kjennetegnes av en plutselig tilstedeværelse som ikke kan fanges av bevisstheten. I det man blir oppmerksom på et intensitetsøyeblikk, vil denne oppmerksomheten være med på ødelegge øyeblikket, i og med at man vil tre ut av den intense opplevelsen og over i en bevisst refleksjon omkring opplevelsen.

En konsekvens av denne måten å tenke estetisk erfaring som avsondret fra det hverdagslige blir, for Gumbrecht også her med referanse til Bohrer, ”the incommensurability between aesthetic experience and the institutional propagation of ethical norms” (Gumbrecht, 2004:102). Dermed tar Gumbrecht avstand fra lesemåter hvor det å finne det impliserte etiske budskapet i teksten (eller annen kunst) er målet med lesningen. Begrepet ”dobbel isolasjon” henger dermed både sammen med avstanden fra hverdagens erfaringer og opplevelser og med avstanden fra budskap eller etiske normer i teksten.

2.4.4 Epifani

Nærværseffektene er nødvendigvis omgitt av ”clouds and cushions of meaning” (Gumbrecht 2004:106). Det som kjennetegner et objekt som vekker den estetiske opplevelsen, er at det karakteriseres av en oscillering mellom nærværseffekter og meningseffekter. Gumbrecht refererer til Gadamer og sier at i tillegg til den dimensjonen som kan hentes fram gjennom fortolkning, har poesi et ”volum”, en dimensjon som krever vår stemme og trenger å bli ”sunget” (Gadamer etter Gumbrecht, 2004:107), og dette er nærværdsdimensjonen. Forholdet mellom nærværseffekter og meningseffekter er varierende. I litteratur er meningsdimensjonen dominerende, men likevel er nærværdsdimensjonen tilstede gjennom typografi, språkets rytme og lukten av papiret. Når man lytter til musikk, er nærværdsdimensjonen dominerende, men musikken kan likevel gjennom bestemte strukturer vekke ulike semantiske konnotasjoner (Gumbrecht, 2004:109).

For å beskrive den spesifikke modusen for spenningen mellom nærværseffekter og meningseffekter, bruker Gumbrecht begrepet *epifani*. Med epifani refererer han til nærværseffektens karakter av ikke å kunne la seg fastholde. Epifanien har karakter av å

¹³ Begrepet kommer av det latinske ordet *insel* for øy, og beskriver den øyliknende isolasjonen fra omverdenen.

være en hendelse. For å beskrive hvordan epifanien tilsynelatende kommer ut av ingenting, viser Gumbrecht til et utsagn hos Heidegger:¹⁴

Art then is the becoming and happening of truth. Does truth, then arise out of nothing? It does indeed if by nothing is meant the mere not of that which is, and if we here think of that which is as an object present in the ordinary way. (Heidegger etter Gumbrecht, 2004: 112).

Epifaniens karakter av å være en hendelse blir gitt gjennom tre komponenter: For det første vet vi aldri om eller når en slik epifani vil framtre. For det andre vet vi ikke hvilken form epifanien vil ta eller hvor intens den vil være dersom den framtrer. Sist, men ikke minst, er epifanien innenfor den estetiske erfaringen en hendelse fordi den gjennom en dobbel bevegelse fjerner seg samtidig som den framtrer.

Den epifaniske karakteren til den estetiske opplevelsen innebærer videre et element av voldelighet. Epifanien impliserer alltid framtredden av en substans som ser ut til å komme av ingenting. Dermed kan heller ikke den estetiske opplevelsen finne sted uten et voldelig element. Den estetiske epifanien, den plutselige åpenbaringen av en estetisk opplevelse, innebærer nemlig at objektet for den estetiske opplevelsen okkuperer plass i rommet og samtidig blokkerer for andre objekter. Det er dette momentet Gumbrecht knytter til voldelighet:

I had proposed to define “power” as the potential of occupying or of blocking spaces with bodies, and “violence” as the actualization of power, that is, power as performance or as event. Referring back to our discussion of the epiphanic character of aesthetic experience, and according to the observation that epiphany always implies the emergence of a substance and, more specifically, the emergence of a substance that seems to come out of nothing, as a consequence, no genuinely aesthetic experience without epiphany, that is, without the event of substance occupying space. (Gumbrecht, 2004: 114).

I denne forbindelsen er det interessant å se at Gumbrecht har skrevet en del om sport som estetikk. I forbindelse med amerikansk fotball blir voldeligheten, eller okkuperingen av rom, forstått veldig konkret i form av at kropper tar plass på en fotballbane og blokkerer det konkrete rommet for hverandre. Gumbrecht presiserer imidlertid også at voldeligheten kan overføres til andre former for estetiske opplevelser, selv om den ikke er like fysisk og konkret i alle tilfeller:

Even in those forms of aesthetic experience, however, where – from a strictly physical point of view – the effect of violence is but an illusion because there is neither substance nor three-dimensional space in play (for example, when we get addicted to the “rhythm” of a prose text that we read

¹⁴ Gumbrecht bruker Heideggers begrep Væren for å legitimere sin posisjon i den epistemologiske diskursen. Jeg vil nøye meg med å påpeke at det er en sammenheng mellom Heideggers begrep Væren og Gumbrechts nærværsbegrep (se Gumbrecht, 2004: 64-78). Denne sammenhengen er i stor grad knyttet til Gumbrechts posisjonering av sitt eget arbeid, og jeg anser det derfor ikke som relevant for mitt arbeid å gå inn i en mer omfattende redegjørelse av forholdet mellom Gumbrecht og Heidegger.

silently, or when painting “catches” our attention), we know that their effect on us can still be “violent”, almost in the sense of our initial definition, that is, in the sense of occupying and thus blocking our bodies. (Gumbrecht, 2004: 115)

Rytmen i teksten er altså et av eksemplene Gumbrecht trekker fram, når han skal beskrive den estetiske opplevelsens voldelighet.

Den estetiske opplevelsen og den fascinasjonen som oscilleringen mellom nærværseffekter og meningseffekter kan produsere, blir en beskyttelse fra å miste opplevelsen av kontakt med den fysiske verden, for det moderne mennesket. Det kartesianske verdensbildet som har preget den moderne virkelighetsforståelsen, har ifølge Gumbrecht skapt en lengsel etter nærvær i hverdagen. Den estetiske erfaringen blir viktig fordi den kan hjelpe mennesket til å vinne tilbake en spatial og kroppslig dimensjon. Dette vil i neste omgang hjelpe mennesket til å ta tilbake opplevelsen av *væren-i-verden*, som en del av den fysiske tingverdenen. Gumbrecht bruker her Heideggers begrep for å etablere en kategorisk forskjell mellom denne tilbakevunne dimensjonen for selvreferanse og den menneskelige selvreferansen som har vært dominerende i moderne vestlig kultur, nemlig “the self-image of a spectator standing in front of a world that present itself as a picture” (Gumbrecht, 2004: 116). Denne opplevelsen av å være en del av den fysiske verden, vil ifølge Gumbrecht gi en helt spesiell form for sinnsro, gjennom “the feeling of *being in sync with the things of the world*” (Gumbrecht, 2004:117). Dermed får den estetiske opplevelsen en funksjon i det å muliggjøre opplevelsen av tingene i deres ikke-begreplige tinglighet, noe som igjen aktiverer en følelse av den kroppslige og spatiale dimensjonen i tilværelsen.

2.5 Nærvær, stemme og subjekt

Det er en rekke tangeringspunkter mellom Norheims, Engdahls og Nielsens arbeider og Gumbrechts teori.

Både Engdahl/Nielsen og Gumbrecht presenterer et alternativ til de lingvistiske tegnteoriene som har dominert litteraturvitenskapelige teorier over lengre tid. Gumbrechts kritikk av den dominerende meningskulturen fører med seg en direkte kritikk av den litteraturvitenskapelige tenkningen som har vokst fram i kjølvannet av Saussures tegnteori. I forordet til Nielsens arbeid, tar også Engdahl avstand fra litteraturforskning som bygger på lingvistisk tegnforståelse:

Nielsens arbeide retter en polemisk brodd mod dekonstruktionens grænseløse mistro, hvor fortolkeren til sidst ikke lytter til andet end sin egen hovmerstererende kynisme. Samtidig mener hun at ethvert forsøg på hermeneutisk vis at ”udfylde” den tomhed digteren efterlader i sit værk med et ”dybere” indhold gør os døde for digtets unikke henvendelse. (Nielsen, 2002: 10)

Selv om Gumbrecht og Engdahl/Nielsen ikke direkte bygger på hverandre, finner vi altså en sammenheng mellom dem i legitimeringen av arbeidene deres. De tar begge avstand fra overflate/dybde-dikotomien som har preget humanistisk tenking om kunst.

Verken Gumbrechts nærværseffekter eller Engdahls stemmebegrep kan reduseres til bare å gjelde de lydlige og klanglige elementene, men de lydlige og klanglige elementene kan være én av formene nærværseffektene og stemmen manifesterer seg tekstlig på. Selv om Engdahl ikke gir sin fulle tilslutning til de dadaistiske og surrealistiske eksperimentene med språket, viser han gjennom sin drøftning at lydene, forstått som fonem og morfem, kan sees på som noe mer enn det innholdet lydene peker mot. Han viser at språket kan ha en ikonisk relasjon til tingene. Dette muliggjør en lese måte som framhever nærværseffektene gjennom å vektlegge den ikoniske relasjonen mellom tingene og språket. De lydlige og klanglige elementene vi kjenner som "språklige virkemidler" er en del av det umiddelbare møtet med teksten, både som nærværseffekter og som tekststemme.¹⁵

Verken Gumbrecht eller Engdahl/Nielsen ønsker å utelukke meningsdimensjonen og den innholdsmessige siden av språket helt, selv om de kritiserer den moderne lingvistikken for at den "underkänner ett begrepp om ord som inte innefattar ett begrepp om en överenskommen mening" (Engdahl, 2005:243). Nærværseffektene er ifølge Gumbrecht omgitt av "clouds and cushions of meaning" (Gumbrecht 2004:106). Mening er nødvendig, på samme måte som avviket mellom poesens idé og den konkrete lyriske manifestasjon ifølge Nielsen er nødvendig. Nielsens utlegging viser det problematiske ved det å søke en poesi hvor meningen og innholdet er satt helt til side, til fordel for nærværseffektene i teksten. Dersom man skriver en tekst som er helt uten meningselementer eller retorikk, vil ikke teksten bli forståelig. Enhver tekst må inneholde elementer av mening, i større eller mindre grad.

Oscilleringen mellom nærværseffekter og meningseffekter som Gumbrecht peker på kan i stor grad sies å tilsvare svingningen mellom tekststemmens to aspekter, henvendelse og ikke-emfase hos Nielsen. Dette faller i sin tur sammen med Norheims oscilleringer i

¹⁵ I og med at Engdahls *Beröringens ABC* første gang ble utgitt i 1994 og *Den grå stemme* i 2002, kan vi stille spørsmål ved Gumbrechts selvforståelse om at han er den eneste og første som har tenkt disse tankene. Han kritiserer tidligere litteraturforskning i svært kategoriske vendinger og presenterer sitt eget arbeid som grunnlag for et epistemologisk paradigmeskifte. Han skriver for eksempel "that literary criticism has *never* (min utheving) been able to react to the emphasis that poetry gives to such formal aspect" (Gumbrecht, 2004:18) ti år etter Engdahls utgivelse, til tross for at Engdahl i stor grad gjør nettopp det Gumbrecht kritiserer akademia for å ikke ha gjort.

tekstens jeg-instans.”Det opplevandes jag” forstås som det jeg som til enhver tid er manifest og har ordet i teksten og ”jag som praktisk talmann” forstås som det strukturerende og dirigerende aspektet ved det lyriske jeg. Dette betyr at ”jag som praktisk talmann” har en rekke felles funksjoner med henvendelsesaspektet i tekststemmen og med meningselementene i Gumbrechts typologi. Samtidig kan ”det opplevandes jag” til en viss grad kunne sies å falle sammen med ikke-emfasen og nærværselementene som Gumbrecht viser til. Alle de tre teoriene – om subjektproblematikk, og stemme og om nærvær – peker på den umiddelbare sanselige opplevelsen i tekstlesningen. Men en slik sanselig dimensjon alene vil fremstå som meningsløs og kanskje også utopisk, fordi ord uavlatelig er knyttet til mening. i teksten.

2.6 Metode

I *Production of Presence* beskriver Gumbrecht hvordan den estetiske opplevelsen befinner seg i spenningen som oppstår i oscilleringen mellom nærværseffekter og meningseffekter. Han viser til nærværseffektene og den virkningen disse har på leseren. Han viser imidlertid ikke noen eksempler på bruk av begrepet nærvær i analyse av kunst eller litteratur. Han kommer heller ikke inn på de metodiske spørsmålene om hvordan nærværseffektene kan analyseres fram, snarere søker han en teoretisk overbyggende forståelse av hva den umiddelbare sanseopplevelsen i møte med et kunstverk består i. Denne sammenfatter han under begrepet om nærvær. Dette vanskeliggjør anvendelsen av Gumbrechts teoretiske perspektiver i tekstanalysen. Man kan lett bli overlatt til å postulere en subjektiv opplevelse av nærvær, uten å kunne begrunne denne opplevelsen ytterligere. Denne mangelen på analytiske eksempler og metodiske betraktninger er en svakhet i *Production of Presence*. Den illustrerer samtidig noe av vanskeligheten ved å sette den umiddelbare sanselige (ikke-utsigelige) opplevelsen av teksten på begrep.

I sin masteroppgave *Det store nærværet – En nærværskulturell lesning av Erlend Loes Doppler og Kurt-romaner* (2008) viser Margunn Husby hvordan Gumbrechts tenkning kan overføres til to ulike lese måter: En *perseptuell* lese måte og en *tematisk* lese måte (Husby 2008, 34). Mens Husby i sitt arbeid velger å bruke Gumbrechts teorier mot en tematisk lese måte, vil jeg i all hovedsak benytte meg av det hun kaller for en perseptuell lese måte. I forklaringen av den perseptuelle lese måten viser hun til leserens sanselige møte med, og persepsjon av, tekstens nærværseffekter som sentral for lesningen:

Litteratur og andre estetiske objekter er ikke bare noe som er meningsbærende, det har også en nærværprodukerende virkning på leseren/lytteren. En perseptuell lese måte av litteratur vil dermed la svingningen mellom meningseffektene og nærværseffektene komme til syne i lesningen. Eller for å bruke Gumbrechts dikteksempel: Vi vil ikke bare finne påstander om hva diktet kan bety gjennom fortolkningsmetoder, vi vil også undersøke hva slags effekter rim, rytme, klang osv. kan ha på våre kropper (Husby 2008, 35)

I den perseptuelle lese måten, som Gumbrecht legger grunnlag for gjennom sitt arbeid, finner vi nok et tangeringspunkt mellom Engdahl og Gumbrecht. Ole Karlsen har karakterisert Engdahls arbeid som en ikke-teori og en ikke-metode, men snarere som en bruk av et gehør¹⁶:

Engdahls refleksjoner om den upersonlige stemmen i litteraturen, den tonisitet som gjennomstrømmer verket og betvinger oss i lesningen, den stemmen som paradoksalt blir særlig merkbar når litteraturen, særlig poesien, fjerner seg fra sitt muntlige utgangspunkt, er en ikke-teori i den forstand at Engdahl ikke utskiller et teoretisk raster som alle tekster kan ristes gjennom, og det er en ikke-metode i den forstand at han ikke utstyres med bestemte arbeidsredskaper i leseprosessen. Det er sitt gehør Engdahl benytter når han leser et verk. (Karlsen, 2003: 295)

Ole Karlsen knytter Engdahls og Nielsens stemmebegrep til noe man må lytte seg fram til gjennom et gehør. Også Gumbrechts nærværseffekter er vagt definerte. Man må lete seg fram til dem ved hjelp av sansene. I enkelte passasjer knytter Gumbrecht nærværsebegrepet til hørselsansen, blant annet gjennom å referere til Gadamer slik vi har sett:

I think that my thesis about the oscillation between presence effects and meaning effects is close to what Hans-Georg Gadamer meant when he emphasized that, in addition to their apophantic dimension, that is, in addition to the dimension that can and must be redeemed through interpretation, poems have a "volume" – a dimension, that is, that demands our voice, that needs to be "sung" (Gumbrecht, 2004: 107)

Gumbrecht knytter nærværsebegrepet til diktets lydlige dimensjon, et volum som kan synges. Denne lydlige dimensjonen tangerer Engdahls stemmebegrep: "Vi ser ikke lengere det skrevne, men "hører" hvordan det "lyder", selv om alt forbliver tavst. Vi rammes af en tone ligesom af et blik" (Nielsen, 2002: 9). Som det framgår av Engdahls tittel, *Beröringens ABC*, er hans stemmebegrep – som Gumbrechts nærværsebegrep – knyttet til sanselig berøring: "Something that is "present" is supposed to be tangible for human hands, which implies that, conversely it can have immediate impact on human bodies." (Gumbrecht, 2004: xiii).

Den sanselige berøringen manifesterer seg tydeligst gjennom det lydlige, forstått som tekstens volum eller tone, som retter seg mot hørselssansen og berører denne. Lyrikk-

¹⁶ Man kan lytte seg fram til både tekststemmen og nærværet. Dette betyr ikke at verken tekststemmen eller nærværet er avhengig av lydliggjøring. Nærværet kan manifestere seg gjennom de lydlige elementene, men det kan også bli sansbart i teksten på andre måter, som jeg vil demonstrere fortløpende gjennom min lesning av *En Mölna-Elegi*.

sjangeren blir dessuten nevnt av Gumbrecht som en kunstform hvor spenningen mellom nærvær og mening er særlig tydelig. Dette fordi ”even the most overpowering institutional dominance of the hermeneutic dimension could never fully repress the presence effects of rhyme and alliteration, of verse and stanza” (Gumbrecht, 2004:18). Selv om Gumbrecht ikke gir noen entydige metodiske retningslinjer, peker han likevel på at nærværeffektene kan manifestere seg gjennom lydlige og klanglige elementer som rim, allitterasjon, vers og rytme.

Når jeg videre skal undersøke hvordan nærværet manifesterer seg i *En Mölna-Elegi*, vil jeg derfor forsøke å bruke hørselssansen. Det vil si at jeg både vil lytte etter tekststemmen på engdahlsk vis, og at jeg vil lytte etter hvordan de lydlige og klanglige elementene i teksten manifesterer seg helt konkret. Engdahls og Nielsens arbeider peker på fordringen om lesningens takt. Å lese med henblikk på å fange opp lesningens takt og å fornemme tekstens liv, er en måte å forsøke å oppfatte nærværet i teksten på. Dette blir dermed sentralt i min perseptuelle lesning av *En Mölna-Elegi* i neste kapittel.

3. Subjektet i En Mölna-Elegi.

I dette kapittelet ønsker jeg å lese *En Mölna-Elegi* med utgangspunkt i problemstillinger knyttet til subjeksproblematikken. Fordoblingen i jeg-instansen får konsekvenser for leserrollen og bygger dermed opp under nærværet som oppstår i det umiddelbare møte med teksten. Jeg vil legge hovedvekten på hvordan de ulike jeg-aspektene manifesterer seg i teksten, og på hvordan spenningen mellom disse skaper en spenning i elegien som helhet. Deretter vil jeg gå nærmere inn på sammenhengen mellom subjeksproblematikk og stemme. I lesningen vil jeg bruke begrepsapparatet som Thorstein Norheim har utledet fra Ekelöfs "Anteckningar till *En Mölna-Elegi*". Erling Aadlands artikkel "Jeg'et i teksten og det lyriske jeg" vil i denne sammenhengen fungere som et teoretisk bakteppe. Det finnes samtidig elementer i *En Mölna-Elegi* som henviser til Ekelöf som biofaktisk person, noe som blir særlig tydelig gjennom Ekelöfs egne kommentarer til diktverket og referanser til hans selvbiografiske essayistikk. I disse tekstpassasjene overskrides den rent tekstlige jeg-instansens grenser. Selv om dette faller utenfor Norheims begrepsapparat, er likevel interessant i en undersøkelse av jeg-instansen i Ekelöfs diktverk.

3.1 *En Mölna-Elegi. Metamorfoser.*

Det første som møter leseren av *En Mölna-Elegi*, er tittelbladet, med undertittelen *Metamorfoser*. Arne Melberg reiser en rekke spørsmål knyttet til undertittelen:

År det en tematisk vink om det som komma skall (och "förvandlingar" skall verkligen komma)?
Eller ytterligare en genrebeteckning (som i så fall rimmar dårlig med elegi)? Eler rätt och slätt ett
titelcitrat från Ovidius (som inledning på ett verk som visar sig i stor utsträckning bestå av citat)?
(Melberg, 1999: 44)

Men undertittelen knytter seg også til subjektet og til spørsmålet om hvem som setter tittelen på diktet. Aadland har drøftet dette i kapittelet "Hvem setter tittelen på verket?" i boken *Farvel til litteraturvitenskapen* (2006). Her hevder han at det er forfatteren som dikterisk kreativitet, det vil si diktjeget, som setter tittelen på verket:

Men nederst og innerst har vi diktjeg'et - som tilsvarer dikteren, ikke den faktiske forfatter og historiske person, men den som tar imot en vending fra språket, den som ved å ta imot denne vending kan språke i og med språket og dermed dikte. (Aadland, 1998: 121)

Dette diktjeget, som er bindeleddet mellom utenomtekstlig kreativitet og tekstlig kreasjon (Aadland, 2006: 112), har en metapoetisk funksjon som gjør den forenlig med Norheims jeg-instans.

En Mölna-Elegi gir rom for alle de tre måtene å forstå tittelen på, som Melberg peker på, men i denne sammenheng er det mest nærliggende å relatere den til subjektet.

Metamorfose betyr ”endring av skikkelse. I litteraturen fremstilles metamorfosen gjerne som mennesker og guders forvandling til trær og dyr.” (Lothe m. fl. 1997: 156). Dette gir rom for en forståelse av undertittelen som et tematisk vink om de forvandlingene som subjektet er underlagt. I elegien som helhet endrer jeg-instansen stadig skikkelse, gjennom elastisiteten og vekslingene mellom ”det opplevandes jag” og jeget som ”praktisk talmann”.

3.2 Ave viator/ Vale viator

Også åpningshilsenen ”*Ave viator!*” (s.7) og avslutningshilsenen ”*Vale viator!*” (s. 62)¹⁷ reiser spørsmålet om hvem som hilser og hvem som hilses. Hilsenen ”*Ave viator!*” (s. 7) er sammen med hilsenen ”*Vale viator!*” (s.62) ”[d]en vanlige hälsningen på en romersk gravsten, (...) – Goddag – adjö” (S8:219) og begge er signert diktjeget. Diktverket innrammes altså av en åpnings- og avslutningshilsen, som etter gammel romersk tradisjon er en hilsen til vandreren som passerer gravsteinen og i forbifarten leser innskripsjonen.

Tidligere forskning har forstått denne hilsenen som en innledende allusjon som skal styre lesningen i bestemte retninger. Ek har lest *En Mölna-Elegi* som en allusjon til *Odysséen*, en allusjon hvor blant annet reisemotivet står sentralt, både som en reise i tid og rom og som en reise i menneskets indre: ”Det är denna tvåfaldiga Odyssé som läsaren inviteras att följa – samtidigt och i ett sammanhang – i innledningens och avslutningens hälsningsord – ”viator”. (Ek, 1971:217). Berf har lest innskripsjonen som en hilsen fra den døde til den forbipasserende, levende vandreren:

Die Formel ist also durchaus wörtlich zu nehmen als der Gruß des Toten an den vorbeiziehenden Lebenden. (...)Der Blick des Lebenden ist somit gleichzeitig in die Vergangenheit und die Zukunft gerichtet, die Begegnung ein Symbol für die ‘conditio humana’ des Menschen die unaufhörliche Bewegung des Lebens in Richtung Tod. (Berf, 1995: 12-13).

Denne hilsenen retter den levendes blikk både mot det forgangne og mot det framtidige ved å minne vandreren om menneskelivets uopphørlige bevegelse mot døden, ”*conditio humana*”. Berf mener at hilsenen gjør leseren bevisst på lesningens karakter av å være et møte:

¹⁷ Både s. 7 og s. 62 er upaginerte i 1960-utgaven av *En Mölna-Elegi*. Jeg omtaler dem med sidetall for oversiktens skyld.

Wir die Leser, machen uns diesen Begegnungscharakter, dieses Aufeinandertreffen zweier Individualitäten in der Regel nicht bewußt, sondern lesen buchstäblich darüber hinweg. Im Falle von „En Mölna-Elegi“ aber wird diese Begegnung aus dem Unbewußten hervorgeholt und statt dessen bewußt inszeniert, denn der Leser wird aus dem Text heraus zu Beginn mit den Worten „Ave Viator!“ Gegrüßt. (Berf, 1995: 11-12)

Både Ek og Berf leser altså hilsenen som rettet mot leseren, en hilsen som inviterer leseren med inn i tekstens vandrermotiv og som gjør leseren bevisst på tekstens møtekarakter. De er imidlertid begge opptatt av hva åpnings- og avslutningshilsningen symboliserer og hvordan disse hilsenene bygger opp om sentrale motiver i diktverket, henholdsvis reisemotivet og menneskets forhold til tiden og forgjengeligheten. Dermed har Ek og Berf identifisert hvem hilsenene er rettet mot og hva de inneholder, men ikke hvem som står bak dem.

Hilsenen ”*Ave viator!*” er en epigraf, både i ordets opprinnelige betydning, som innskrift fra antikken, og som innledende ord til diktverket. En forståelse av hilsenen som en epigraf gir den noen av de samme egenskapene som tittelen har. Den står utenfor teksten, samtidig som den henger sammen med teksten idet den er skrevet av diktjeget. Både åpnings- og avslutningshilsenen er et uttrykk for den implisitte og grunnleggende metaholdningen som kjennetegner diktjeget. Hilsenens rettethet mot leseren skaper ikke bare en bevissthet om lesningens karakter av møtested mellom tekst og leser, men den skaper også nærhet mellom leseren og diktjeget, allerede før lesningen av teksten settes i gang på side 9. Dermed skapes det også en bevissthet om det umiddelbare i møtet mellom teksten og sansningen av den.

3.2.1 Konsekvenser for leserrollen

Åpnings- og avslutningshilsenen kan altså leses som en invitasjon til leserens møte med diktjeget. Leserens inkluderes i teksten, og dette åpner for en nærværskulturell lesning som vil utgjøre mitt fokus i kapittel 5.

Gumbrecht kritiserer som vist humanioras holdning til kunsten gjennom en kritikk av subjekt/objekt-paradigmet. Denne subjekt/objekt-tenkingen finner vi også igjen i Ekelöf-forskningen, i beskrivelsen av forholdet mellom leser og tekst. For eksempel kan vi skimte en tenkning om at leseren er et aktivt subjekt som forholder seg til teksten som et objekt i Norheims arbeid. Han beskriver leserrollen som en måte å ”investere mentale (emosjonelle og intellektuelle) energier” på, og gjennom denne investeringen ”oppnå en bevissthet som angår diktets betydningsgrunnlag” (Norheim, 2005: 43). Det underliggende premisset for

dette resonnementet kan beskrives slik: Leseren er et subjekt (den handlende, som investerer sine energier) som forholder seg til et objekt (teksten), og det oppstår meningsproduksjon som er det åndelige og endelige målet med subjektets handling (leseren får en bevissthet om diktets betydningsgrunnlag). En undersøkelse av nærværet i teksten vil kreve at leseren legger bort dette underforståtte premisset¹⁸. Forståelsen av teksten som et objekt som skal hjelpe leseren til en bevissthet om mening, er influert av den lingvistisk inspirerte tegnforståelsen som Gumbrecht kritiserer. En lesning med subjekt/objekt-tenkningen som et underforstått premiss, skaper distanse mellom leseren og teksten. Verket blir – i ytterste konsekvens – et objekt, hvor meningsproduksjon er det endelige målet.

For å lese *En Mölna-Elegi* ut fra et nærværskulturelt perspektiv, er det derfor avgjørende at man som leser frigjør seg fra forestillingen om at man selv er et lesende subjekt som leser et tekstlig objekt for å oppnå innsikt. I stedet må man forsøke å oppleve teksten som en nærværskulturell substans, med vekt på opplevelsen. Ved hjelp av Gumbrechts arbeid som overfører det aristoteliske tegnbegrepet til teksten, kan man som leser løsrive seg fra den tradisjonelle forståelsen, og i stedet lese teksten med selve opplevelsen som mål. Teksten blir da ikke lenger et objekt for meningsproduksjon, men et kunstverk som leseren inviteres til å ta del i. Dette kan minne om installasjonskunst og performance. Teksten er en substans, eller et nærvær som blir kroppsliggjort gjennom formen, og som leseren inviteres til å oppleve.

3.3 Pronomenbruk

En Mölna-Elegi innledes med ”Jag sitter på en bänk i det förgågna” (s. 9). I dette verset, og også i resten av den innledende strofen, gis det et inntrykk av at det er en enhetlig jeg-instans som taler. Her er det altså et sammenfall mellom ”det opplevandes jag” og ”jag som praktisk talmann”. Ekelöf omtaler selv jeget som sitter på bryggen som ”hovudpersonen” (S8:216), noe som bygger opp under det umiddelbare inntrykket av at det er et enhetlig og konkret jeg som er tilstede i innledningen.

¹⁸ Norheim er likevel ikke primært ute etter å avdekke disse betydningene i sitt arbeid. Hans arbeid er hele tiden opptatt av det estetiske og poetologiske i Ekelöfs tekster. I denne sammenhengen viser han hvordan leseren inkluderes i den menings- og betydningsproduserende prosessen, gjennom leserrollen. Likevel antyder han en holdning til teksten hvor meningsproduksjonen er det endelige målet for lesningen, en holdning som er svært karakteristisk for det som Gumbrecht kritiserer.

Denne enhetlige jeg-instansen undermineres imidlertid utover i diktet. Diktverket blir preget av ”en till synes irrationell kastning mellan ett jag och ett du” (Ek, 1971: 205), samtidig med at jeg-instansen går i oppløsning. Pronomenbruken bidrar til å gjør jeg-instansen mer kompleks.

3.3.1 Böljesång

I ”Böljesång” står det om bølgene og vindens bevegelser i første strofe: ”kyllig mot pannan och kinden - / ensamheten och du” (s. 11) og i femte strofe: ”kalla mot kinden och pannan - /ensamheten och jag” (s. 13). Skiftet av pronomen fra objektsform til subjektsform blir tydeliggjort gjennom tekstens oppstilling som en parallellisme, en likhet som framhever forskjellene. Jeget oppløses gjennom at skiftet i bruken av personlig pronomen vanskeliggjør identifiseringen av dets referanse. For hva eller hvem viser egentlig dette duet i teksten til?

Et ”du” kan i lyrikken gjerne fungere som en introspeksjon av jeget, like mye som til en annen person. I utgangspunktet kan duet i den første strofen i ”Böljesång” også forstås slik. Tekstens jeg-instans har fra innledningen av vært et harmonisk og enhetlig jeg som sitter på en brygge, og som i denne naturopplevelsen faller i tanker over sin egen ensomhet ”ensamheten och du” (s.11). Det er først gjennom gjentakelsen i femte strofe at duets status problematiseres og dets referanse blir uklar og diffus, med verselinjen ”ensamheten och jag” (s. 13). Likheten mellom disse to strofene framhever omslaget mellom dem, og spørsmålet om duets referanse reises.

I Norheims lesning av ”Trollkarl”, reises også spørsmålet om duets referanse. Uklarheten med hensyn til duet fører ifølge Norheim til at ”[når] diktet spiller jeget og duet (leseren) ut mot hverandre, brytes skillet mellom dem ned” (Norheim, 2005: 163). Det skaper altså en mulighet for identifikasjon mellom duet og leseren, og muliggjør en lesning av ”du” som en apostrofering av leseren. Også i ”Böljesång” kan skiftet av personlig pronomen leses som en apostrofering av et du som trekker leseren inn i teksten. En slik lesning baserer seg på det uklare og diffuse i duets referanse. Duet er ikke rettet mot en tydelig og markert tekstlig instans. I denne uklarheten oppstår muligheten for å lese duet som en apostrofering av leseren.

Parallellismen ”ensamheten och du” og ”ensamheten och jag” skaper i neste omgang en identifikasjon mellom tekstens jeg og leseren. Dermed inkluderes leseren i den ensomheten

som ”det opplevandes jag” opplever i teksten. Dette kan på den ene siden skape abstraksjon, som Norheim viser. På den andre siden kan identifikasjonen skape nærvær mellom leseren og teksten. Leseren blir dermed inkludert i jegets ensomhet.

3.3.2 Parkscenen

I ”Parkscenen” (s. 15-21) forekommer det et nytt skifte i pronomenbruken. Teksten er stilt opp som en dramatisk tekst med ulike aktører som har fått tildelt ulike replikker. Dette er et av mange typografiske brudd som er med på å skape et inntrykk av diktverket som en kollasj, satt sammen av en rekke fragmenter. Det umiddelbare inntrykket av teksten påvirkes av typografien.

Parkscenen representerer en endring fra første- til tredjeperson i omtalen av ”hovedpersonen”. Samtidig representerer den en endring i utsigelsesinstansen, fra ”hovedpersonen” selv, til en rekke andre – mer eller mindre absurde – aktører. Dermed skjer det et omslag, hvor jeg-instansen oppløses. Samtidig er det noen som gis stemme i teksten og som fortsetter å tale gjennom antropomorferingen av en rekke ulike gjenstander som parkens trær, et vindu, en vette og noen alver. Skiftet i pronomenbruken innebærer ikke en overgang fra omtale av en person til en annen, men et omslag i utsigelsen, hvor jeg-instansen oppløses og internaliseres igjen. Dette omslaget i jeg-instansen demonstrerer forholdet mellom jeget som ”praktisk talmann” og ”det opplevandes jag”, som til sammen danner den sammensatte jeg-instansen i Ekelöfs diktning. Det er gjennom jeget som ”praktisk talmann” sin funksjon – som det aspektet som fører ordet – at de antropomorfererte gjenstandene får stemme og mulighet til å omtale innledningens ”jeg” som ”han”. Dermed er det her tale om en samtidig bevegelse av oppløsning og internalisering, en bevegelse som illustrerer den doble jeg-instansen og forholdet mellom ”den opplevandes jag” og jeget som ”praktisk talmann”.

I parkscenen reises spørsmålet om hvem som taler gjennom de antropomorfererte gjenstandene. Tekstens aktører omtaler en ”han”. Selv om det ikke er tydelig i teksten, kan denne ”han” synes å samsvare med det jeget som i innledningen ble kalt ”hovedpersonen”. Margnotatet ”*Han somnar nickande*” gir ytterligere grunn til å anta dette. Dermed har hovedpersonens karakter endret seg fra å være et harmonisk jeg som er subjekt i sin egen utsigelse, til å framstå som objektet for de andre antropomorfererte gjenstandenes dialog:

Parkens träd
(i korus bakom honom)

Vad han har äldrats sedan sist!

Ett blindfönster
(på Mølna gavel)

Jag såg honom för många Herrans år sen
som Prospero –

En skvillerspegel

Nu är han på sin höjd en gammal elegant
och livstidsfånge på sin ö.
(s. 15-16)

Dette skiftet i teksten oppretter en distanse mellom leseren og tekstens ”hovedperson”. Etter at leseren, i ”Böljesång” har blitt inkludert i ”hovedpersonens” ensomhet, skapes det altså i parkscenen en distanse. Denne distansen oppstår gjennom bruken av tredjepersonspronomen, og gjennom ”hovedpersonens” overgang fra å være subjekt i egen utsigelse, til å bli objekt i de andres utsigelse. Samtidig med at hovedpersonen objektiveres, subjektiveres tingene som henvender seg til leseren, og nærværet mellom leser og tekst forskyves dermed fra menneske til ting.

3.3.2.1 Antropomorfiseringen og subjekt/objekt-paradimet

Som allerede vist oppløses subjekt/objekt-paradigmet allerede i epigrafen, som en grunnleggende metaholdning. Leserens inviteres til å oppleve teksten. Den nærværskulturelle holdningen er imidlertid ikke bare en metaholdning. Av ”Parkscenen” ser vi at den også kommer til uttrykk gjennom antropomorfiseringen av gjenstandene.

Samtidig med overgangen fra første- til tredjeperson i parkscenen, skjer det en forandring i forholdet mellom mennesket og tingene. De materielle tingene antropomorfiseres, får menneskelige egenskaper og forholder seg til mennesket som et objekt for diskusjonen deres¹⁹. ”Hovedpersonen” får ikke sagt et ord om hvem han er, eller hvordan han opplever og fortolker situasjonen. Han blir dermed fratatt de åndelige egenskapene som mennesket vanligvis er i besittelse av.

I Gumbrechts typologi for meningskultur og nærværskultur handler de to første punktene om hvordan mennesket forholder seg til verden, tingene og seg selv:

¹⁹ Gjenstandenes egenskaper gjenspeiles også i replikkene deres, både klokken og sofaen på side 19, som er vakre møbler, kan tolkes som symboler på tapt stolthet, ved at de er møbler som engang har representert rikdom, men som har forfalt. Men en slik symbolsk fortolkning av hva tingene representerer blir overflødig, fordi replikkene deres vitner om akkurat dette. I replikkene finner vi en indignert klagen over det uhørte og det utidige, og her skimter vi en såret stolthet i misnøyen over tingenes tilstand.

It is an implication of the mind being their dominant self-reference that humans conceive of themselves as eccentric in relation to the world (which is seen, in a meaning culture, as exclusively consisting of material objects) (Gumbrecht, 2004: 80)

Denne ånd/materie-tenkningen snus opp ned i "Parkscenen" hvor tingene er subjekter som taler om mennesket som et objekt. Dermed er ikke meningskulturens begrepsapparat tilstrekkelig i forhold til denne teksten.

I kontrast til dette setter Gumbrecht opp det nærværskulturelle menneskets forhold til tingene:

[I]n presence cultures, humans consider their bodies to be part of a cosmology (or part of a divine creation). There, they don't see themselves as eccentric in relation to the world but as being part of the world (they are indeed in-the-world in a spatial and physical way). In a presence culture, the things of the world, on top of their material being, have an inherent meaning (not just a meaning conveyed to them through interpretation), and humans consider their body to be an integral part of their existence. (Gumbrecht, 2005: 80)

Det nærværskulturelle mennesket er altså en del av verden, på en kroppslig, spatial og fysisk måte. Tingenes verdi er ikke avgrenset til den meningen de kan tillegges, men de materielle gjenstandene er en del av det nærværskulturelle menneskets virkelighet.

I "Parkscenen" er det ikke lenger mennesket som forholder seg til tingene, men tingene som forholder seg til mennesket. Subjekt/objekt-paradigmet vendes opp ned i denne scenen, hvor treet, vinduet, speilet, biedermeysersofaen og uret snakker om mennesket. Disse materielle gjenstandene tillegges "åndelige" egenskaper, som tenke- og taleevne, og følelser som blir uttrykt gjennom replikkene. Mennesket er tilstede i scenen som et objekt, en (sovende) kropp, med materielle egenskaper.

Den kartesianske forståelsen av mennesket som åndelig tenkeevne, *res cogitans* og tingene som materielle *res existensia* blir ugyldiggjort idet tingene tillegges disse åndelige egenskapene. Mennesket likestilles med tingene og den meningskulturelle virkelighetsforståelsen blir utfordret. Menneskets kroppslige nærvær med tingene blir ikke bare tematisert, men også gjort nærværende gjennom denne scenen.

3.3.3 Pronomenbruk i minnene

I minnesekvensen fra side 23 og utover innledes de tre første strofene med "- Jag minns, jag minns..." (s. 23), "- Och minns du..." (s. 24) og "Ja, jag minns..." (s. 24). Deretter følger en strofe som innledes med "Så känner jag" (s. 25). De tre neste strofene innledes med "Då minns du också" (s. 25), "Ja, jag minns" (s. 26), "Och minns du" (s. 26), mens den fjerde slår fast at "Hans vänstra arm hvilar under mitt hofvud/ och hans högra arm

omfamnar mig –” (s. 27). Deretter innledes de siste to strofene med ”Och minns du” (s. 27) og ”- jag minns” (s. 27). Strofe 1-3, 5-7 og 9-10 innledes altså med ”jag minns” eller ”du minns” i en eller annen variant. I denne minnesekvensen fortelles historier fra 1809, 1786 og andre ikke tidfestede minner. Sekvensen kjennetegnes av en veksling mellom ”jag” og ”du”. Vekslingen skaper en slags illusjon av en dialog mellom flere ulike subjekt som henvender seg til hverandre på en inkluderende måte.

Spørsmålet om jeget og duets referanse aktualiseres også her. Man kan velge mellom ulike måter å lese denne minnesekvensen på, hvor et alternativ er å lese den i sammenheng med sekvensen foran, hvor ”hovedpersonen”, eller den ”han” som ”somnade nickande” før parkscenen, våkner: ”Då våknar du och hör till din förvåning” (s. 21). ”Hovedpersonen” vekkes, og ”Tant Grå”, ”Tante Grün” og ”Tante Louche”²⁰ dukker opp fra fortiden. I den påfølgende dialogen mellom tantene og ”hovedpersonen”, er det mange replikker som gir assosiasjoner til et møte mellom mennesker som ikke har sett hverandre på lenge, som ”Hur är det meeeed dig?”, ”Vad han har vuxit sedan sist!” og ”Jag minns honom för många Herrans år sen/när han var stor som så!” (s. 22). I en kronologisk lesning vil minnesekvensen følge i forlengelsen av denne dialogen, og inntrykket av et møte mellom mennesker som ikke har sett hverandre, inkluderes i lesningen av minnene, til tross for at dialogen mellom tantene er satt opp som dramatisk tekst, med aktør og replikk, mens minnene ikke har disse markørene.

Minnene har et intersubjektivt preg, i kraft av at de fortelles av flere ”jag” og ”du”. Formuleringer som ”Ja, jag minns” og ”minns du” skaper et inntrykk av ulike personer som henvender seg til hverandre og deler opplevelser fra et fortidig fellesskap. Disse jegene og duene peker tilbake på tantene og på ”hovedpersonen”.

Den fjerde strofen står i kontrast til de tre første, både gjennom en rekke formelle elementer, og gjennom at den har et langt mer subjektivt uttrykk enn minnene:

Så känner jag
i djupet av mitt mellangärde dessa döda:
Den luft jag andas stockar sig av döda
den törst jag dricker är förtsatt med döda,
de är min hunger, och de är min föda:
Jag dör deras liv, de lever min död.
(s. 25)

²⁰ Disse tantene kobles i Ekelöfs notater til historiske skikkelser, ”Tant Grå.- Erika Åhman, min mormors syster”, ”Tante Grün. – Dora Cohnberger husföreståndarinna ho dåv. Österrikiske ministern” og ”Tante Louche. – Beda Cygnaeus av den finländska släktan oh avlägset släkt med min mor.” (S8: 222-223). Jeg vil komme tilbake til Ekelöfs bruk av slektninger og historiske personer under kapittel 3.6.

Strofen innledes med en subjektiv følelse, og ikke med en opplevelse som hører til i fellesskapet. Hvem er ”dessa döda” som gjennom den stadige gjentakelsen blir gjort så påtrengende og nærværende? Og hvordan skal de forstås i forhold til det jeget som kjenner ”dessa döda” så nært på kroppen?

I margnotatene ved det første og det tredje minnet står årstallene 1809 og 1786. Disse årstallene problematiserer subjektets rolle, gjennom å reise spørsmål om tekstens tid. En antakelse om at ”hovedpersonen” fra åpningen som er tidfestet til sommeren 1937 eller 1938 er den samme som taler i disse minnene blir problematisk i og med at hendelsen foregår 150 år tidligere. I en lesning med utgangspunkt i et realistisk tidsbegrep, blir sammenfallet mellom åpningens jeg og det jeget som står bak fortellingen av minnene umulig, noe som problematiserer subjektet ytterligere.

I et notat skriver Ekelöf: ”Jag vill i detta sammanhang redovisa: episoden 1809 är ur Bernhard v. Beskows *Minnen* och episoden 1786 ur Gustaf Lewins efterlämnade levnadsteckning, båda åsyfter slektsminnen” (S8: 217). Ekelöf knytter med andre ord episodene til sin egen slektshistorie, og til personer som ikke lenger er i live. Dermed kan en undres om minnene er en del av en kollektiv slektshukommelse, hvor ”dessa döda” er sentrale. En slik kollektiv hukommelse har Ekelöf beskrevet i ”Anteckningar till *En Mölna-Elegi*”:

Jag utgår från att en människa bär innom sig mänskligheten, inte bara sin faders och moders ärfthligheter utan också sina kusiners, tremänningars och bortom dem djurens, växternas och stenarnas.

Jag utgår också från att denna ärfthlighet inte bara gäller den tidsrymd vi med våra närsynta ögon ser tillbaka på (medan vi med våra blinda ögon anar oändliga tidsrymder och livsrymder bakom oss) utan också den framtid vi med våra blinda ögon anar, fast vi med våra när- och nysynta ögon inte kan se dem. (S7: 257)

Det i utgangspunktet problematiske tidsbegrepet i *En Mölna-Elegi* kan alstå forstås som et nærvær av de slektningene som mennesket bærer i seg. De jegene og duene som taler og omtales svarer til ”dessa döda” i den kollektive hukommelsen.

Ved å forstå ”det opplevandes jag” som noe som ikke kan karakteriseres som en entydig størrelse, men som et konglomerat av ulike sider ved den ”praktiske talmann”, kan minnene leses som en dialog mellom døde ”jeg” og ”du”. ”Dessa döda” er påtrengende for hovedpersonen, når de internaliseres i teksten og kommer til uttrykk nettopp gjennom oscilleringen mellom ”den opplevandes jag” og jeget som ”praktisk talmann”.

3.4 Margnotatene

Mot slutten av ”Böljesång” forandres jeg-instansen i teksten med linjene:

*Han börjar
Förvandlas*

ensamheten och jag:
Densamma eller en annan
jag eller inte jag?
(s. 13)

Linjene lengst til venstre står rent typografisk i forlengelsen av resten av diktet, mens det kursiverte notatet ”*Han börjar förvandlas*”, står i margen. Notatet i margen har en typografisk utforming som gir assosiasjoner til dramatikkens sidetekst, både gjennom kursivering og plasseringen, noe som trolig ligger bak Eks omtale av disse som ”sceneanvisninger” (Ek, 1971: 209). Melberg diskuterer leseproblemet som oppstår av et slikt arrangement i sitt essay ”Om svårigheten att läsa Mölna-Elegin”. Her foreslår han blant annet at diktet kan forstås ut fra en polyfon lese måte²¹. Han illustrerer en slik lese måte ved å ta utgangspunkt i en hypotese om at de latinske tekstene er stemmer fra graven, den vanlige, svenske teksten er det poetiske jegets *reverie*, drøm eller visjon mens tekstene i margen og vignettene har en illustrativ og presenterende funksjon. (Melberg, 1999: 51).

Det å betrakte margnotatene som ”sceneanvisninger” kan virke reduserende på den rollen de spiller i teksten. Det er også mulig å se på disse tekstene i margen som et konkret tekstlig uttrykk for Ekelöfs sammensatte jeg-instans. Med utsagnet ”Densamma eller en annan/jag eller inte jag?” oppløses jeg-instansen. Det er en veksling i pronomenbruken, mellom førsteperson i teksten og tredjeperson i margnotatet. Denne vekslingen skaper en avstand mellom ”jag” og ”han”, noe som tydeliggjør fordoblingen i jeg-instansen. For selv om ”det opplevandes jag” går i oppløsning, er det framdeles et jeg i teksten som har mulighet til å si ”*Han börjar förvandlas*”. Dette muliggjør en lesning av margnotatet som et eksplisitt uttrykk for ”praktisk talmann” sin funksjon i teksten, som det som sammenfatter og gjør distinkt hørbart det som sies.

Det samme gjelder et senere margnotat. Like før parkens trær får sine replikker i parkscenen står det i margen ”*Han somnar nickande*” (s. 15). Her står ikke margnotatet til et bestemt tekstavsnitt på samme måte som over, men det står til et mellomrom i teksten.

²¹ Dette er én alternativ lese måte. Monologisk eller dialogisk lesning er andre alternativer. Melberg understreker at disse lese måtene må betraktes som hypoteser. ”Jag kan inte se att dikten ger oss någon möjlighet att välja mellan dessa läsartar. Däremot är det lätt att se att ingen läsare löser inn diktens alla möjligheter.” (Melberg, 1999:52).

Før dette mellomrommet introduseres en ”*Gammal aktør*”, også her i et margnotat, som venter på en Victoria, noe som angir Strindbergs *Ett Drömspel* som en intertekstuell referanse. Parkscenen har en svært springende og drømmeaktig logikk, som er vanskelig å gripe. Med henvisningen til *Ett Drömspel* og margnotatet som forteller at ”hovedpersonen” sovner, blir også dette margnotatet med på å sammenfatte og gjøre distinkt hørbart det som sies i teksten, og lede leserens assosiasjoner over på den drømmeaktige logikken som den etterfølgende passasjen er bygget opp omkring.

Den ”praktiske talmannens” funksjon kan settes i sammenheng med margnotatenes effekt som veiledende for leseren og som tekstlige elementer som forteller leseren hvordan tekstavsnittet skal eller kan forstås. Dermed utelukker ikke en vektlegging av fordoblingen i jeg-instansen Melbergs forståelse av margnotatene som tekstlige elementer som har en illustrativ og presenterende funksjon. En slik forståelse av margnotatene vil imidlertid implisere en holdning til dem som noe som er ”ved siden av” den ”egentlige” teksten, noe også Eks bruk av begrepet ”sceneanvisninger” impliserer.

En lesning som lar margnotatene være et uttrykk for den elastiske jeg-instansens dobbelthet, inkluderer ikke bare den ”egentlige” teksten, men også margnotatene. Gjennom å la dem være et uttrykk for det ene jeg-aspektets utsigelse, vil margnotatene få en betydning for tekstens helhet, utover det rent funksjonelle.

3.5 Roller og allusjoner til teateret

I ”Parkscenen” finnes det en rekke allusjoner til teateret, både gjennom det typografiske oppsettet med aktører og replikker, og i disse replikkens innhold. Her fungerer de antropomorfiserte gjenstandene som aktører. Disse aktørene diskuterer ”hovedpersonens” rolle som Prospero:

Parkens träd
(i korus bakom honom)

Vad han har äldrats sedan sist!

Ett blindfönster
(på Mölna gavel)

Jag såg honom för många Herrans år sen
som Prospero –

En skvallerspegel

Nu är han på sin höjd en gammal elegant
och livstidsfånge på sin ö.

(s. 15-16)

”Hovedpersonen” omtales her som Prospero, protagonisten i Shakespeares *Stormen*, som var fanget på en øy. Skal replikken til ”blindfönsteret” leses som en omtale av Prospero, eller dreier det seg snarere om den samme karakteren som tidligere satt på benken, og som har vært skuespiller i rollen som Prospero? Problematikken med ulike roller blir ytterligere tematisert i den videre samtalen, når ”Kvarnvätten” og alven kommer inn:

Älvan
(i snöbärsbuskarna)

Så går det med oss roller! Vem var du?
Du var väl den där fule?

Kvarnvätten

Å hut! Vem var du själv?
(*eftersinnande*) Nej, bara en av de där fulla,
så tappert att jag innte minns en gång
vem håken som jag var! Och du?

Älvan

Vet jag väl vem jag var...

(*visar på trasten som trycker i buskarna*)

Ser du den där?

Kvarnvätten

Än sen?

Älvan

Han också är förvandlad.

(s. 17)

Gjennom funksjonen som ”praktisk talmann” og ordfører for de antropomorfiserte gjenstandene, får jeg-instansen stemme. Med dette blir det mulig for jeg-instansen å omtale innledningens ”jeg” som ”han”. I replikkvekslingene ovenfor tematiseres subjektproblematikken ytterligere, gjennom spørsmålene om hvem de ulike aktørene er og hvorvidt de selv vet hvem de er. Alven karakteriserer seg selv som ”oss roller”. Sjöberg knytter alvens spørsmål om roller direkte til henvisningen til *Stormen* og Prospero. I forklaringen av utsagnet ”den fula” skriver han at: ”’the ugly one’ [...] suggests Caliban, the deformed brutish servant of Prospero” (Sjöberg, 1973: 69).

Jeg mener at det i henvisningen til dramatikk, både gjennom det typografiske og gjennom henvisningen til Shakespeares drama, ligger en problematisering av jeg-instansen. Teaterets skuespillere spiller roller som aktører, noe som skaper en situasjon som kan fungere som et helt konkret eksempel på at ”[d]et är många som lever i detta som jag kallar

mig” (S7:258). Allusjonene til teateret, skuespillet og forholdet mellom skuespiller og rolle kan leses som et retningsgivende element som gir leseren assosiasjoner til en rolle-metaforikk som også kan belyse subjektproblematikken. På samme måte som skuespilleren kan spille ulike roller i teateret, kan vi forestille oss at ”det opplevandes jag” gjennom sin funksjon som manifeste jeg-aspekt i teksten, har et vidt spekter av muligheter til å spille ulike ”roller”. Norheim skriver at: ”jeg-aspektet synes å inneha flere roller. Det er fleksibelt, i den forstand at det inntar passive, men også aktive roller” (Norheim, 2005: 49). Dermed blir det mulig å forstå allusjonene til teateret og rollemetaforikken i ”Parkscenen”, som en analogi til hvordan ”det opplevandes jag” fungerer i teksten. Denne sammenlikningen mellom skuespillerens egenskaper i teateret og egenskapene til ”det opplevandes jag” i teksten, er imidlertid en forenkling. Den fratår både skuespilleren og ”det opplevandes jag” en rekke andre egenskaper dersom man vektlegger den for mye. Assosiasjonene til teaterets roller, som man kan få gjennom teater-allusjonene egner seg likevel som et beskrivende eksempel på hvordan ”det opplevandes jag” innehar ulike roller i teksten.

Rolleproblematikken aktualiseres også i slutten av *En Mölna-Elegi*, hvor en ny dialog mellom en rekke ulike gjenstander forekommer:

	Frontespissuret (<i>slagrört ansikte</i>)
When the h, who the hu, how the hue, where the huer?	
	Rågas och råginis (<i>sakta kretsande</i>)
Je suis le Rouquefort...	En genius
	Vanföra emanationer (<i>dansande</i>)
Äppel päppel piron paron ett och tu, ett och tu: Ute skall du vara nu...	
Je suis le Brie etc. (s. 57)	Samma genius

I dette tekstavsnittet er det typografiske oppsettet det samme som i ”Parkscenen”. Også her minner oppsettet om den dramatiske tekstens typografi. Replikvekslingen over bærer imidlertid ikke preg av å være en samtale på samme måte som parkscenen. Den gir heller et inntrykk av å være ulike stemmer fra ulike aktører som kommer med en rekke

usammenhengende replikker. Sjöberg peker i sin forklaring av denne tekstpassasjen på at ”When the h, who the hu, how the hue, where the huer?” er et sitat hentet fra en tekstpassasje i James Joyces *Finnegans wake* med en rekke allusjoner til teateret²² (Sjöberg, 1973: 130). I denne påpekningen knytter Sjöberg dermed frontespissurets replikk sammen med allusjonene til teateret.

For å oppfatte disse allusjonene må leseren imidlertid ha en god del kunnskaper om replikkens intertekstuelle kontekst. Dette kan ikke forutsettes i en lesning som søker å legge hovedvekt på det umiddelbare inntrykket av teksten. Sjöbergs utlegging er likevel med på å støtte opp om det som er umiddelbart påtakelig, nemlig de typografiske allusjonene og den typografiske parallellismen til ”Parkscenen”. Sammenhengen mellom disse to tekstavsnittene, reaktualiserer de assosiasjonene som teater-allusjonene i ”Parkscenen” vekker.

3.6 Diktjeget og Gunnar Ekelöf som biofaktisk person

De strukturalistiske og formalistiske litteraturteoriene som har vært dominerende i litteraturvitenskapen gjennom 1900-tallet, har hatt et fokus på teksten og tekstinterne strukturer. Den franske litteraturteoretikeren Roland Barthes (1915-1980) tok i 1968 et oppgjør med den historisk-biografiske lesemåten da han i artikkelen ”Forfatterens død” erklærte forfatterbegrepet som uvesentlig i leserens møte med teksten. De siste tiårene har det å utelukke den historiske og biografiske forfatteren fra tekstforståelsen nærmest utviklet seg til en konvensjon innenfor faget. I artiklene ”Jeg’et i diktet og det lyriske jeg” fra 1998 og ”Hvem setter tittelen på diktet” fra 2006 utvikler/fremholder Aadland en teori om de ulike jeg-aspektene i lyriske tekster. Også for Aadland er det viktig å presisere at det jeg-aspektet han kaller diktjeget ikke er sammenfallende med forfatteren som historisk person. Han ser snarere diktjeget som en betegnelse på forfatterens *kreative funksjon* – skriveren – det vil si den instansen i teksten som har evnen til å ta imot en vending i språket og gjennom dette dikte. Aadland skriver: ”Det viktigste ved skriveren er den kreative ytelse som skjer i forholdet mellom menneske og språkverk” (Aadland, 2006: 112).

²² ”The play thou schouwburgst, Game, here endeth. The curtain drops by deep request. Uplouderamain! Gonn the gawds, Gunnar’s gustspells. When the h, who the hu, how the hue, where the huer?” (Joyce, 1999: 257). Sjöberg identifiserer schouwburgst som Schouwburg, et teater i Amsterdam. Uplouderamain refererer til applaus og gustspell som en transkripsjon av gästspel, gjesteopptreden og Gunnar refererer til Gunnar Ekelöf. (Sjöberg, 1973: 130).

En Mölna-Elegi reiser likevel en rekke problemstillinger knyttet til Ekelöfs faktiske og historiske jeg. Dette jeget er introdusert i diktverket på en måte som gjør det vanskelig å overse og utelukke. I flere passasjer innskriver Ekelöf biografiske elementer av ulike slag. Vi finner for eksempel en rekke referanser til avdøde slektninger og til historiske personer. Disse manifesterer seg både i de tre tantene og i minnesekvensen²³. I minnesekvensen finner vi også en beskrivelse av et sykdomsminne fra barndommen:

(...) Ut till landet
var alla farna ... Och det röda klotet,
det höga feberklotet, blåndande och inflammerat,
som vältande över dig, i ena ögonblicket
oligligt hastigt och i nästa outhärdligt långsamt.
Och fönstrets sneda solkors över gulvet
kom obeveckligt krypande all närmre sängen.
(s. 26)

Dette går også igjen i ”*Marche funébre*”. Ekelöf skriver i et notat:

Jag vill inte kommentera detta men det har säkert att göra med ett dunkelt sjukdomsminne från barndomen samt mitt almäna rätt övergina läge i världen: min far död i syfilis på ett hemskt sätt, meningitt, min mor mestadels på resor och jag på det ena barnhemmet efter det andra. Jag har emellertid förlagt minnet till stasödsligheten en sommardag. (S8:224)

I tillegg til disse avsnittene hvor forfatteren selv identifiserer seg selv og sine slektninger, har både Leif Sjöberg, Paul Berf og Arne Melberg påvist at Ekelöfs initialer er skrevet inn i elegien i ”Eldsång”:

O Eldsus och glödstänk
Glödprassel eldstänk
(...)
Glödsus eldstänk
Eldprassel glödstänk
(s. 45)

Denne kiastiske oppstillingen av ord som begynner på G og E står sammen med tegningen av det oppnedvendte korset, som hevdes å skulle forestille Ekelöf selv. En slik tolkning av bokstavene GE, og av Ekelöf som den korsfestede, er også omtalt i Ekelöfs egne notater til teksten: ”[Under teckningen av den omvänt korsfäste.] – G. E. [signatur]” (S8:227).

Sjöberg nøyer seg med å påpeke denne sammenhengen, mens Berf gjør et større nummer av det ved å tolke signaturen inn i en tematisk dialektikk mellom anonymitet og identitet. Melberg stiller imidlertid spørsmålstegn ved Berfs lese måte og problematiserer lesningen av forfattersignaturen, ved å vise at den går i oppløsning så snart den er identifisert. Identifiseringen og poengteringen av signaturen er i og for seg interessant, men jeg vil

²³ Ekelöf har gjort rede for disse i S8 s. 222-226.

være forsiktig med å overdrive dens rolle, for å ikke miste fokuset på den umiddelbare sanseopplevelsen av syne.

Vi finner flere eksempler på at Ekelöf innskriver sitt eget navn i tekstene sine. Dette medfører at det skjer en dreining bort fra den autonome teksten. Leseren minnes om den historiske og biografiske forfatteren, og subjektet knyttes til en utenomtekstlig instans, den faktiske og konkrete Gunnar Ekelöf. Reidar Ekner omtaler dette i forordet til *Skrifter* bind 8:

Detta du, eller jag, som så ofta förekommer i hans dikter, är intimt förbundet med hans biografiska jag. Men det är inte identiskt: det er ett litterärt jag, den sammanhållande rösten i såväl hans poesi som hans prosa – det representativa jaget (Ekner, S8:7)

Selv om det er et skille mellom diktjeget og forfatteren, insisterer likevel teksten med disse elementene på å opprettholde en forestilling om en sammenheng. Selv i en vektlegging av den umiddelbare sanselige opplevelsen, blir leseren her minnet om den utenomtekstlige kontekst som verket går inn i.

4. Stemme

Ekelöfs notat ”Anteckningar till *En Mölna-Elegi*” blir viktig både i Sverker Eks lesning av *En Mölna-Elegi* og i Thorstein Norheims arbeid med Ekelöfs forfatterskap. Særlig sentralt står dette avsnittet hvor Ekelöf beskriver det han kaller ”den musikaliska uppfattningen av dikt”:

inte jag utan konglomerat av alla de mig, han, vi, ni, alla de impulser, ärftligheter, minnen, associationer (meningsfulla eller meningslösa och utan à propos), hela det polyfona spel av viktiga o. (vid förste påseende) mindre viktiga, särfallande o. oskiljbara detaljer för vilka den upplevandes jag inte ens är dirigenten utan något av auditivt focus, brännpunkt, passiv agent, än skenbart dirigerande, i verklighet kanske lyssnande, påverkad än skenbart lyssnande och overksam, i verklighet kanske påverkande, alltid medverkande. (S7:258)

I denne passasjen knytter Ekelöf ”den musikaliska uppfattningen av dikt” sammen med ”det polyfone spel” som oppstår i og med jeg-instansens vekslinger mellom de ulike jeg-aspektene. Også i essayet ”Självsyn” skriver Ekelöf om polyfoniteten:

Det är sannolikt att människorösten kan uttrycka ”allt”, men varför skulle inte orkestern kunna uttrycka lika mycket? Och varför skulle för resten inte melodiska preokkupationer kunna samsas med polyfona. De har alltid funnits jämsides. (S7:121)

Det polyfone, eller det flerstemmige, kommer blant annet til uttrykk i teksten gjennom samspillet mellom de ulike jeg-aspektene. I kapittelet over har jeg vist hvordan de ulike jeg-aspektene og vekslingene mellom disse materialiserer seg i teksten. I det følgende vil jeg knytte denne vekslingen til stemmebegrepet, og undersøke hvordan det polyfone spillet av ulike stemmer kan knyttes til subjektproblematikken.

Stemmebegrepet er et komplekst begrep. Som Norheim påpeker er det heller ikke et entydig begrep:

Nyere lyrikkforskning har imidlertid ikke kommet fram til en konsensus om stemmebegrepets posisjon og status. Det fremstår som fleksibelt i den forstand at det på den ene siden kan anvendes mer eller mindre konkret fysiologisk, og på den andre siden mer eller mindre abstrakt og metaforisk. Slik er stemmebegrepet både problematisk og fruktbart: Flexibiliteten gjør det både metodisk problematisk og diktanalytisk produktivt. (Norheim, 2007: 168)

Norheim identifiserer her to ulike anvendelsesområder for stemmebegrepet, konkret fysiologisk, og abstrakt/metaforisk. Jeg vil anvende begge disse måtene å forstå stemmebegrepet på i min lesning. Den konkrete fysiologiske stemmen er knyttet til subjektet, gjennom at den henger sammen med subjektets utsigelse. Jeg vil i første omgang undersøke hvordan den konkrete forståelsen av stemmen som subjektets utsigelse kan leses

sammen med subjektproblematikken. Videre vil jeg bruke det abstrakte og metaforiske stemmebegrepet, og undersøke hvordan stemmen manifesterer seg i elegien som skrift gjennom ikke-emfasen.

4.1 ”Allusions- og citatmetoden” og tekstens polyfonitet

En konsekvens av det Ekelöf kaller ”den musikaliska uppfattningen av dikt” er at diktet må leses som et polyfont spill av de mange ulike ”mig, han, vi, ni”. Samspillet mellom de ulike jeg-aspektene kommer til uttrykk i teksten på flere måter, blant annet gjennom de mange sitatene og allusjonene teksten er bygget opp omkring. I innledningen så vi at Ekelöf karakteriserte dette som en metode med historiske forbilder:

Vad nu särskilt allusions- och citatmetoden i *Non Serviam* och *En Mölna-Elegi* beträffar, som väl kommer at anses speciellt inspirerad av Eliot, så är det för det första en urgammal metod, tillämpad inte bara av en Petronius, en Dante, ja, en Rabelais eller i våra dagar en Joyce, utan i alla tider av en oöverskådlig mängd ”hermetiska”, symboliska eller mystiska diktare” (S7:119)

Ekelöf har selv gitt uttrykk for at han betrakter de mange allusjonene og sitatene som noe han har tatt opp i seg og gjort til en del av sitt liv. I essayet ”Självsyn” argumenterer han mot å bli plassert innenfor en retning som krever en programforklaring, med en brodd mot surrealismen. Han tar også avstand fra kritikere som er opptatt av hvem og hva dikningen hans er påvirket av. I stedet argumenterer han for at han tror utviklingen ikke skjer gjennom påvirkning, men gjennom identifikasjon:

För det andra tror jag, som jag redan sagt, inte mycket på någon utveckling påverkningsvis när det gäller personligt arbetande konstnärer som har någonting att säga alldeles i och för sig själva, jag tror på en utveckling identifikationsvis, nämligen så att man *igenkänner sig själv* både i gammalt och nytt och dessutom i tiden, i de skiftningar som tidsljuset kastar över tavlan som även den är levande och föränderlig” (S7:120)

Denne holdningen blir også uttrykt i et notat til *En Mölna-Elegi*, hvor Ekelöf omtaler sitatene og allusjonene som fragmenter av ens liv:

Vad de många citaten beträffar har jag ofta, liksom ni själv – hycklande läsare! – sådana där underligt sjungande versrader i huvudet, jag vet inte varifrån jag får dem, men de sitter, som t. ex. den Södergranska ”ett nyckfullt ögonblick stal mig min framtid”, kvar i öronen och rett som det är när man går på gatan kan det hända att man får dem – ungefär som när man får påminnelse om någon musik av ett par droppar i en slasktratt – och dessa fragment är en del av ens liv. (...) Dikten är musikalisk koncipierad, motiven söker och fångar varandra, utvecklar varandra polyfonisk (S8:217).

Forståelsen av sitatene og allusjonene som fragmenter fra andre diktverk som dikteren har tatt opp i seg og gjort til sine egne i denne ”allusions- og citatmetoden”, knyttes i dette notatet sammen med den musikalske oppfatningen av dikt. De tekstfragmentene som teksten er satt sammen av, blir til motiver som utvikler hverandre på en polyfon måte.

Ifølge Ekelöfs eget notat spiller altså ”allusions- og citatmetoden” en rolle for diktets polyfonitet og musikalitet. Gjennom allusjonene og sitatene skapes det et inntrykk av mange ulike, samtidige stemmer i teksten. En stemme er noe som utgår fra et subjekt. Dermed forsterker allusjonene og sitatene inntrykket av mange ulike, og samtidig talende stemmer. Ek har beskrevet dette mylderet av stemmer som en kakafoni. Kakafonibegrepet framhever det kaotiske inntrykket teksten kan gi gjennom de mange sprangene mellom ulike jeg-aspekter, talende gjenstander, endringer i tekstens form og til og med skifte av språk. Allusjons- og sitatmetoden kan altså illustrere hvordan diktet er utstyrt med flere stemmer etter mønster av instrumentalmusikkens polyfonitet, som Ekelöf selv betrakter som et forbilde for lyrikken.

Polyfoniteten og inntrykket av et mylder av flere ulike samtidige stemmer som taler i teksten, kommer til uttrykk på flere forskjellige måter gjennom diktverket som helhet. Et påtakelig eksempel i diktets avslutning, finner vi på side 56. Som tidligere vist forekommer det her for andre gang i elegien et brudd med den typiske lyriske typografien, og en overgang til dramatisk tekst:

	Samma äpple
Dunsar dovt dumt, ligger stumt.	
	Frontespissuret (<i>slagrört ansikte</i>)
When the h, who the hu, how the hue, where the huer?	
	Rågas och Råginis (<i>sakta kretsande</i>)
	En genius
Je suis le Roquefort...	
	Vanföra emanationer (<i>dansande</i>)
Äppel päppel piron paron ett och tu, ett och tu: Ute skall du vara nu...	
	Samma genius
Je suis le Brie etc.	
	Ibn el-Arabi
Labbayka!	
	Trasten (<i>heraldisk fågel; tiger, orörlig med näbben uppåtriktad</i>)
(s. 56-58)	

I disse replikkene blir det kakafoniske mylderet av stemmer tydeliggjort. Det typografiske oppsettet markerer de ulike stemmene som taler. I tillegg består replikkene i hovedsak av

sitater fra andre verk. Det vil si at polyfoniteten og musikaliteten her fungerer intertekstuelt. Frontespissurets replikk er som nevnt hentet fra James Joyces *Finnegans Wake*, og geniusens replikker ”Je suis le Rouquefort” og ”Je suis le Brie” er hentet fra Rimbauds dikt ”Rêve”. Ibn el-Arabi har Ekelöf selv pekt ut som en stor inspirasjonskilde: ”Men jeg fann ändå inte riktigt det jag ville finna föränn jag kom över *Tarjumán al Ashwaq* av Muhuyi’ d Din Ibn al-Arabi som för lång tid blev min älsklingsbok” (S.6:169). Her stiller Ibn el-Arabi seg ”til tjeneste” med sitt ”Labbayka!” (Sjöberg, 1971:134). De vanføre emanasjonene, eller utstrålingene, danser mens de siterer en barneregale.

I dette tekstavsnittet blir det altså gitt uttrykk for et mylder av stemmer fra ulike sammenhenger. På samme måte som i parkscenen, er forutsetningen at jeg-instansen løses opp samtidig som et mylder av stemmer internaliseres. Disse stemmene utgjør ”et konglomerat av alla de mig, han, vi, ni,” som får stemme og kommer til orde gjennom den praktiske talsmannens funksjon.

4.2 Stemmen som tale – stemme og subjekt

Selv om stemme og subjekt er to adskilte størrelser, kan ikke det konkrete og fysiologiske stemmebegrepet løsrives fra en forestilling om et talende subjekt som er tilstede i teksten. Jeg-instansen er altså knyttet til stemmebegrepet gjennom tekstens utsigelse.

4.2.1 Teksteksempler

Engdahl viser hvordan jeget går i oppløsning gjennom utsigelsen, men likevel fortsetter å ha stemme i en kommentar til *Skärvor av en diktsamling*:

Ett undergångsskeende går här mot sin fullbordan, fast det inntreffer inte i den fysiska verkligheten, utan i den talandes medvetande (...) Ändå fortsätter någon att tala. Rösten blir kvar under jagförlusten (Engdahl, 2005: 178)

I åpningen av *En Mölna-Elegi* skapes det som nevnt et inntrykk av en harmonisk jeg-instans, som helt konkret befinner seg på Mölna brygge. Allerede i slutten av tredje strofe, oppløses dette harmoniske jeget:

Vad rör det mig. Mitt liv har stannat.

Ett flyktigt ögonblick stal mig min framtid...
(s. 10).

På samme måte som i Engdahls eksempel, går jeget også her i oppløsning. Likevel har det fremdeles stemme. Det talende jeg-aspektet forteller at ”mitt liv har stannat”, noe som

innenfor en konkret og realistisk ramme er et umulig utsagn – hvem taler dersom livet har stanset? Likevel fortsetter altså et jeg-aspekt å tale i teksten. Det taler om den stjalne framtiden²⁴. Dette kan leses som et eksempel på det Engdahl kaller ”en spricka” i utsigelsessystemet, det vil si en sprekk mellom stemme og person hvor stemmen er det som blir igjen etter at jeget har gått i oppløsning. Men ved å lese diktpassasjen i forlengelsen av Norheims forståelse av jeg-instansen som en helhetlig, men elastisk størrelse, blir denne sprekken mindre radikal. Stemmen som fortsetter å tale etter at ”mitt liv har stannat” er et uttrykk for den gjensidige bevegelsen mellom subjektsopløsning og internalisering.

Dette samme finner vi igjen mot slutten av ”Böljesång”:

Densamme eller en annan
jag eller inte jag?
Blivande – nu – förfluten
tid som skenar
åratal i minuten
med svans av gulnande blad
eller som stannat
(s. 13).

Også her finner vi bevegelsen mellom oppløsning og internalisering. Etter spørsmålet ”jag eller inte jag?”, fortsetter teksten å tale om tiden som sklir ut eller stanser. Det skjer med andre ord en veksling mellom de to jeg-aspektene.

Et tredje eksempel på det samme finner vi i ”marche funèbre”, hvor den jeg-instansen som taler og som går i oppløsning, er et vi:

Vi levde – endast då!
Vi lever inte nu
vi skall leva – först då!
Ett nyckfullt ögonblick –
och nu är djävulen i klocktornet,
han som stal oss vår framtid
stal vårt förflutna
(s. 53)

Stemmen i teksten er derfor ikke, som Engdahl mener, utenfor helheten, men en del av jeg-instansen.

De tre over nevnte eksemplene fra elegien tematiserer tidens bevegelser. I alle disse tre eksemplene går jeget i oppløsning og internaliseres igjen av en stemme som fortsetter å

²⁴ Dette er en omskrivning av Edith Södergrans dikt ”Min framtid” som innledes med: ”Ett nyckfullt ögonblick stal mig min framtid”, og dermed nok et eksempel på Ekelöfs ”allusions- och citatmetod”, i kap. 4.1.

tale om framtiden, for eksempel gjennom omskrivningen av Södergranteksten. Ekelöfs allusions- og citatmetode er dermed egnet til å illustrere et poeng som Norheims helhetlige subjektforståelse åpner for: nemlig at stemmen ikke bare er tale, men også skrift. Norheim påpeker vekslinger ikke bare innenfor jeg-instansen, men også mellom subjekt og skrift, mellom subjektivitet og poetologi. Denne tankegangen bygger Birgitte Steffen Nielsen også på.

4.3 Stemme som skrift - henvendelse og ikke-emfase

I dette avsnittet vil jeg undersøke hvordan stemmen manifesterer seg som skrift, gjennom vekslingen mellom de to aspektene henvendelse og ikke-emfase, som Birgitte Steffen Nielsen har utledet fra Engdahls arbeid.

4.3.1 Margnotatene

For å tydeliggjøre sammenhengen mellom fordoblingen i jeg-instansen og den doble tekststemmen, vil jeg gå tilbake til margnotatene i *En Mölna-Elegi*. Vi så tidligere at margnotatene ikke blir stående utenfor helheten og det egentlige diktet, men inkluderes i jeg-instansen gjennom den fordoblingen som skjer i utsigelsen.

Samtidig som jeget i margnotatene er i ferd med å gå i oppløsning, henvender det seg, sammenliknet med tidligere, i stadig mindre grad til leseren. Parallelt med jeg-oppløsningen blir med andre ord det *ikke-emfatiske aspektet* sterkere enn det var tidligere i ”Böljesång”. Slik oppstår det et potensial for tekststemme. Sammenhengen mellom oppløsningen av jeget i *En Mölna-Elegi* og tekststemmebegrepet blir tydelig idet Birgitte Steffen Nielsen knytter stemmen til det hun kaller for ”usammenfattigheten”:

Denne usammenfattelige skriven er også en bestræbelse på i en vis forstand at holde ordene åbne – i sammenfatningen kan ordene ikke være åbne, fordi de dér er endeligt indplacerede i et betydningshierarki. Den afståen fra emfase (...) kan påfattes som udtryk for usammenfattigheden, forstået på den måde at usammenfattigheden ser ud til at være det fundamentale sproglige vilkår, som fordrer en afståen fra emfase. (Nielsen, 2002: 85).

”Densamma eller en annan/ jag eller inte jag?” fra *En Mölna-Elegi* er ikke et utsagn som enkelt lar seg sammenfatte rent språklig. Dette indikerer at ikke-emfasen er sterk i dette utsagnet, hvor jeget samtidig går i oppløsning.

Teksten presenterer ikke bare dette ikke-emfatiske utsagnet, den presenterer samtidig margnotatet ”*Han börjar förvandlas*”. Her finner vi en klar og tydelig henvendelse til leseren, som sammenfatter hva som skjer. Mens ”Densamma eller en annan/ Jag eller inte

jag” står som en åpen tekst i den forstand at den rommer en rekke alternative tolkninger og lese måter, er henvendelsesaspektet i margnotatet med på å plassere disse verselinjene innenfor en betydning. Margnotatets henvendelse gjør verselinjene sammenfattede. Henvendelsesaspektet får dermed preg av å være en forklaring, eller det Melberg kaller ”en illustrativ og presenterende funksjon”.

Den samme mekanismen går igjen i et senere margnotat i ”Parkscenen”. Like før parkens trær får sine replikker, står det ”*Han somnar nickande*” (s. 15). Også her er det ikke-empatiske aspektet ved teksten i ferd med å forsterkes, samtidig som margnotatet fungerer som en sammenfatning med sterkt henvendelsesaspekt som forteller leseren hva som skjer.

I forholdet mellom margnotatet og strofen, finner vi en sammenheng mellom fordoblingen i jeg-instansen og den doble tekststemmen. Idet jeg-instansen går i oppløsning i strofen, blir stemmen mer ikke-empatisk enn i de tidligere strofene. Henvendelsen er tydeligst i stemmen i margnotatet, som med Ekelöfs ord er med på å gjøre ”distinkt hörbart vad som sägs” Stemmen i margnotatet taler med en sammenfattede og henvendelse som gjør jeg-oppløsningen begripelig for leseren.

Ekelöf skriver i et notat til *En Mölna-Elegi* at

[s]aker och ting som blir gåtfulla just genom att en människa troligen har sina sju liv och alla i ett och det ena olika det andra, allt detta konfunderar. Men manar, eftersom jag-enhet finns, till komposition, ett slags ordnande verksamhet. (S8:219)

Han antyder her at den sammensatte jeg-instansen virker ”konfunderande”. Ønsket om komposisjon og en ordnende virksomhet står i motsetning til alt dette som ”konfunderar”. Vi kan forstå Ekelöfs uttalelse om at ”allt detta konfunderar” som en beskrivelse av de mange tekst-avsnittene som har sterke ikke-empatiske innslag, mens ønsket om komposisjon og ordnende virksomhet kan knyttes til henvendelses-aspektet og de retoriske elementene som er helt nødvendige for den lyriske manifestasjonen av poesien idé.

4.3.2 Ikke-empasens tre figureringer

Jeg vil nå undersøke hvordan stemmen manifesterer seg i *En Mölna-Elegi* gjennom de tre ikke-empatiske figureringene balansekunst, vitnesbyrd og palimpsest som Nielsen utleder fra Tranströmers forfatterskap. Det ikke-empatiske kjennetegnes av at det muliggjør en åpenhet i lesningen av teksten. Dette er altså en lesning som tar avstand fra å låse teksten inn mot bestemte betydninger.

4.3.2.1 Balansekunst

Balansekunsten som ikke-emfatisk figur kjennetegnes ifølge Nielsen av at den er en fri og varsom språklig holdning, uten retorikk og overtalende henvendelse. Den inkluderer tausheten i teksten, gjerne som en form for tyngdepunkt som teksten balanserer omkring.

Slik lar den ordene beholde sin åpenhet:

Det vil sige, at man, samtidig med at man nøje og varsomt vælger sine ord, tør lade disse ord beholde den åbenhed, som medfører, at man accepterer den fundamentale usikkerhed om, hvordan ordene når frem. (Nielsen, 2002: 90)

Denne åpenheten kommer til uttrykk i Ekelöfs etterord til elegien. I ”Not” bakerst verket²⁵ skriver han: ”Jag har å min sida sökt göra Elegin till en – om också ofullständig och ofullkomlig – livskommentar.” Ønsket om åpenhet kommer også mer generelt fram i essayet ”Självsyn”, hvor Ekelöf kommenterer sitt syn på sin egen diktning:

Dikt är för mig mystik och musik. Mystik är för mig inte att spikra fast abstrusa teser, det är själva den djupa livsupplevelsen, förnimmandet av det evigt undanglidande, skiftande, återkommande i allt som har med bild, ton, tanke, känsla och liv att göra. ”Ordning” finns där endast som en liknelse, en icke identisk återupprepning, och om det också står mig fritt att (av praktiska skäl så att säga) uppfatta än det ena, än det andra som ett huvudtema, vet jag att alla dessa temata i grunden är likvärdiga och lika flytande och att det är själva rörelsen, dansen, som är det verkliga huvudtemat. Meningen med det hela? Ja meningen med livet är väl bara att vi skall leva det – och uppleva det. (S7:113)

Her uttrykker Ekelöf en holdning til teksten som åpen. Han ser alle tema som likeverdige og like flytende, og det er selve bevegelsen som er det virkelige hovedtemaet. Denne bevegelsen blir realisert i elegien på flere ulike måter. Én slik måte er gjennom dobbeltheten i subjeksproblematikken, hvor det ene jeg-aspektet ikke lar seg fastholde før det andre overtar. Men man kan også identifisere en tilsvarende bevegelse mellom de mange ulike temaene som tas opp i teksten. Bevegelsen mellom temaene skaper en åpenhet i teksten for det usammenfattelige og ikke-emfatiske. Tidsproblematikken i elegien kan illustrere dette. *En Mölna-Elegi* er bygget opp omkring en rekke sitater og allusjoner, som aktualiserer og gjør tekster fra andre tidsperioder nærværende i teksten. Andre temaer som tas opp er blant annet døden, helvetet og det ”nedanförmänskliga” som særlig kommer til uttrykk i ”Kvärnsång” og ”Eldsång”²⁶. Sekundærlitteraturen har også identifisert flere ulike motiver som samtidig er sentrale i elegien, for eksempel reisemotivet og en-värld-är-varje-människa-motivet²⁷ og de fire elementene²⁸. Den mangeslungne tematikken skaper

²⁵ Siden er upaginert, men ville vært 64, hadde den hatt sidetall.

²⁶ Se Berf, 1995

²⁷ Se Ek, 1971

²⁸ Se Larsson, 2004

bevegelse og åpenhet i teksten. Listen over tematiske og motiviske innfallsvinkler til lesningen av *En Mölna-Elegi* kan gjøres lang, men felles for disse innfallsvinklene er at det er en bevegelse mellom dem. En lesning som vektlegger tiden, vil raskt kunne slå over i en lesning som vektlegger døden eller reisemotivet, slik Berfs lesning er et eksempel på. For å gjøre en lesning med hovedvekt på et av temaene, vil man nødvendigvis komme til å fastlåse en betydning og med det samme overse en rekke andre betydninger.

De mange temaene i elegien og bevegelsene mellom disse, åpner altså for vektlegging av en rekke ulike tematiske tyngdepunkt i teksten, og en lesning av hvert av disse tyngdepunktene krever en viss balanse i lesningen i forhold til de andre mulige tematiske tyngdepunktene. Dermed skapes det – i lys av Ekelöfs selvkommentar – en åpen holdning til de mange tematiske elementene som er i bevegelse i teksten. En balansering av disse elementene er nødvendig for å ivareta tekstens ikke-efatiske stemme.

I artikkelen ”Om svårigheten att läsa Mölna-Elegin”, demonstrerer Arne Melberg hvordan ethvert valg av lese måte åpner for en rekke nye valg. Dette karakteriserer Melberg som en demonstrasjon av uleselighetens mekanismer:

Mölna-Elegins originalitet ligger emellertid inte i detta: varje dikt, tillräckligt noga läst, blir förr eller senare oläslig. *Mölna-Elegin* är inte märgvärdig på grund av sin oläslighet men i kraft av sin demonstrativa tematisering av oläslighetens mekanismer. (Melberg, 1999: 53).

Uleseligheten i *En Mölna-Elegi* skyldes nettopp de mange vekslingene eller balanseringene. Teksten balanserer mellom ulike lese måter, ulike sjangre, ulike språk og ulike tema. Et forsøk på å fastholde ett tema i teksten, står dermed i fare for å stoppe ”själva rörelsen, dansen, som är det värkliga hovudtemat”.

Balanserkunsten som ikke-efatisk figur kommer dermed til uttrykk i elegien som helhet gjennom de mange valgmulighetene og gjennom umuligheten av å velge mellom disse i lesningen.

4.3.2.2 Vitnesbyrd

Nielsen omtaler vitnesbyrdet som ”det ikke-efatiske sprog *per se*” (Nielsen, 2002: 90). Vitnesbyrdet som ikke-efatisk figur kjennetegnes av et språk som ikke skal overtale eller være veltalende, men tale sant, være presist og konkret.

I *En Mölna-Elegi* er vitnesbyrdets figurering særlig tydelig i minnene:

- Jag minns, jag minns...

Det var den dag då alla åter kunde andas fritt
och staden jublade. Vädret var också så härligt
att damer gick i schal som till en vårfest
(vartill väl också glädjens inre värma bidrog).
De invigda (och de var många) hade samlats
på Castenhof och sjöng för öppna fönster
och någon räckte ut ett glas champagne
att skåla i för friheten. Du tog det
och tömde det fast din beundrare
var kungens guvernör...
(s.23)

I dette minnet skildres frigjøringen av Stockholm i 1809 på en relativt presis og konkret måte. Avsnittet forteller en handling, samtidig som enkelte leddsetninger fremmer et vurderende innhold. Disse leddsetningene er plassert i parenteser: "(vartill väl också glädjens inre värma bidrog)" og "(och de var många)". Parentesene inneholder overtalende eller understrekende elementer som styrker henvendelsesaspektet i teksten. Det skapes slik en avstand mellom parentesenes innhold og resten av teksten. Dermed understrekes teksten utenfor parentesenes preg av å være en objektiv gjenfortelling. Beskrivelsen av jubelen, været, damenes antrekk, sangen og champangeskålen er i stor grad skildringer av det som er helt konkret og sansbart. Teksten utenfor parenteser er i stor grad ikke-emfatisk, med et svakt henvendelsesaspekt. Det retoriske i den sanselige beskrivelsen er dermed også svakt. Avsnittet har heller ingen oppsummerende konklusjon som forteller hvordan man skal forstå skildringen. Det er ganske enkelt en skildring av frigjøringsdagens jubel, med vitnesbyrdets karakter av å være beskrivende, presist og konkret.

Minnet fra 1786 bærer i enda større grad enn 1809-minnet preg av vitnesbyrdets karakteristikk. Her fortelles det om en reise, "en natt på cirka en grads nordlig bredd". Jeg-intansen beskriver hvordan han får øye på en stor stjerne, og varsker kapteinen:

Jag promenerade med högbåtsman på däck
då vi med ens i öster varnade en stor stjärna
som tillväxte sekundligen i storlek.
(s. 24)

Kapteinen varsles, og innen meteoren slår ned er alle mann på dekk. Master og ror blir beskyttet, før orkanen rammer:

Och rättnu uppstod en orkan, så häftig
att vi befarade att skeppet skulle kantra
och strax därefter ett så ymnigt slagregn
att alla vattenfat vi ägde kunnat fyllas
(s. 25)

Deretter gjenopprettes ordenen, og skipet seiler videre:

Luft och himmel klarnade, stjärnorna blev synliga
vinden densamma. Alla segel sattes.
Vakten blev avlöst och fick gå till köjs
och skeppet kom i samma ordning som förut.
Men i den klara natten hördes åter
än svagt, än starkt, liksom i rytmiskt skilda körer
de innestängda slavars sång...
(s.25)

Både stormens dramatikk samt roen og ordenen som gjenopprettes, skildres på en svært konkret og presis måte gjennom gjenfortelling av hendelsene og forløpet mellom dem. Dette skjer uten vurderinger eller andre overtalende elementer. Fortellingen er konkret og beskrivende. Heller ikke dette minnet har noen oppsummerende, konkluderende eller vurderende elementer som legger føringer for hvordan avsnittet skal tolkes og forstås. Minnet fremlegges som en fortelling om hendelser som følger hverandre. Denne ikke-emaftiske fortellermåten skaper et inntrykk av at det som fortelles er det som faktisk er blitt sanset.

Fortellingen får dermed vitnesbyrdets språk: det konkrete, beskrivende språket, som har til hensikt å tale sant, ikke å overbevise.

Nielsen nevner også at vitnesbyrdet innebærer et krav om et uendelig differensiert språk:

Et krav om at afstå fra sprogligt genbrug ud fra forestillingen om ytringens unikke éngangskarakter. En forestilling, der bliver særligt påtrængende i vidensbyrdets fordring om præcision; med andre ord i fordringen om, at vidensbyret i konkretion modsvarer det bevidnede. (Nielsen, 2002: 96).

Det enkle, konkrete og presise språket som brukes i de to teksteksemplene kjennetegnes av sansning og ikke-vurdering. Språket viderefremidler sanseintrykkene, de sette og de opplevde hendelsene ("staden jublade", "damer gick i schal", "[vi] varsnade en stor stjärna", "jag varskodde kapten", "luft och himmel klarnade"). Fokuset på det sanselige sammen med fraværet av tolkende og vurderende forklaringer i teksten, fører til at leseren inkluderes i den fortellendes opplevelse av hendelsene. Det blir opp til leseren å legge til eventuelle vurderinger av teksten. Dette gjelder for eksempel stormens dramatikk: Hendelsene i minnet fra 1786 er dramatiske, men opplevelsen av dramatikk er ikke eksplisitt uttalt i selve teksten. Opplevelsen av dramatikk trer fram i det nærværet som skapes mellom leser og tekst fordi de sanselige gjenfortellingene av hendelsene tilsammen skaper et dramatisk hendelsesforløp.

4.3.2.3 Palimpsest

Den tredje av Nielsens ikke-emfatiske figurer er *palimpsesten som distraksjon*. Palimpsesten beskrives som en dobbelteksponeering av ulike tidslag, som en samtidig bevegelse av forsvinning og tilsynekomst. Palimpsestens fordobling karakteriseres av å være nesten håndgripelig, men det går ikke an å fastholde begge tidslagene samtidig. Det er en stadig ”vippen” mellom tidslagene. Ved å velge det ene forsvinner det andre. Denne dobbeltheten er ikke-emfatisk, fordi emfasen ville fastholdt en av sidene: ”En stadig distraksjon er på færde og stemmen nødvendigvis uten emfase, for emfasen ville med sit understregende tryk uvægerligt vælge side og tekstens vippen standse.” (Nielsen, 2002: 99)

I ”Not” skriver Ekelöf: ”Helheten, som stämningsläge betraktad, hör deremot givetvis tiden till.” (s. 64²⁹). I et notat fra 1946 utdyper han:

”En Mölna-Elegi”, av vilken här en inledande tredjedel följer, är en dikt om tidens och tidsupplevelsens relativitet, kanske också en art av ’levnadsstämmning’. Det är ingen skildring av ett tidsföljopp, utan tänks försiggå (teoretiskt) i ett ögonblick. Det vill med andra ord vara ett tvärsnitt av tiden i stället för ett längdsnitt. (S8:216)

At tidstematikken er sentral i *En Mölna-Elegi* bekreftes blant annet av Bengt Landgren og Anette Fryd. Paul Berf har også gitt tiden stor plass i sin avhandling fra 1995, *Reisen durch Zeit und Raum*. Hos Berf spiller de vulgærlatinske tekstavnittene en viktig rolle i denne sammenheng. Disse er plassert på upaginerte venstresider fra side 30-44, mens høyresidene har svensk tekst med varierende grad av sammenheng. Berf viser hvordan de latinske tekstavnittene fungerer som stemmer fra fortiden, og dermed skaper samtidige tidslag i teksten. Den samme funksjonen tillegger han minnene fra 17- og 1800-tallet:

Die zweite geschichtliche Epoche, die immer wieder aus der Vergangenheit in eine Gleichzeitigkeit mit der Gegenwart gehoben wird, ist die Antike. Die Gestaltung des Konzepts eines Querschnitts ist im Falle der Antike auch formal konsequent zum gestalterischen Prinzip geworden. Neben den Bildelementen sind hier vor allem die vulgärlateinischen Inschriften im Mittelteil der Elegie zu nennen (ME 29-44), die parallel zum schwedischen Text verlaufen, wobei die Parallelität durch die Gleichheit der Themen eine Konstanz der Bedingungen menschlichen Daseins postuliert. (Berf, 1995: 85)

Gjennom de vulgærlatinske tekstavnittene hentes antikken fram fra det forgagne og blir – i teksten – samtidig med nåtiden. Parallelliteten mellom den latinske og den svenske teksten signaliserer gjennom typografien en form for simultanitet (Ek, 1971:202), noe som understreker samtidigheten mellom nåtid og fortid. Dermed blir de vulgærlatinske tekstene og det spesielle oppsettet med latinsk venstreside og svensk høyreside for Berf en

²⁹ Upaginert i teksten.

konseptualisering av det Ekelöf har omtalt som ”ett tvärrsnitt av tiden i stället för ett längdsnitt”. Antikken er ikke den eneste historiske perioden som i elegien blir hentet fram fra fortiden. I de swedenborgske sitatene blir 1700-tallet gjort nærværende gjennom den eldre svenske skrivemåten med stavemåter som ”Vti”, ”Sverje”, ”hwita”, ”watn”, ”geck”, ”diupa” og ”opöfwer” (s. 41 og 59). På samme måte som i de latinske sitatene, blir en historisk periode hentet fram og gjort nærværende gjennom bruken av utdødde skriftspråklige uttrykk.

Åpningsscenen er i Ekelöfs selvkommentar tidfestet til sommeren 1937 eller -38 (S8:220). Den er med andre ord lagt ganske nær opp til det tidsrommet hvor elegien ble påbegynt. I tillegg til minnene fra 1809 og 1786, er det altså en rekke ulike tidsperioder – fra antikken og fram til elegiens nedskrivning – som er representert i elegien gjennom språk eller direkte henvisninger til årstall.

Tiden som fenomen problematiseres allerede i første vers: ”Jag sitter på en bänk i det förgågna” (s. 9). Her finner vi altså en samtidighet mellom det fortidige og det nåtidige, allerede i åpningsstrofen. Denne samtidigheten er et sentralt tema i elegien, noe også Ekelöf selv har poengtert i flere av sine kommentarer. ”Det förgågna” er et uttrykk som går igjen flere ganger i teksten: ”Gammal aktör” venter på et møte med ”det förgågna” (s. 14), og senere introduserer jeg-instansen seg med strofen ”- Si jag är Konung over det förgågna” (s. 33). Bevegelsen mellom de ulike tidslagene er eksplisitt kommentert flere steder. I ”Böljesång” blir denne bevegelsen en parallell til bølgenes bevegelse:

evigt på sama kryss:
Ett evigt då som blir nu
Ett evigt nu som blir nyss
(s. 11)

Bevegelsen fra da til nå og nå til nylig presenteres altså tidlig i teksten, og er med på å danne et tematisk holdepunkt som skaper helhet i elegien. Det samme gjenfinner vi senere i ”Böljesång”, med versene:

Blivande – nu – förfluten
tid som skenar
åratal i minuten
med svans av gulande blad
eller som stannat
(s. 13)

Også her blir bevegelsen mellom de ulike tidslagene – det kommende og det som har vært – beskrevet i teksten. Utsagnet ”åratal i minuten” kan samtidig beskrive denne

tidsopplevelsens relative karakter. Rytmen i versene er med på å understreke den lydlig fram-og-tilbake-bevegelsen, som minner om bølgenes bevegelse. Tidens bevegelse mellom fortid, nåtid og framtid (då- nu, nu-nyss) og tilbake (blivande-nu-förfluten), får den samme rytmen som bølgenes bevegelse. Tiden lar seg ikke fastholde, på samme måte som bølgene ikke lar seg fastholde:

Från förtids sällan
genom nuets mellan
till framtids ännu mindre
ännu mera sällan.
(s. 61)

Diktverket åpner altså med jeget som sitter på benken i det forgangne og avsluttes med denne strofen hvor bevegelsen mellom fortid, nåtid og framtid beskrives.³⁰ Slik rammes elegien inn av tidstematikken.

Vi finner altså en dobbelteksponeering av flere ulike, samtidige tidslag som ikke lar seg løsrive fra hverandre i elegien. Dette kommer til uttrykk på to måter. For det første gjennom språklige og andre direkte henvisninger til ulike tider, og for det andre gjennom en beskrivelse av tidens bevegelse som en glidende bevegelse fram og tilbake, i takt med bølgenes bevegelse. Denne siste måten tematiserer bevegelsen mellom fortid, nåtid og framtid eksplisitt, mens den første måten skaper en opplevelse av bevegelse mellom ulike samtidige tidslag. Denne opplevde bevegelsen forsterkes gjennom den eksplisitte beskrivelsen av fram-og-tilbake-bevegelser.

Ifølge Nielsen er palimpsesten kjennetegnet av en dobbelteksponeering av tidslag, og den er preget av en uro i materialkarakteren. Der emfasen tvinger til å velge side, vipper palimpsesten mellom de ulike tidslagene uten å framheve det ene foran det andre. I *En Mölna-Elegi* kommer denne vippingen svært tydelig fram når man forsøker å lese tekstavsnittene med latinsk venstreside og svensk høyreside.

Melberg viser hvordan ethvert valg av lese måte fører til nye valg. Som leser må man ta stilling til hvordan man skal forholde seg til de latinske tekstavsnittenes samtidighet mellom antikken og nåtiden. En vektlegging av en av sidene ved disse ulike tidslagene fører til en nedprioritering av en annen. Derfor må dobbeltheten ivaretas gjennom en

³⁰ Tiden som fenomen og tidens bevegelser blir tatt opp flere ganger i elegien, og Berf har gjort et større arbeid hvor han utleder dette. Jeg vil imidlertid begrense meg til å vise hvordan denne tidstematikken kan leses som en manifestasjon av den ikke-emfatisk figuren palimpsest.

lesning som ikke søker å framheve det ene foran det andre. Slik ivaretas den ikke-emfatiske dobbelteksponeeringen av ulike tidslag som palimpsesten representerer.

5. Nærvær

5.1 Gumbrechts nærværsbegrep

I dette kapitlet vil jeg undersøke nærværet i *En Mölna-Elegi*, med utgangspunkt i Hans Ulrich Gumbrechts forståelse av nærværsbegrepet. Gumbrecht forstår nærvær som noe som er materielt i den forstand at det er til å ta og føle på: ”The word presence does not refer (at least not mainly refer) to a temporal but to a spatial relationship to the world and it’s objects. Something that is ”present” is supposed to be tangible for human hands, which implies that, conversely, it can have immediate impact on human bodies” (Gumbrecht, 2004: xiii). Det sansbare og det kroppslige er altså sentralt for Gumbrechts forståelse av begrepet nærvær. En av de mest konkrete måtene det sanselige og kroppslige nærværet manifesterer seg på i *En Mölna-Elegi*, er gjennom de lydlige elementene i diktverket. Jeg vil derfor forsøke å lytte etter nærværet gjennom en lesning som vektlegger disse.

5.2 Nærvær og de lydlige elementene

Ifølge Gumbrecht er lyrikk den sjangeren hvor nærværs-effektene og meningseffektene er tydeligst tilstede samtidig fordi ”even the most overpowering institutional dominance of the hermeneutic dimension could never fully repress the presence effects of rhyme and alliteration, of verse and stanza” (Gumbrecht, 2004:18). Lyrikk er en tekstform som henvender seg til sansene gjennom rim og allitterasjon, vers og rytme. Disse lydlige og klanglige effektene er med på å skape et kroppslig nærvær i teksten. Prosatekster kan også skape nærværs-effekter, men de lydlige og klanglige elementene i lyrikken er konkrete og lett identifiserbare nærværs-effekter.

Lyrikkforskningen har imidlertid tradisjonelt redusert de auditive elementene i teksten til formelle elementer som i beste fall understreker det semantiske innholdet gjennom sin ekspressivitet. Dette tydeliggjøres gjennom bruken av begreper som *lyriske virkemidler* og *klanglige virkemidler* (bla. brukt hos Janss/Refsum, 2003, Kittang/Aarseth, 1998).

Bokmålsordboka definerer virkemiddel som ”tiltak med et bestemt formål”

(<http://www.dokpro.uio.no>). ”Virkemiddel” er i seg selv et begrep på noe som i første omgang har en verdi gjennom sin funksjon eller som noe som framhever et formål.

Dermed gjenspeiler bruken av dette begrepet en forståelse av nærværs-effektene i teksten som underordnet meningen. I *Lyriske strukturer* blir denne tradisjonelle holdningen eksplisitt formulert i introduksjonen til kapitlet om diktets formelle elementer:

Siden målet med diktanalysen er å bringe flest mulig av tekstens betydningsbærende elementer fram i dagen, kan vi derfor ikke stanse så snart vi har gjort rede for den semantiske strukturen. Også de formelle elementene må analyseres i de tilfeller hvor de virkelig er semantisk virksomme. (...) [G]runnprinsippet [må] til enhver tid være å orientere seg ut fra det semantiske planet i diktet. *De formelle elementene er bare relevante i den utstrekning de integreres i diktets totalmening.* Denne meningen kan man først nå fram til når man har klarlagt de betydninger som diktets ord og bilder rommer. (Kittang/Aarseth, 1998:106) (min utheving).

De lydlige og klanglige elementene i teksten er dermed fratatt sin egenverdi, gjennom at de er underordnet det semantiske.

Det gumbrechtske nærværsbegrepet er knyttet til verkets fysiske berøring av leserens kropp. Det fysiske og kroppslige nærværet i *En Mølna-Elegi* representeres gjennom det lydlige og hørselssansen. De lydlige og klanglige elementene i teksten får dermed en egenverdi. Også gjennom disse elementene manifesterer nærværet seg i teksten. Gjennom å lytte til dem, kan leseren oppleve tekstens fysiske nærvær. Dette vil jeg undersøke nærmere i dette kapitlet.

5.2.1 Onomatopoetiske og ikoniske relasjoner i språket

Onomatopoetikon kommer av de greske ordene *onoma* 'ord' og *poietikos* 'produktiv, poetisk' og betyr lydmalende eller lydhermende ord (Lothe m.fl, 1997:183). Begrepet blir brukt om ord og uttrykk som har en klang som minner om det fenomenet ordet beskriver. Der lingvistisk inspirerte tegnteorier fremholder forholdet mellom signifikant og signifikat som arbitrært, må onomatopoetikon sees som et unntak. Eksempelet som ofte følger i lærebøkene er dyrelyder.

Onomatopoesiens rolle i det lyriske språket er ikke mye diskutert i lærebøker i lyrikk-analyse. Norskbøker for grunnskolen viser langt oftere til begrepet i kapitlene om tegneserier, enn i lyrikkapitlene. I kapitlet "Diktets formelle elementer" i Kittangs og Aarseths *Lyriske strukturer* er begrepet nevnt én eneste gang: "Bortsett fra visse onomatopoetika finnes det ingen ord i språket som har faste klanglige betydninger" (Kittang/Aarseth, 1998: 122). I den nyere *Lyrikkens liv* (Janss/Refsum 2003) er onomatopoetikon nevnt tre ganger: to ganger i forbindelse med konkrete diktlesninger og én gang i setningen "[o]nomatopoietiske ord er eksempler på at språkets klanger kan motiveres; men det betyr ikke at forholdet mellom klang og betydning gir seg med selvfølgelighet." (Janss/Refsum, 2003:69). Onomatopoesi blir ofte bare nevnt i bisetninger som et unntak som bekrefter regelen om at språket er arbitrært og konvensjonsbestemt. I artikkelen "Lyden i skriften (og skriften i lyden)" fra 2008 forklarer Erling Aadland dette med å vise

til at ”lingvistikken har lagt til grunn for et språksyn basert på arbitraritet og ikke på mimesis” (Aadland, 2008: 124). Introduksjonsbøkene mangelfulle vektlegging av av onomatopoesi gjenspeiler nedprioriteringen av språkets mimetiske sider som har preget den strukturalistisk og formalistisk influerte lyrikkforskningen.

Forholdet mellom ordets klang og lyd på den ene siden, og ordets betydning på den andre siden, er riktignok i svært mange tilfeller arbitrært. Men det er viktig å ikke overse at ”mange ord verken er helt motiverte eller helt arbitrære, men noe midt i mellom” (Aadland, 2008: 125). Disse ordene karakteriserer Engdahl som *ikoniske*. Det er en rekke ikoniske relasjoner i språket: ”Varje gång en liten sak betecknas med ett kort ord eller en mörk sak med ett ord innehållande dova vokalar uppstår till exempel ett sådant förhållande” (Engdahl, 2005: 119). De ikoniske relasjonene i språket er ikke åpenbare i den forstand at man kan gjette seg til betydningen av et ord på grunn av lydene eller klangene i ordet, men når man kjenner betydningen til ordet får dets klanglige og lydige elementer en funksjon i den forstand at de understreker ordets betydning. De er altså litt arbitrære og litt motiverte. Til slutt har vi den gruppen ord som er så nær motiverte som mulig; onomatopoetikon. Disse ordene er lydmalende, og betydningen av dem kan være relativt selvsagt, også for en som ikke kjenner språket i utgangspunktet. Dyrelyder er, som sagt, lærebokseks-emppler på onomatopoetiske ord. Men onomatopoetikon innebærer også ord som beskriver andre lyder, som ”å suse”, ”å hvisle” eller ”å snorke”. Dette er verb hvor lydene i ordet minner om lydene i det fenomenet de beskriver.

Nærværet i disse ikoniske og motiverte ordene oppstår gjennom persepsjonen. De lydmalende ordene er med på å skape et fysisk sansbart inntrykk, gjennom at man som leser hører det man leser. Når man leser et ord, gjenkjenner hjernen bokstavene og setter det sammen, eller *avkoder* bokstavene, før man i neste omgang assosierer det med fenomenet ordet skal representere og *forstår* ordet. En lesekyndig person vil kunne avkode alle ord skrevet i et kjent alfabet, men for å forstå ordene må leseren kjenne deres betydning. Etter at ordet er avkodet og forstått, blir det plassert inn i et kognitivt skjema. Her knytter leseren ordet sammen med de denotasjonene og konnotasjonene det gir. (Kulbrandstad, 2003:18). De ikoniske og onomatopoetiske ordene kan altså tenkes å gi leseren et lydlig tillegg til de denotasjonene og konnotasjonene som oppstår i tilknytning til ordene. Dette tillegget kan betraktes som et ”noe” som henvender seg til leserens sanser og emosjoner, samtidig som ordene settes inn i et kognitivt skjema. Det onomatopoetiske språket vil dermed være med

på å skape et nærvær i teksten og gjøre teksten kroppslig gjennom at det retter seg til sansene, ikke bare den kognitive forståelsen.

Jeg vil videre forsøke å demonstrere hvordan de onomatopoetiske og ikoniske relasjonene i språket kommer til uttrykk i *En Mølna-Elegi* og hvordan disse er med på å bringe fram nærværet i teksten.

5.2.2 Onomatopoesi i *En Mølna-Elegi*

En Mølna-Elegi er et diktverk hvor onomatopoetiske elementer er sterkt til stede. Det er derfor påfallende at ingen av de tidligere Mølna-forskerne har vektlagt disse. Sverker Ek nevner ”de ljudmalande effekterna” under en oppramsing av ulike muskalske elementer i diktverket, men han gir ingen utfyllende analyse. Jeg er enig med Ek i at ”de finaste” lydmalende effektene finnes i det han kaller de dramatiske avsnittene, ”där naturlagarnas obönhörliga monotoni markeras” (Ek, 1971:211). De lydmalende effektene er ikke bare fineste i ”Parkscenen”, de er også tydeligst og klarest til stede her.

Den dramatisk oppstilte teksten i ”Parkscenen” består av en rekke dialogliknende replikker som tilhører flere ulike antropomorfiserte gjenstander. Disse replikkene kan virke absurde og usammenhengende, men de har preg av å være tale rettet til noe eller noen. Innimellom disse replikkene finner vi en antropomorfisering av en dråpe og et eple:

”En droppe
(faller i gröna tunnan)
Blink!” (s. 16)

Her blir nærværet sanselig. Hvis formuleringen hadde vært ”en droppe faller i gröna tunnan” ville meningen eller betydningen og det kognitive innholdet vært likt dette verset. Men med den onomatopoetiske replikken ’blink’ blir det mulig for leseren å høre lyden av dråpen som treffer tønne. I-lyden i ’blink’ skaper i tillegg et inntrykk av at dråpen treffer bunnen av en nesten tom metalltønne. Dermed gir dette ene ordet ”Blink!”, gjennom dets onomatopoetiske funksjon, en beskrivelse av dråpens omgivelser. Denne beskrivelsen er direkte rettet mot hørselssansen.

Videre, i samme tekstavsnitt, finner vi eplets ”replikk”, som om mulig skaper et enda sterkere kroppslig nærvær gjennom lydene:

”Ett äpple
Dunsar, dovt, dumt, ligger stumt”. (s. 16)

Rytmen i eplets ”replikk” er en lydliggjøring av dets fall fra treet. På det kognitive planet inneholder setningen ”dunsar, dovt, dumt, ligger stumt” informasjon om eplets bevegelser. Denne informasjonen kunne vært redusert til ”Ett äpple dunsar”, et eple triller ned³¹. Den lydlike klangen i verselinjen gir imidlertid informasjon utover ordenes kognitive innhold. Den dumpe eller ”dova” lyden som framkalles av u’ene og o’ene kan assosieres med den hule lyden av et eple som triller bortover bakken før det blir liggende stille. Også rytmen; *dūnsār, dōvt, dūmt, liggēr stūmt*, illustrerer lyden av et eple som faller, ruller bortover en flate og stopper opp. Både vokallydene og rytmen skaper en lydmalende effekt, og til sammen gjør de det fallende eplets bevegelse fysisk nærværende gjennom å henvende seg til hørselssansen. Ordet som avslutter eplets replikk, ’stumt’, er påfallende. Et trillende eple som slutter å bevege seg, ligger stille. ’Stumt’ er et ord som vanligvis ikke er knyttet til fravær av bevegelse, men til fraværet av lyd, eller enda mer spesifikt: fraværet av stemme. Eplet har i utgangspunktet ingen stemme i form av en *vox humana*. Likevel minner det dramatiske oppsettet med aktør og replikk om en talende stemme og talte ord. I dette tilfellet er eplets replikk den lyden som eplet har laget i den trillende bevegelsen – før det ”ligger stumt”. Det oppstår dermed en synestetisk effekt i denne krysningen mellom lyd og bevegelse.

Eplets lyder peker altså utover det rent kognitive og henvender seg til sanseapparatet. Dermed oppstår det en kroppsliggjøring gjennom lydene, som berører sansene. Lydbildet i teksten konkretiserer eplets og dråpens fall. Leserens opplevelse av diktet manifesterer seg ikke bare som kognitiv persepsjon av tekst, men også gjennom hørselssansen som et fysisk og kroppslig lydinntrykk. Onomatopoesien skaper slik en synestetisk effekt ved å inkludere hørselssansen og gjøre det lydlike nærværet kroppslig i teksten.

Dråpen og eplet kan gjenfinnes flere ganger:

	”Samma droppe (ner i tunnan)
Blank!	
	Samma äpple
Dunsar dovt dumt ligger stumt (s.20)	

Her har dråpens lyd skiftet vokal. A’en i ’blank!’ gir fra seg en litt hulere lyd. Likevel dreier det seg framdeles om en lys vokal som kan beskrive lyden av en dråpe som treffer en metalltønne. Det sanselige inntrykket blir derfor det samme. Nærværet i teksten for-

³¹ Verbet *dunsa* har ifølge kunnskapsforlagets blå ordbok følgende betydninger: dumpe, kaste; *dunsa i støte* imot, trille ned. (Svensk-norsk blå ordbok, 2006:50)

sterkes dessuten av gjentakelsen av lydene. Eplets fall gjentas også mot slutten av diktverket. ”Samma äpple” blir for tredje gang knyttet til replikken ”dunsar, dovt, dumt, ligger stumt” (s.55). Eplets fall markerer her avslutningen av det lange lyriske avsnittet ”Eldsång”, og overgangen til en ny dramatisk tekst hvor de materielle objektene igjen fremstilles som subjekter. Lyden av det fallende eplet knytter denne dramatiske teksten sammen med parkscenen. I tillegg til det at eplets replikk er en gjentakelse fra tidligere, er aktøren betegnet med ”Samma äpple”. Dette understreker parallellismen og henter frem den drømmeaktige og absurde virkeligheten som parkscenen utspilte seg i.

Tilbake på side 20 får også vinden en replikk: ”away, away” (s.20). Overgangen fra svensk til engelsk markerer et brudd i teksten som tydeliggjør det onomatopoetiske aspektet. En vind som sa ”bort, bort” på svensk, ville ikke hatt den samme lydlige appellen til hørselssansen. W-en i ’away’ er en labiodental lyd, og uttalen av bokstaven ligger nær blåsing. Kombinert med de åpne a-lydene på begge sider av den blåsende w-lyden, blir uttalen av ”away, away” en nærmest plystrende lyd som minner sterkt om vindens egne lyder. Dermed skapes det også her et nærvær i teksten gjennom de assosiasjoene som framkalles gjennom lydene. Det lydlige blir i sin tur forsterket gjennom det bruddet i teksten som overgangen fra svensk til engelsk skaper.

Også i ”Parkscenen” får snøbærene sin replikk:

Pt. Pt. Pt.
(s. 18)

Snöbären

Til forskjell fra ordene i eplets fall og vindens ”away” er snøbærenes replikker ikke ord, men nonsense-stavelser. For å uttale lyden ”Pt”, uten å sette inn ekstra vokaler og si [pe:te:], vil man først lukke leppene for å uttale den labiale p-en for så i overgangen til den dentale t-lyden åpne munnen og slå tungen mot baksiden av tennene. Lyden som da oppstår minner om et smell, noe som sammen med ”snöbären” gir assosiasjoner til disse harde, hvite og uspiselige bærene som sprekker og smeller når man klemmer på dem. Satt sammen med kvarnvättens replikk over: ”de duger väl att knappa med!” (s. 18), får nonsens-stavelsene mening gjennom lydliggjøringen av stavelsene. De blir altså svært tydelige nærværsmarkører. Snøbærene får dermed et auditivt nærvær i teksten.

I alle disse eksemplene hvor onomatopoesi skaper et nærvær, kan man lese en demonstrasjon av det Gumbrecht kaller oscillering mellom nærværseffekter og meningseffekter. Dette er særlig tydelig i tilfellet med snøbærenes replikk, fordi denne replikken alene ikke

gir noe grunnlag for forståelse av det semantiske meningsinnholdet i teksten. Meningen bak nonsens-stavelser blir først avdekket etter at leseren har eksperimentert med lydlig-gjøring av stavelser og gjennom dette lyttet til sprekke-lyden. Replikken får sin mening gjennom det sanselige nærværet som oppstår. Idet meningen blir tydeliggjort gjennom nærværet, forsterkes også nærværet i teksten. I denne oscilleringen mellom nærvær og mening, oppstår det en spenning i teksten. Nærværet kan gi leseren et ønske om å lytte til til lydene som forsterkes gjennom det nærværet som lydene skaper. Spenningen mellom nærværeffekter og meningseffekter blir dermed med på å utvide det umiddelbare inntrykket teksten gir, og på å skape en forsterket estetisk opplevelse i lesningen av teksten. Dette gir de onomatopoetiske elementene i teksten en egenverdi, ikke bare som noe som understreker den semantiske meningen, men også som nærværeffekter som forsterker den estetiske opplevelsen. Kanskje er det nettopp denne forsterkede estetiske opplevelsen i møtet med teksten som ligger til grunn for Sverker Eks ordvalg, hvor han omtaler de lydmalende effektene i "Parkscenen" som "de finaste" (Ek, 1971:211).

5.2.3 Ikoniske relasjoner i språket i *En Mölna-Elegi*

De ikoniske relasjonene i språket betegner ifølge Engdahl de ordene som befinner seg midt mellom det arbitrære og det motiverte. Ord og uttrykk kan plasseres i en slik posisjon av ulike grunner:

Att det finns ikoniska relationer i språket är obestridligt. Varje gång en liten sak betecknas med ett kort ord eller en mörk sak med ett ord innehållande dova vokaler uppstår till exempel ett sådant förhållande. (Engdahl, 2005: 119)

Dermed kan ord som "mørk" og "kort" i seg selv være eksempler på at vokalens frekvens eller ordets lengde "avbilder" ordets semantiske betydning. Også sammensetningen av flere ord i en setning, kan skape et inntrykk av en ikonisk relasjon mellom språket og virkeligheten. Mens snøbærenes sprekke-lyd over var meningsfylt i kraft av den lydmalende effekten og til en viss grad konteksten, er de ikoniske relasjonene i språket sanselige i samspillet mellom lydene og det semantiske meningsinnholdet. Gjennom sammensetningen av ulike ord, blir meningsinnholdet ikke bare beskrevet på det semantiske planet, men også gjennom de lydmalende effektene. De lydmalende effektene i de ikoniske relasjonene er likevel ikke like selvstendige som i onomatopoesien.

5.2.3.1 "Böljesång"

De to første versene i "Böljesång",

Vindsus och vågstänk
Vågsus och vindstänk
(s.12)

er et eksempel på et tekstutdrag hvor språket settes i en ikonisk relasjon til den virkeligheten det beskriver. Dette skjer gjennom sammensetningen og kombinasjonen av ord. Hver for seg er det ingen av disse ordene som lager en påfallende lydmalende effekt, kanskje med unntak av ordet ”-sus”, som beskriver den susende lyden til vinden. Ved at ordene ’vindsus’ og ’vågstänk’ er satt sammen i denne kiastiske oppstillingen, skapes det et lydbilde som beveger seg i takt med bølgenes bevegelse.

Vokalene i disse to verselinjen beveger seg i første vers fra foran i munnen og bakover til de mørke vokalene, før linjen avsluttes med ä-lyden sentralt i munnen. I andre verselinje er bevegelsen omvendt, den begynner bak i de mørke vokalene og beveger seg framover i munnen til de lyse vokalene, før også denne verselinjen avsluttes med den midtre og åpne ä-lyden. Dermed danner vokalenes lyder en bevegelse fram og tilbake i munnen, som tilsvarer bølgenes fram-og-tilbake-bevegelse når de ruller inn over stranden. Sammen med rytmen i teksten, vīndsūs öch vägstänk, som også skaper et bølgende inntrykk gjennom vekslingen mellom trykktung og trykklett stavelse; xXXxX, får språket en ikonisk relasjon til virkeligheten det beskriver. Bølgenes bevegelser blir gjort sanselige gjennom lydenes bevegelse i munnen og rytmen i teksten. Idet fram-og-tilbake-bevegelsen avdekkes, sanseliggjøres rytmens bølgende veksling mellom trykklette og trykktunge stavelser. Dette skaper et nærvær hvor leseren får oppleve bølgingen. Nærværet blir stående i et spenningsforhold til meningen, og i denne spenningen forsterkes den estetiske opplevelsen.

5.2.3.2 ”Eldsång”

På side 45 innledes en ny tekst med samme rytme som ”Böljesång”, denne gangen med margnotatet ”Eldsång”:

O eldsus och glödstänk
Glödprassel eldstänk
(...)
Glödsus eldstänk
Eldprassel glödstänk
Eldkvarnar blinkar
Eldhundar pinkar
(s. 45)

Eldsus och glödstänk
Glödsus och eldstänk
Lågor och dessa roterande
kvarnar semaforerande.

(s. 47)

Her finner vi samme vokallengder og det samme forholdet mellom trykklette og trykktunge stavelser som i "Böljesång". I tillegg gjentas den kiastiske strukturen i de to første versene i flere av strofene. Mellom disse to tekstavsnittene finner leseren, dersom han leser elegien kronologisk, 35 sider med ulike lyriske, dramatiske og latinske tekstavsnitt. Dermed er de lydlige elementene som knytter disse to tekstavsnittene sammen, med på å markere en tydelig og eksplisitt sammenheng mellom de to avsnittene. Denne forbindelsen er ikke bare tilstede som strukturelle, formelle og rytmiske likheter, men blir også gjort eksplisitt med strofen "Vågor och lågor" lenger framme i "Eldsång" (s. 52).

Gjennom likhetene mellom de to tekstavsnittene, overføres også assosiasjonene som det ikoniske språket skaper i "Böljesång" til "Eldsång". Parallellene mellom bølgenes bevegelser og flammens bevegelser blir med dette tydeliggjort i langt større grad enn dersom "Eldsång" hadde vært en frittstående tekst. Selv om de ikoniske relasjonene mellom språket og virkeligheten som beskrives i "Eldsång" ikke er like eksplisitte som i "Böljesång", er de lydlige og formelle likhetene likevel med på å overføre noen av assosiasjonene fra "Böljesång" til "Eldsång". Dermed skaper lydbildet i "Eldsång" et sanselig bilde av flammens bevegelser som tilsvarer bølgenes bevegelser. Slik oppstår noe av det samme nærværet i begge tekstpassasjene. Den sansbare bevegelsen fra "Böljesång" overføres til "Eldsång".

Dersom vi undersøker meningsinnholdet i "Böljesång" nærmere, finner vi en sentrallyrisk skildring av naturen og et ensomt subjekt, stilt overfor tiden og det evige:

Vindsus och vågstänk
Vågsus och vindstänk
Vågornas sus mot vinden
kylig mot pannan och kinden –
ensamheten och du
evigt på samma kryss:
Ett evigt då som blir nu
Ett evigt nu som nyss
(s.11)

Den idyllen som tegnes opp her, med jeget som sitter alene på bryggekannten og opplever den stemningen bølgene skaper, står i sterk kontrast til "Eldsångs" helvetesvisjoner, djevler og flammer:

Glödsus eldstänk
Eldprassel glödstänk

Eldkvarnar blinkar
Eldhundar pinkar
på Eldtråd
Djävlar flyger på stegar
högt över åskådarskaror
(...)
De tror att det är förfärligt
men det är härligt
Helvetet, det är härligt –
Förvisso är elden förfärlig
men ärlig ärlig
Helvetet där de andra vistas
är de tristas
utbrändas värld –
(s. 45-47)

Kontrasten i meningsinnholdet er stor. Den idylliske naturscenen i ”Böljesång” minner subjektet om tiden og det forgjengelige, og har et veldig melankolsk preg. I hevetesvisjonen blir derimot det grufulle forherliget, noe vi også finner igjen i andre deler av Ekelöfs diktning, for eksempel i diktet ”Helvetes-Brueghel” (S1:180)³². Helvetet har vanligvis konnotasjoner til det grufulle. Forherligelsen av helvetet blir en grotesk opp-ned-vending av det man vanligvis legger i begrepet. Arne Melberg knytter i sin lesning den kiastiske strukturen i teksten sammen med bildet av den korsfestede på opp-ned-korset, på den upagnerte venstresiden mellom side 45 og 47 (Melberg, 1999: 52).

Det kontrasterende meningsinnholdet i ”Böljesång” og ”Eldsång” kan settes sammen med tekstenes kiastiske strukturer. Da finner vi en opp-ned-vending på flere plan, noe som understreker det groteske i meningsinnholdet i ”Eldsång”.

”Böljesång” og ”Eldsång” er altså parallellistisk oppbygde tekstoppassasjer, med svært mange av de samme nærværseffektene. Samtidig kontrasterer de hverandre på meningsnivået, som veksler fra idylliske naturskildringer til groteske helvetesvisjoner. I tekstoppassasjene oppstår det et spenningsforhold mellom nærværseffekter og meningseffekter. Nærværseffektene skaper likhet mens meningseffektene er kontrasterende. Dette har en gjensidig forsterkende effekt.

5.2.3.3 ”Marche funèbre”

Diktavsnittet på side 53 har fått sideteksten ”*Marche funèbre*” i marginen, sørgemarsj. Her blir feberklotet som er nevnt i et av de tidligere minnene og i Ekelöfs barndomsskildringer

³² ”Helvetes- Brueghel”: ”Vad helvetet är 3vligt!/ Där sitter lorteraner och kissoliker/ och bönar på latrin och kräkiska/ Glor jag in excelsis Deo?! Pax in terrore!/ Hå, min i busken bonae voluptatis!” (S1:180). Vi finner også en strofe senere i *En Mölna-Elegi*, hvor det hellige forbannes: ”Förbannad vare du/ förbannad är uttytt helig” (s. 50).

beskrevet på nytt. Ved å undersøke allitterasjonene i disse verselinjene, finner vi at både s-lydene og v- og l-lydene er påtakelige. Dette gir et annet eksempel på en ikonisk relasjon i språket.

der feberklotet som svindlande
välver sig, vältar över oss, rusar
Febern som sakta
välver mig, rusande
svindlar
sakta vältar över mig
svindlande
(s. 53)

Ved høytlesning eller uttale av disse lydene vil det fremgå at teksten har en sterk karakter av å være ikonisk, fordi lydenes bevegelse i munnen gjenspeiler den veltende og svimlende opplevelsen som teksten beskriver. Høytlesning vil kunne gi en opplevelse av ”krøll på tunga” på grunn av kombinasjonen av den labiodentale v-lyden, som uttales med tennene mot leppene, og den dentale l-lyden, som uttales med tungespissen bak tennene. Dette forsterker ordenes betydning, og i spenningen mellom det lydlige og meningsinnholdet oppstår det et nærvær. Inntrykket blir svimlende og veltende, noe som er i samsvar med den febrile opplevelsen som teksten beskriver.

På samme måte som i ”Böljesång” blir lydene i ”Marche funèbre” et uttrykk for det ikoniske i teksten. Her virker språket motivert, selv om dette ikke kommer fram i de enkelte ordene, men snarere i kombinasjonen av dem. Dette gjelder for tekstpassasjene. Det ikoniske i teksten blir ikke tydelig i enkeltordene som sådan, det skapes i teksten som helhet. Først gjennom den bølgende fram-og-tilbake-bevegelsen som vokalene i ”Böljesång” skaper, og deretter gjennom det svimlende og veltende inntrykket som skapes av de stadige gjentakelsene av ulike kombinasjoner av l- og v-lydene. Det er altså gjennom måten språket brukes på i sin helhet, at den ikoniske relasjonen mellom språk og virkelighet oppstår.

I den ikoniske relasjonen mellom språk og virkelighet oppstår det et nærvær. I alle tre tekstavsnittene finner vi altså eksempler på et språk som befinner seg midt imellom det motiverte og det arbitrære. Det semantiske språket beskriver bølgenes bevegelse og feberens svimlende opplevelse. Disse blir samtidig gjort auditive og kroppslige, gjennom at setningsoppbyggingen blir en lydlig avbildning av den samme bevegelsen eller opplevelsen som ordene beskriver. Det er også interessant at margnotatene til at alle de tre passasjene viser til musikalske uttrykk som sanger og sørgemarsj, som om de skal

assosieres med lyd. Men i motsetning til snøbærenes replikk over, er disse verselinjene meningsfylte uavhengig av den lydlike bevegelsen, og meningsinnholdet er det samme på det kognitive planet.

5.2.4 Rytme

Litteraturvitenskapelig leksikon beskriver rytme som:

sansbare og tilnærmet regelmessige gjentakelser av et fenomen over lengre tid. Man skiller gjerne mellom naturens rytme (f. eks. sommer og vinter, natt og dag) fysiologisk rytme (f. eks. hjerteslag) og kunstferdig fremkalt rytme som i musikk og poesi. (Lothe, m.fl. 1999:223)

Rytme er altså en rekke ulike typer fenomen som gjentas over tid. I litteratur finner vi for eksempel forholdet mellom trykklette og trykketunge stavelser i teksten, metrikk, frasering og semantiske sammenhenger, pauseringer, linjedeling og cesur, gjentakelse av klang som rim, alliterasjon og assonans, visuell utforming og ulike former for parallellismer (Janss/Refsum 2003: 61). Rytme er altså et samspill mellom ulike metriske og semantiske fenomener i teksten, som både omfatter de semantiske og de klanglige sidene ved språket. De rytmiske effektene i teksten skapes med andre ord i spenningsforholdet mellom det klanglige og det semantiske.

Erik G. Thygesen omtaler de rytmiske elementene som rim, alliterasjon, assonans og gjentakelser som syntetiserende elementer. Slike elementer er typiske i tradisjonelle former for poesi som i begrenset grad etablerer individualiteten i det enkelte diktet. Thygesen knytter videre bruken av de rytmiske elementene i *En Mölna-Elegi* sammen med Ekelöfs utsagn om at elegien er et dikt om tiden³³. Ifølge Thygesen var Ekelöf en moderne poet som ”in general eschewed such traditional poetic devices, the return to such ”outmoded” poetic techniques in a poem consciously devoted to the problem of time has to be seen as significant.” (Thygesen, 1985: 27). I denne holdningen om rim, alliterasjon og rytme som gammeldagse og utdaterte teknikker, bekreftes nok en gang Gumbrechts kritikk av humanistisk tenking som meningsorientert. Thygesen utelukker de rytmiske elementenes egenverdi, og leser de kun som viktige i den grad de bygger opp under det tematiske tidsmotivet i diktverket.

³³ ”Det hela försiggår inom en odelbar tidsenhet, låt vara en sekund eller fem minuter, i varje fall en kort stund. Det som händer på sista sidan händer i slutet, och det som står i midten är närvarande i såväl slutet som i början[.] Det vill alltså vara ett vertikalsnitt genom alla de olika lagren av samtidigt framflytande tidelement, samtidigt *flyter* dikten, är i rörelse [.]” (S7:258)

Ifølge Birgitte Steffen Nielsen er det rytmiske et sentralt element i tekststemmen, sammen med tekstens klang og tekstens tone. Selv om tekststemmen er et begrep som rommer klang og tone i tillegg til de rytmiske faktorene i teksten, er de rytmiske faktorene avgjørende når man skal lytte etter tekststemmen som en enhetlig tone. Gjennom å studere de faktorene i teksten som danner rytmer og brudd med rytmer, kan man altså danne seg et inntrykk av tekstens stemmer og motstemmer, noe Nielsen demonstrerer gjennom sine Tranströmer-lesninger. Tekstens rytme, i form av metrikk, fraseringer, pauseringer og stavelsernes trykk, er faktorer som er med på å definere et tempo for lesningen. Pauser i form av linjeskift eller mellomrom i teksten skaper naturlige pauser i lesningen, mens en hyppig forekomst av trykktunge stavelser vil skape en opplevelse av et raskere tempo i teksten. Forholdet mellom trykklette og trykktunge stavelser er med på å prege lesningen gjennom vektleggingen av bestemte ord. Dette skaper en takt i lesningen, som igjen preger lesningens tempo. Dermed er de rytmiske elementene med på å danne tilnærmet objektive kriterier for hvordan man skal lytte etter tekststemmen. Gjennom å danne et meningsfylt mønster i teksten skaper rytmen sammen med det semantiske meningsinnholdet, de klanglige elementene og tekstens tone, et uttrykk for tekststemmen. Dette bidrar til å prege den estetiske opplevelsen, og skape et nærvær i teksten.

I Gumbrechts typologi om meningskulturen og nærværskulturen er som nevnt rommet den opprinnelige dimensjon i nærværskulturell tenkning³⁴. Den plutselige åpenbaringen av en estetisk opplevelse, epifanien, innebærer at objektet for den estetiske opplevelsen okkuperer plass i rommet og samtidig blokkerer for andre objekter. Slik vi så knytter Gumbrecht dette til voldelighet som ikke nødvendigvis må forstås som en konkret og fysisk voldelighet:

[F]or example, when we get addicted to the “rhythm” of a prose text that we read silently, or when painting “catches” our attention, we know that their effect on us can still be “violent”, almost in the sense of our initial definition, that is, in the sense of occupying and thus blocking our bodies. (Gumbrecht, 2004: 115)

Rytmen i teksten er altså et av eksemplene Gumbrecht trekker fram, når han skal beskrive den estetiske opplevelsens voldelighet. Samtidig bruker han de lyriske tekstenes rytme som eksempel på kroppslige nærværseffekter:

For example, the meaning-dimension will always be dominant when we are reading a text – but literary texts have ways of also bringing the presence-dimension of the typography, of the rhythm of language and even of the smell of the paper into play. (Gumbrecht, 2004: 109)

³⁴ I motsetning til meningskulturen, hvor tiden er den opprinnelige dimensjonen. Se s. 37.

Rytmen i lyriske tekster er kroppslig og voldelig i den forstand at den henvender seg til sansene og dermed okkuperer rom i bevisstheten som kan blokkere for andre, samtidige inntrykk.

Jeg vil videre gjøre rede for ulike rytmiske elementer som på ulike måter skaper et slikt kroppslig nærvær i *En Mölna-Elegi*. Først vil jeg undersøke rytme forstått som forholdet mellom trykksterke og trykksvake stavelser, deretter vil jeg undersøke avsnitt med reglepreg hvor rim spiller en sentral rolle. Tilslutt vil jeg lese tekstpassasjer med prosarytme.

5.2.4.1 Rytme gjennom stavelser

Som vist kan rytme forstås som flere ulike fenomener som gjentas i et bestemt mønster. Et av disse fenomenene er forholdet mellom trykksterke og trykksvake stavelser.

I diktpassasjen om måneder og tid³⁵ i strofe 14 på side 33 finner vi et eksempel på at versene har en regelmessig rytme som gjentar seg i to og to vers:

September snöar ned i röda löv. (xXxXxXxXxX)
Oktober töar bort i döda löv. (xXxXxXxXxX)
November är det som du går och tigger med (xXxxXxxXxXXx)
- en tresgrann soutenör – (xXxxXx)
December är det som du ligger med. (xXxxxXxXXx)
Klockan ett (XxX)
kom en sprätt (XxX)
Januari är det som du är digger med. (XxXxxxXxxXxx)
Februari är det som du tiger med. (XxXxxxXxXxx)
(s.33)

Teksten avbrytes av en upaginert venstreside med tekst på latin, men på grunn av rytmen og rimstrukturen, er det rimelig grunn til å betrakte den reglepregede teksten som fortsetter på side 35 som en fortsettelse:

Klockan två (XxX)
körde han på. (XxxX)
I Martii månad klockan fem (xXxXxXxX)
går det med kläm. (XxxX)
(s. 35).

I denne passasjen brytes rytmemønsteret. Den til å begynne med rolige rytmen som tekstpassasjen innledes med går i oppløsning og ender i et reglepreget tekstavsnitt med stakkato rytme. Sammen med rytmens overgang til en stadig mer reglepreget tekst, skjer

³⁵ Dette bygger på et kjent barnerim, ifølge Ekelöfs kommentar: ”Det kända barnrimmet, här i fortsättningen försett med ekivåka biklanger.” (s8:218)

det noe med meningen i teksten. Den innledningsvis ganske alvorlige ”Konung över de förgåna” og ”Prinsessan av de ounnfåna” går i oppløsning og forsvinner i de mer eller mindre absurde reglene om månedene og klokkeslettene. Kongens og prinsessens oppløsning illustrerer det Gumbrecht skriver om voldelighet. Det er som om meningen i teksten går i oppløsning i disse stadig mer påtrengende lydlige og rytmiske nærværselementene. I lys av Gumbrechts begrep om oscilleringen mellom nærvær og mening, kan tekstpassasjen leses som en demonstrasjon av spenningen mellom det rytmiske og meningsinnholdet. I de tidlige verselinjene, hvor meningsinnholdet er eksplisitt og tydelig, er de rytmiske nærværselementene svake. Etterhvert som meningsinnholdet går i oppløsning, blir de rytmiske nærværselementene gradvis sterkere, og tekstpassasjen avsluttes med verselinjene:

Klockan tre (XxX)
gick det breve'. (XxXx)
I ett hotellrum invid stranden klockan tio (xXxXxxxXxXxXx)
ett brunbrent par i ställning 69. (xXxXxXxXxXx)
Klockan ett (XxX)
kom en sprätt. (XxX)

Glöm inte klockan 17: (XxxXxxX)
Press the button! – (XxXX)
(s.35 og 37)

Her er rytmen regelmessig, og den hyppige bruken av trykksterke stavelser gir en klar takt. Meningsinnholdet er nærmest fraværende. På grunn av absurditeten er det vanskelig å gi en oppsummerende analyse av hva disse linjene handler om, utover at har noe med ulike klokkeslett å gjøre. Sjöberg har blant andre pekt på at reglen kan ha seksuelle konnotasjoner (Sjöberg, 1973: 106). En slik lesning er mulig, men er ikke fullt ut dekkende for meningsinnholdet. Mitt umiddelbare inntrykk av teksten er at verselinjene blir stadig mer absurde og beveger seg stadig lenger bort fra å gi mening. I beste fall kan vi si at det er en slags meningssammenheng mellom to og to vers, men det er omtrent umulig å sammenfatte disse verselinjene til en eller to oppsummerende setninger. Det rent lydlige nærværet er derimot sterkt i denne passasjen.

Rytmen kan også brukes til å eksemplifisere forholdet mellom henvendelse og emfase i denne diktpassasjen. Verselinjene er ikke sammenfattbare i den forstand at det er vanskelig å trekke en kort og konsis mening ut av dem. Fra side 31 til side 37 blir meningsinnholdet gradvis svekket, samtidig som de auditive elementene, særlig rim og rytme, blir gradvis mer markante. Dermed svekkes det retoriske henvendelsesaspektet, og teksten framstår som ikke-emfatisk. De rytmiske nærværseffektene er imidlertid sterke.

5.2.4.2 Rytme i form av reglepregede passasjer

Flere steder i *En Mölna-Elegi* finner vi tekstpassasjer som gjennom rim og rytmestrukturen får et reglepreg. Disse skiller seg gjerne ut fra rytmen i strofene omkring.

5.2.4.2.1 ”...då de benlösa sprang...”

Allerede i strofe 8 på side 9 i elegien finner vi en slik regle: ”Och det var på den tid då den benlöse sprang/ och den fingerlöse spelte på guitarr så det klang...” (s. 9). I sin egen kommentar til teksten skriver Ekelöf: ”Denna version av den bakvända visa är ingan Lesefrucht. Jag har personligen hört och lärt den av en Gud vet vilken barnjungfru. Den som jag senare förstod medeltida traditionen levde” (S8: 221). Dette er en gammel barneregle, som har en kjent melodi. Reglen gjentas senere i verket, denne gangen i utvidet form:

Och det var på den tid då den benlösa sprang
och den fingerlösa spelte på guitarr så det klang
och den döve hörde på
och den lame kunde gå
och de blinda kommo springande att se därpå
(s. 14-15).

En leser som kjenner melodien fra barndommens klapperegler, vil trolig la melodien rytme prege måten disse strofene leses på og øke tempoet i teksten, sammenliknet med strofen foran. Sett i forhold til linjene foran, skjer det altså et omslag ved introduksjonen av denne reglen. Det er selvsagt tydeligst ved høytlesning, men leseren kan også oppleve endringen i tempoet ved stille lesning. Bruddet er svært tydelig fordi det ikke bare dreier seg om en overgang fra en rytme til en annen. Det dreier seg også om en overgang fra en rytme som ligger nær opp til en klassisk versefot med et klassisk rimmønster, til en absurd barneregle man kan anta at leseren kjenner igjen. Teksten i denne barnereglen skaper dessuten assosiasjoner til melodien. I den melodiske assosiasjonen forsterkes rytmen, og den gjøres samtidig kroppslig. I dette oppstår det en intensitet som kan forstås som en estetisk opplevelse i gumbrechtsk forstand.

Som Gumbrecht påpeker oppstår nærværet i den estetiske erfaringen som en dobbel bevegelse av tilblivelse og forsvinning som er med på å forsterke avstanden til hverdagsverdenen. Han beskriver som nevnt den autonome kunstens isolasjon og adskilthet fra hverdagsverdenen med Bakhtins begrep ”insularity”. I innledningen til *En Mölna-Elegi* får reglen i vers 8 og 9 et preg av slik ”insularity” i forhold til teksten omkring. Fra strofe 1 sitter jeg-instansen på en ”bänk i det förgångna”, på en konkret brygge

i en situasjon som er tilnærmet hverdagslig. Det absurde blir dermed ekstra tydelig i og med bruddet med teksten omkring. Barnereglen blir satt inn i en sammenheng hvor den eksemplifiserer den estetiske opplevelsens karakter av adskilthet fra det hverdagslige.

5.2.4.2.2 ”Spenabarn, stenbarn...”

Det rytmiske og reglepregede finner vi også igjen på side 35:

Klockan två
körde han på.
I Martii månad klockan fem
går det med kläm.
(s. 35).

Tekster med en slik reglestruktur blir ofte brukt i barneleker, ofte med pedagogiske siktemål. Dette gjør at man som leser kan komme til å assosiere disse reglepregede rytmen med noe i retning av ”useriøs” og humoristisk lek med lyd. Meningen blir gjerne sekundær fordi den er absurd og full av motsetninger. Reglene om klokkeslettene og månedene kan, dersom vi skal tillegge dem mening i det hele tatt, gå ut på å lære små barn tidsbegrepene. Men regleformen gir uansett assosiasjoner til noe barnslig. Dermed passer assosiasjonene sammen med meningsinnholdet i teksten, som også er barnslig og lekende.

På side 37 finner vi en ny diktpassasje, som også har noe av dette :

Spenabarn, stenbarn
finns du i kvärn?
Jag finns.
Minns!
(s. 37)

Disse verselinjene kan oppfattes som en forlengelse av de barnlige og lekende strofene over. *Spenabarn* er en gammel svensk form for ordet spedbarn. Ved å undersøke reglens innhold, finner vi at den ikke er barnlig og lekende, men snarere svært grotesk: Spedbarnet svarer ja på at det finnes i kvernen. Den muntre og lystige reglepregede rytmen og formen skaper en skarp kontrast mellom det rytmiske og det innholdsmessige. Rytmen skaper assosiasjoner til noe lekende og lystig, mens innholdet er grusomt og tragisk, og assosiasjoner til alvorlige skader og død er nærliggende. Det oppstår en skarp kontrast mellom det som formidles gjennom de barnlige og lekende nærværseffektene i teksten og det tekstens innhold formidler. Denne kontrasten gjør at oscilleringen mellom nærvær og mening i dette tilfellet får et grotesk uttrykk. Det grusomme meningsinnholdet forsterkes og forverres av den lette og lekende rytmen.

Dette groteske forsterkes ytterligere av at den regleliknende teksten fortsetter i noe som tydelig kan assosieres til barns lek:

Trampa aldrig
på gatstenskarvar,
trampa inte
på skarvarna, barn!
Har du'n?
- Jag har'n.
Gasten
blir fast'en!
Katten
ta fatt'en!
har du'n
- Jag har'n
(s. 37 og 39)

Barna må ikke trække på sprekkene mellom gatesteinene, mens de leker ”har'n” eller sisten. Også her trekkes imidlertid døden inn i barneleken, gjennom at ”Gasten/ blir fast'en” - spøkelset blir fanget.

Det veksles altså mellom glad barnelek, som passer godt sammen med de assosiasjonene rytmen i teksten gir, og hentydninger til døden, gjennom spedbarnet i kvernen og spøkelset som er med på leken. Det idylliske og det groteske blir stående side om side takket være rytmens sterke kontrast til ordene og deres betydning. Denne spenningen forsterker nærværet av både det idylliske og det groteske. Teksten veksler mellom de to samtidige stemningene som står i sterk kontrast til hverandre. Kontrasten mellom barnelek og død gjør vissheten om forgjengeligheten svært nærværende i denne tekstpassagen. Selv om det ikke forekommer noen eksplisitt uttalt påminnelse om død akkurat her, er tidstematikken og påminnelsen om at tiden går tydelig tilstede i hele elegien³⁶. Det nærværet som oppstår i denne passasjen rammer altså hele elegiens tema.

5.2.4.3 Prosarytme

På side 23-36 blir vi fortalt en rekke minner. Disse minnene fortelles i en relativt prosaisk rytme. Forholdet mellom trykklette og trykkunge stavelser følger ikke noe bestemt mønster og det er ingen rimstruktur i versene. Likevel minner det typografiske, med linjeskift og fraseringer, om lyrikk. Her presenteres minnet fra 1786, hvor det fortelles om en reise med et slaveskip. Selv om forholdet mellom trykklette og trykkunge stavelser er uregelmessig i denne passasjen er rytmen likevel med på å prege lesningen. For eksempel

³⁶ Forgjengelighetsmotivet og påminnelsen om døden finnes eksplisitt i flere av de latinske tekstpassasjene. Vi finner blant annet: ”Cogiato te hominesse/et scito: moriendust” (s. 44), som ifølge Melberg betyr: ”Betänk at du är människa/ och vet: man måste dö” (Melberg, 1999: 50).

skaper hyppigheten av trykkunge stavelser intensitet i teksten. Små avstander mellom trykkunge stavelser gjør at lesetempoet øker, mens større avstander senker lesetempoet. Dermed påvirker vekslingene mellom disse også intensiteten i lesningen.

I de første verselinjene er tempoet for lesningen lavt fordi de trykksterke stavelsene stort sett har lange vokaler, og fordi det er relativt stor avstand mellom de trykksterke stavelsene:

Jǎ, jǎg mīnns (xxX)
ēn nǎtt pǎ cīrkǎ ēn grǎds nōrdlīg brēdd. (xXxxxxXxx)
Hīmlēn stōd klār ōch ī gūđōmlīg t mǎjēstāt (XxxXxxxXxxxX) (s. 24)

Etterhvert som det fortelles om en meteor, en orkan og et kraftig regn over båten, øker tempoet. Disse verselinjene har hyppigere forekomst av trykksterke stavelser, enn i strofens innledning:

Ōch rǎttnū ūppstōd ēn ōrkān, sǎ hǎftīg (XxXxXxxXxXX)
ǎtt vī bēfārǎdē ǎtt skēppēt skūllē kǎntrǎ (XxxXXxXxxXxXX)
ōch strǎx dǎrēftēr ētt sǎ ūmmīg t slāgrēgn (XxXXxXxxxXX)
ǎtt ǎllǎ vǎttēnfāt vī āgdē kūnnǎ fyllǎst (XxxXXxxXxXxXx) (s.25).

Dermed øker også tempoet i lesningen. Ettersom været roer seg ned, blir avstanden mellom de trykksterke stavelsene redusert igjen:

Mēn ī dēn klārǎ nǎttēn hōrdēs ǎtēr (XxxXxXxxxXx)
ǎn svǎgt, ǎn stǎrkt, līksōm ī rŷtmīskt skīldǎ kōrēr (xxxxXxxXxXxXx)
dē īnnēstāngdǎ slǎvǎrs sǎng... (xXxXxXxx) (s. 25).

Endringene i forholdet mellom trykklette og trykkunge stavelser skaper dermed også variasjon i intensiteten i de forskjellige passasjene, selv om rytmen i utgangspunktet er prosaisk. Dette påvirker også lesningen av teksten, slik at scenene med meteoren, orkanen og slagregnet, hvor den innholdsmessige dramatikken øker, også får et mer intenst tempo enn linjene omkring. Rytmen er med på å skape et sanselig nærvær i teksten parallellt med tekstens betydning. Endringene i tekstens intensitet samsvarer med endringene i de beskrevne naturkreftenes intensitet. Dermed forsterkes betydningen i meningsinnholdet av de rytmiske elementene. Både opplevelsen av stormen og opplevelsen av roen etterpå, tydeliggjøres og blir nærværende gjennom det tempoet som den språklige rytmen skaper.

5.3 Mer enn lydlike elementer

Jeg har nå undersøkt den virkningen de lydlike elementene onomatopoesi, ikonisk språk og rytme kan ha på kroppene våre som nærværeffekter. Engdahl skiller mellom stemme og lyd. Hans stemmebegrep viser til noe mer enn lydene, og han poengterer viktigheten av

ikke å avgrense stemmebegrepet til å utelukkende gjelde de auditive elementene. Jeg forstår også Gumbrechts nærværsbegrep dit hen at det omfatter flere aspekter enn de auditive elementene jeg har vektlagt i dette kapitlet. Likevel har jeg valgt å legge stor vekt på lyd og klang som nærværsproduserende effekter fordi dette er den mest konkrete måten nærværeffektene manifesterer seg i teksten på.

Gumbrechts arbeid om nærvær er et teoretisk og filosofisk arbeid, hvor han beskriver nærværeffektens virkning på leseren. Han demonstrerer imidlertid ikke hvordan nærværeffektene kan analyseres, og gir ikke noen utfyllende demonstrasjon av hvordan hans teori kan omsettes til en metode for litteraturlesning.

På samme måte som Nielsen og Engdahl forstår stemmen som noe mer enn det lydlike, forstår Gumbrecht nærværet som noe mer enn bare lydlike elementer. Både tekststemmen og nærværet er knyttet til noe i teksten som krever gehør for at man skal kunne slytte seg fram til det. Nærværsbegrepet er knyttet opp mot elementer som apellerer til sansene, men det å analysere fram denne sanseligheten er vanskelig. Mange av de nærværeffektene man som leser kan lytte seg fram til ved hjelp av gehør, eller sanse seg fram til ved hjelp av andre sanser, er bundet til å bli mer en postulering av en opplevelse enn et ledd i en analyse.

Gumbrechts nærværsbegrep er derfor analytisk og metodisk problematisk. Likevel er det viktig å ikke bli for opphengt i nærværsbegrepets metodiske svakheter. En lesning som vektlegger Gumbrechts nærværsbegrep og hans kritikk av humanioras ensidige fortolkningspraksis, dreier seg ikke bare om å komme fram til svar ved hjelp av en analysemetode. En lesning av diktverket med hovedvekt på nærværet, dreier seg minst like mye om den umiddelbare, sanselige opplevelsen leseren får i møte med teksten. Og denne kan vanskelig analyseres fram og settes på begrep. Det dreier seg snarere om en grunnholdning hos leseren, om hvordan leseren forholder seg til teksten. Det dreier seg om det Ekelöf beskriver i essayet "Självsyn":

Det är en form som bl. a. arbetar med omtagningar, motivuppreningar och genomföringar, allusionar på vad som varit eller skall komma, parallelliteter, liknelser, alla dessa deviser i kraft av vilka människan söker *njuta* av tillvaron, genom att inordna åtminstone ett avsnitt av solfläckarnas lek på gräset under träden en blåsig sommardag, ett avsnitt av den evigt skiftande dansen och rörelsen under sin mening, sin ordning – ty "mening" och "ordning" är nämligen någonting mänskligt och ett tecken på vår begränsning. (S7:122)

5.4 Nærvær og mening

Gumbrecht vektlegger som vi har sett spenningen mellom nærvær og mening. Hans arbeid dreier seg ikke om å sette mening og fortolkning til side til fordel for nærværet. Tvert imot legger han stor vekt på å likestille mening og nærvær. Det er i spenningen mellom nærværseffekter og meningseffekter at den estetiske opplevelsen oppstår. Det er ikke mulig å komme utenom den semantiske meningen i språket, og jeg tror også det er vanskelig for en leser ikke å utøve noen form for fortolkende og meningsproduserende aktivitet på teksten. Dette skyldes at språket først og fremst er et kommunikasjonsredskap, og at selv den enkleste kommunikasjonsmodell innebærer formidling av et meningsinnhold. Likevel er det viktig ikke å glemme at språket også innehar noe mer enn mening, og det er dette ”noe mer”, Gumbrecht ønsker å rette oppmerksomheten mot.

I dette kapittelet har jeg vist hvordan spenningen mellom nærværseffekter og meningsinnhold i teksten framtrer på to måter. I noen tekstavsnitt er nærværseffektene med på å forsterke og bygge opp om meningsinnholdet i den aktuelle passasjen. Gjennom lesningen av de onomatopoetiske replikkene i ”Parkscenen”, det ikoniske forholdet mellom språk og virkelighet i ”Böljesång” og prosarytmens varierende intensitet i ”Minnene”, har jeg vist til teksteksempler hvor nærværseffektene og meningsinnholdet gjensidig forsterker hverandre. I andre tekstpassasjer står nærværseffektene i sterk kontrast til meningsinnholdet i tekstpassasjen, blant annet i ”Eldsång” og i det reglepregede diktavsnittet ”Spenabarn, stenbarn”. Forholdet mellom nærværseffekter og meningseffekter kommer til uttrykk på to svært ulike måter i de forskjellige passasjene.

I det første tilfellet, hvor nærværseffektene forsterker et allerede etablert meningsinnhold i teksten, får det semantiske innholdet mer tyngde. Dette skyldes at teksten her ikke bare henvender seg til den rent kognitive forståelsen, men også til sansene gjennom nærværseffekten. Det sanselige i nærværseffektene gir rom for en rekke assosiasjoner utover det som er knyttet til forståelsen av språkets mening. Nærværseffektens rettethet mot sansene, gjør meningsinnholdet som samsvarer med nærværseffektene kroppslig. Leseren tar gjerne i bruk ”a specifically high level in the functioning of some of our general cognitive, emotional and perhaps even physical faculties” (Gumbrecht, 2004:98), som kjennetegner det Gumbrecht kaller for *moments of intensity*. I denne kroppsligheten framkalles den estetiske opplevelsen – både gjennom det kognitive meningsinnholdet og gjennom de sanselige nærværseffektene.

I det andre tilfellet hvor nærværeffektene står i kontrast til tekstens meningsinnhold, kan spenningen i teksten oppleves enda sterkere enn i de passasjene hvor nærværeffekter og meningsinnhold sammenfaller. I eksemplene over, har jeg vist hvordan denne spenningen får et nærmest grotesk uttrykk. De kroppslige nærværeffektene knyttes i "Böljesång" til naturidyll og i "Spenabarn, stenbarn" til barneregler, ved hjelp av lyder og rytmer som gir assosiasjoner til noe uskyldig, idyllisk og barnlig. Meningsinnholdet står i sterk kontrast til dette i begge passasjene. Dette krever at leseren tar stilling til både meningsinnholdet og nærværeffektene. Når kontrasten er så stor som i disse eksemplene, blir det vanskelig å vektlegge bare nærværet eller bare meningen i teksten. Vektleggingen av den ene siden, krever at man ignorerer den andre. Dermed blir spenningen mellom nærværeffektene og meningsinnholdet forsterket i disse eksemplene. Dette gir, som vi har sett, et nærmest grotesk resultat.

Spenningen mellom nærvær og mening blir altså ikke uttrykt på noen enkel måte. Vi finner eksempler både på sammenfall mellom nærværeffekter og meningseffekter, og på kontrast mellom disse. Dette illustrerer det Gumbrecht sier:

Presence and meaning always appear together, however, and are always in tension. There is no way of making them compatible or of bringing them together in one "well-balanced" phenomenal structure. (Gumbrecht, 2004: 105).

Selv i en lesning som min, hvor hovedvekten ligger på nærværet i teksten, kommer vi ikke utenom meningsproduksjonen. Det er ikke et spørsmål om hvorvidt man skal forholde seg til teksten som mening eller som nærvær, men et spørsmål om hvorvidt man skal lese teksten med hovedvekt på de nærværsproduserende effektene eller ikke. Jeg har i denne oppgaven forsøkt å framheve de nærværsproduserende effektene i Ekelöfs *En Mölna-Elegi*. Hensikten med en slik lesning er å vise at det er noe å hente i den umiddelbare sanseopplevelsen av diktet og at meningsaspektene ikke nødvendigvis trenger å stå i sentrum.

6. Konklusjon

Som motto for oppgaven har jeg ført opp Birgitte Steffen Nielsens utsagn: ”Vi må unnlade at erstatte allegorien med en betydning, fiktionen med en sandhed - og i stedet for sådanne oversættende, erstattende operationener forsøge at fornæmme tekstens liv”. Min ambisjon med denne oppgaven har vært å lese *En Mölna-Elegi* med en nærværskulturell lese måte og å vise at det både i selve diktverket og i Ekelöfs essayistikk og selvkommenterende tekster finnes grunnlag for å hevde at det finnes en nærværskulturell grunnholdning i diktverket.

Ved å trekke den teoretiske linjen fra Norheim, via Engdahl og Nielsen og videre til Gumbrecht, har jeg tilført både Ekelöf-forskningen og Mölna-forskningen et nytt perspektiv. Tidligere forskning har i stor grad vektlagt tematiske, motivmessige eller strukturelle perspektiver i Ekelöfs forfatterskap. Før Thorstein Norheim, har vektleggingen av innhold vært dominerende. Med Norheims avhandling gjøres en dreining over på det poetologiske hos Ekelöf. Mitt arbeid dreier seg imidlertid i stor grad om forholdet mellom leser og tekst, og det nærværet som oppstår i møte med teksten.

Norheim har i sin avhandling gjort rede for subjeksproblematikken i 11 av Ekelöfs dikt, alle hentet fra andre samlinger enn *En Mölna-Elegi*. Det betyr at noen av problemstillingene jeg har drøftet i forhold til elegien, allerede er reist i forhold til resten av forfatterskapet. Likevel har ikke subjeksproblematikken tidligere blitt knyttet til nærvær, og denne linjen har heller ikke blitt utforsket i forhold til Ekelöfs forfatterskap. Også når det gjelder Engdahls og Nielsens stemmebegrep, er det gjennom linjen videre til Gumbrechts nærværsgrep at mitt arbeid tilfører noe nytt. Ved å forstå stemmebegrepet som både tale og tekst, åpner jeg for en vektlegging av nærværet. Min innfallsvinkel fremhever særlig det sanselige og umiddelbare nærværet som oppstår i møtet mellom leser og tekst.

Jeg har rettet fokuset mot det kroppslige og sanselige i måten mennesket forholder seg til verden på, og gjennom dette forsøkt å vise hvordan et slikt fokus kan gi leseren en ny måte å forholde seg til teksten på. Min lesning har i stor grad dreiet seg om de lydlig elementene i *En Mölna-Elegi*. Gumbrechts typologi åpner i tillegg for en rekke andre tematiske innfallsvinkler, som kan være interessante i forhold til Ekelöfs tekster. Jeg har for eksempel sett helt bort fra hvordan det romlige og spatiale manifesterer seg i *En*

Mölna-Elegi, som er en tekst hvor tidsdimensjonen går i oppløsning. Dette er et mulig perspektiv for videre lesning av elegien.

Behovet for en vektlegging av det sanselige og det umiddelbare nærværet kan ikke avgrenses til å gjelde *En Mölna-Elegi*. Nærværgestaltningen er i prinsippet noe som burde kunne anvendes på enhver form for diktning. Det kan også videreføres i andre deler av Ekelöfs forfatterskap. Det kan for eksempel være interessant å videreføre dette arbeidet i en studie av Ekelöfs orientalisme som preger hans tidligste og seneste diktsamlinger. I *Skärvor* (1928), *Sent på jorden* (1932) og *Dīwān*-diktningen fra 1960-tallet kan det også være interessant å se på Ekelöfs tematisering av det hellige. Gumbrechts teoretiske perspektiver kan benyttes i en lesning av disse verkene for å undersøke hvordan det oppstår et nærvær i Ekelöfs gestaltning av det hellige. Dette kan også være et interessant perspektiv å anvende på Madonna-forestillingen fra *Färjesång* (1941) og jomfrusymbolet som også går igjen i *Dīwān*-diktningen.

7. Litteratur

Primärlitteratur:

- Ekelöf, 1960 Gunnar Ekelöf. *En Mölna-Elegi. Metamorfoser*. Stockholm. 1960.
- Ekelöf/Ekner Gunnar Ekelöf. Redigert av Reidar Ekner. *Skrifter*. Bind 1-8. Bonnier. Stockholm. 1991-1993.

Sekundärlitteratur og teori:

- Bakhtin, 1984 Mikhail M. Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's poetics*. University of Minesota Press. Minesota. 1984.
- Berf, 1995: Paul Berf. *Reisen durch Zeit und Raum. Eine thematische Analyse von Gunnar Ekelöfs "En Mölna-Elegi"*. Litteraturverlag Norden. Morsbach. 1995.
- Ek, 1971: Ek, Sverker R. "Auditivt fokus". En aspekt på Gunnar Ekelöfs En Mölnaelegi" i *Lyrik i tid och otid. Lyrikanalytiska studier tillägnade Gunnar Tideström*. Bröderna Ekstrands Tryckeri. Lund 1971. ss. 197- 217.
- Engdahl, 2005: Horace Engdahl. *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Albert Bonniers förlag. Viborg. 2. utgave. 2005.

- Gumbrecht, 2004: Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of Persence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press. Stanford, California. 2004.
- Husby, 2008: Margunn Husby. *Det store nærværet. En nærværskulturell lesning av Erlend Loes Doppler og Kurt-romaner*. Masteroppgave i nordisk litteratur. Universitetet i Oslo. 2008.
- Janss/Refsum, 2003: Christian Janss og Christian Refsum. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Universitetsforlaget. Oslo, 2003.
- Joyce, 1999: James Joyce. *Finnegans wake*. 10. utg. Penguin books. New York. 1999.
- Karlsen, 2003: Ole Karlsen. *It is OK to listen to the grey voice*. Edda 03.03. ss. 295-299. Oslo 2003.
- Karlsen, 2006: Ole Karlsen: "Thorstein Norheim: *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk*. Doktordisputas, Universitetet i Oslo 24. Juni 2005. Førsteopponent Ole Karlsen". Edda 03/06. ss. 277-291. Universitetsforlaget. Oslo. 2006.
- Kittang/Aarseth, 1998: Atle Kittang og Asbjørn Aarseth. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. 1968. 4 utg. 1998. Universitetsforlaget. Oslo. 1998.

- Kulbrandstad 2003: Lise Iversen Kulbrandstad. *Lesing i utvikling. Teoretiske og didaktiske perspektiver*. Fagbokforlaget. Bergen. 2003.
- Landgren, 1971: Bengt Landgren. *Ensamheten, döden och drömmerna. Studier över ett motivkompleks i Gunnar Ekelöfs diktning*. Studia litterarum Upsaliensia. 1971.
- Larsson, 2004: Ulf Larsson. *De fyra elementen. En semantisk motivstudie i Gunnar Ekelöfs En Mølna-Elegi*. Acta universitatis Stockholmiensis. Stockholm 2004.
- Lothe m. fl, 1997: Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget. Oslo. 1997.
- Melberg, 1996: Arne Melberg. "Svårigheten att läsa *En Mølna-Elegi*". Edda...
- Melberg, 1999: Arne Melberg. "Om svårigheten att läsa *Mølna-Elegin*" i *Läsa långsamt. Essäer om litteratur och läsning*. Brutus Östlings Bokförlag Symposium. Stockholm. 1999. ss: 43-56.
- Mortensen, 2000: Anders Mortensen. *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*. Brutus Östlings bokförlag, Symposion. Stockholm. 2000.

- Nielsen, 2002: Birgitte Steffen Nielsen *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi*. Forlaget Arena. Viborg. 2002.
- Norheim, 2005: Thorstein Norheim *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk*. Det humanistiske fakultet. Universitetet i Oslo. 2005.
- Norheim, 2006: Thorstein Norheim: "Thorstein Norheim: *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk*. Doktordisputas, Universitetet i Oslo 24. Juni 2005. Svar fra doktoranden". Edda 03/06. ss. 298-309. Universitetsforlaget. Oslo. 2006.
- Norheim, 2007: Thorstein Norheim: "Du säger jag och det gäller mig" i *Nordisk tidsskrift för vetenskap, konst och industri utgiven av letterstedsföreningen*. Årgang 83. 2007. Häfte 2. Ss 157-172. Stockholm. 2007.
- Nærum, 2006: "Nærum lekser opp for skolen" Dagbladet, 15.11.2006. <http://www.dagbladet.no/kultur/2006/11/15/482986.html>
Lastet ned juli 2009.
- Olsson, 1983: Anders Olsson. *Ekelöfs nej*. Bonniers. Stockholm. 1983.
- Sjöberg, 1973: *A Reader's Guide to A Mölna-Elegi*. Twayne Publishers Inc. New York. 1973.

- ”Svensk-norsk blå ordbok”, 2006 *Svensk-norsk blå ordbok*. Kunnskapsforlaget ANS. Oslo. 2006
- Strindberg, 1901: August Strindberg, ”Ett Drömspel”. 1901.
<http://runeberg.org/dromspel/> Lastet ned mars 2010.
- Thygesen, 1985: Erik G. Thygesen *Gunnar Ekelöf's Open-Form Poem A Mölna-Elegi. Problems of Genesis, Structure and Influence*. Acta uniersitatis Upsaliensis. Uppsala. 1985.
- Aadland, 1998: Erling Aadland. ”Jeg’et i diktet og det lyriske jeg”. Fra *And the moon is high. Noen forsøk på å lese*
- Aadland, 2006: Erling Aadland. ”Hvem setter tittelen på verket”. Fra *Farvel til litteraturvitenskapen*. Spartacus forlag. Oslo. 2006.
- Aadland, 2008: Erling Aadland. ”Lyden i skriften (og skriften i lyden).” i Ole Karlsen (red.): *Krysninger. Om moderne nordisk lyrikk*. Unipub. Oslo 2008.