

Sub rosa

Det uhyggelige i William Blakes illuminasjoner
"The SICK ROSE", "THE FLY" og "The Tyger"

Nina Hagerup



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Høsten 2012

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultetet

Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne masteroppgaven gir en tverrestetisk lesning av William Blakes dikt "The SICK ROSE", "THE FLY" og "The Tyger" på grunnlag av deres opprinnelige illuminerte form. Analysen tar utgangspunkt i Sigmund Freuds essay "Das Unheimliche" ("Det uhyggelige") og ser på diktene i lys av den estetiske teorien Freud der fremsetter. Hans forståelse av "det uhyggelige" er med på å underbygge de poetiske elementene i diktene, det motsetningsfylte og det ambivalente. Innledningsvis gjøres det rede for dikterens samtid og hans arbeid med fremstillingen av illuminasjonene. Det blir lagt vekt på det komplekse forholdet mellom tekst og bilde – et forhold Blake-forskningen tradisjonelt ikke har tatt i betraktning. Lesningen av de illuminerte diktene gjennomføres ved hjelp av Gérard Genettes begreper ikonisk og verbal tekst. Hver diktanalyse har et overliggende hovedtema som knyttes til spesifikke elementer Freud trekker frem i "Das Unheimliche". Freud hevder at selve ordet "unheimlich" ("uhyggelig") får sin betydning fra sin motsetning, "heimlich" ("hjemlig", "hyggelig"), og også "hemmelig". I "The SICK ROSE" fokuserer analysen spesielt på kjønn og det seksuelle, men også på hvordan dette er knyttet til det hemmelige og skjulte. I "THE FLY" blir forholdet mellom døden og det uhyggelige trukket frem. Det legges vekt på hvordan strofeoppsettet i diktet parallelliserer forholdet mellom levende og død. I "The Tyger" fokuseres det spesielt på hvordan det uhyggelige forholder seg til det sublime. Poetikkhistorien og Edmund Burkes bruk av "terror" i forhold til "det sublime" blir koblet opp mot det estetisk uhyggelige gjennom diktets tematisering av skapelse. Avslutningsvis understrekes det hvordan fremstillingen "det uhyggelige" er med på å forsterke de poetiske elementene som er å finne hos Blake: det motsetningsfylte, uavsluttede og tvetydige.

Forord

En stor takk til Jon Haarberg for fine, læringsrike veiledningstimer med gode råd, entusiasme og nysgjerrighet for prosjektet mitt.

Takk til Mari og Maren for klemmer og lattermilde luncher.

En stor takk til Kristian fordi du alltid er der for meg og gjør meg modig.

– Did you say something?

– I heard a voice

– In your head?

– No, in yours.

(Royle 2003: 107)

Innhold

Sammendrag s. 3

Forord s. 5

Kapittel I

Poetiske illuminasjoner

William Blake: liv, teknikk, sjanger. Hvordan lese hans illuminerte dikt?

Illuminasjon "General Title Page" *plate 1* s. 10

En radikal kunstner

 Om William Blakes liv og samtid s. 11

The author and engraver W. Blake

 Blakes teknikk og forholdet mellom tekst og bilde s. 17

Songs of Innocence and of Experience

 Litteraturvitenskapens tilnærming til verket s. 22

Illuminasjon, opplysning og mørket utenfor

 "Det uhyggelige" i sammenheng med 1700-tallet s. 24

"Contrary States"

 Problemstilling og oppgavebeskrivelse s. 26

Kapittel II

Sub rosa

Hjemlighet, hemmelighet og kvinnekjønn

Illuminasjon "The SICK ROSE" *plate 39* s. 30

"The SICK ROSE"

 Diktets formalia s. 31

Roser, marker og kjønn

 Kjønnsspørsmål og symbolikk knyttet til "The SICK ROSE" s. 33

Mentale marker

 Larver som litterært motiv og sammenhengen med menneskelig mentalitet s. 36

Under rosen

 "Det uhyggelige" – hjemlighet, hemmelighet og kvinnekjønn s. 40

Kunstferdig penetrasjon

Diktets sammenstilling av form og tema s. 43

Kapittel III

Terskelvirksomhet

"THE FLY" – terskelen mellom liv og død og leken imellom

Illuminasjon "THE FLY" *plate 40* s. 46

"THE FLY"

Diktets formalia s. 47

Schrödingers katt, Blakes flue

Forholdet liv–død s. 50

"A fly like thee"

Forholdet flue–menneske s. 53

Mellom uskyld og erfaring

Forholdet barn–voksen s. 56

Terskelvirksomhet: liv og dødsdrift

Diktets sammenstilling av form og tema s. 59

Kapittel IV

Sublime striper

"The Tyger" – sublinitet, skaperkraft og terror

Illuminasjon "The Tyger" *plate 42* s. 62

"The Tyger"

Diktets formalia s. 63

Tradisjonelle tigre

Etablerte lesninger av "The Tyger" s. 70

Skjønt, storslått, sublimt

Poetikkhistorie og forståelsen av det sublime s. 74

Terroriserende tigre

Forholdet mellom det sublime, "The Tyger" og det uhyggelige s. 76

"Fearful symmetry"

Diktets sammenstilling av form og tema s. 79

Kapittel V

Poetisk uhygge

"Det uhyggelige", det lyriske jeg-et og poetisk multivalens

Det dikteriske paradoks

Forholdet mellom stemme, "det uhyggelige" og det lyriske jeg-et s. 83

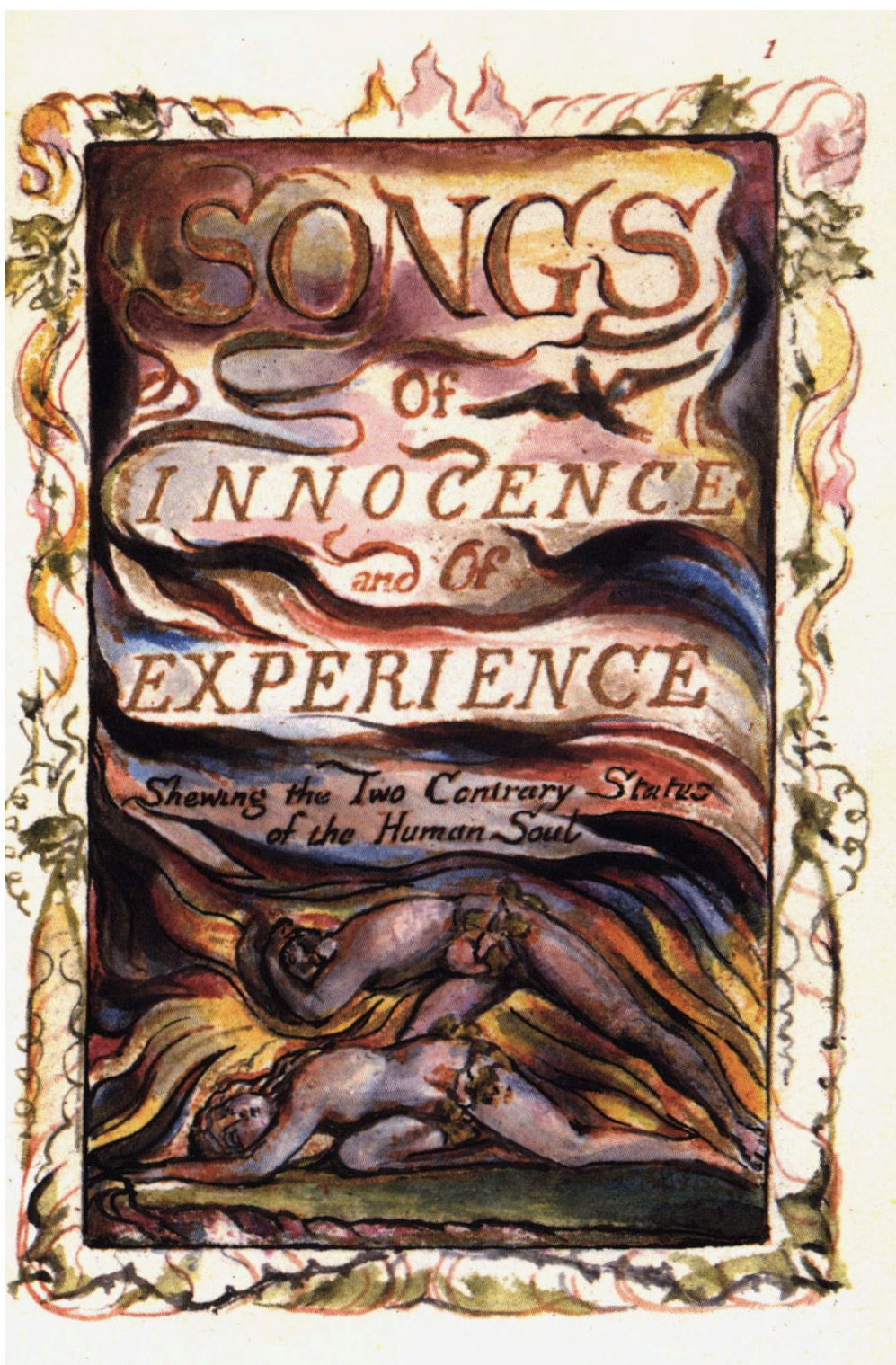
"Shewing the Contrary States"

"The SICK ROSE", "THE FLY" og "The Tyger – muligheter og mangfold s. 86

Poetisk uhygge

Avslutning og konklusjon s. 88

Litteratur s. 91



"General Title Page"

Plate 1

13,2 x 20,0 cm

(Original 7,0 x 11,2 cm)

Kapittel I

Poetiske illuminasjoner

William Blake: liv, teknikk, sjanger. Hvordan lese hans illuminerte dikt?

En radikal kunstner

Om William Blakes liv og samtid

Dikteren, kobberstikkeren og billedkunstneren William Blake (1757–1827) lar seg ikke enkelt plassere, verken når det gjelder hans verker, som er en blanding av trykkekunst, diktekunst og billedkunst, eller som kunstner tilhørende en epoke. Blake befinner seg i sjiktet mellom opplysningstidens politiske radikalisme og 1800-tallets romantiske åndedrag. Europa i siste halvdel av 1700-tallet var i stor forandring. England var stadig i krig med både Frankrike og Tyskland i tillegg til gamle og nye kolonier. Frihet ble et sentralt begrep mot århundrets slutt. USA startet sin frigjøringskrig fra Storbritannia i 1775, og kampen for frihet var et sentralt aspekt ved Den franske revolusjonen i 1789, som veltet kongemakten i landet og satte nye mål for politiske styringsformer. Idealene om frihet, likhet og brorskap til tross, Napoleon overtok tronen og regjerte som eneveldig keiser, noe som førte til nye konflikter og napoleonskrigene mellom 1800 og 1815. Den politisk-radikale stemningen i Europa som satte spørsmålsteget ved kongemakten, var også i økende grad kritisk til Kirkens posisjon. De ideologiske strømningene satte mennesket i sentrum, politisk så vel som religiøst, idet troen i større grad ble et personlig anliggende.

Englands styringsform hadde en jevnere fordeling mellom parlamentet, regjeringen og Kongen enn andre europeiske land. De hadde også en presse som ikke var like sterkt sensurert. På grunn av dette steg England i aktelse gjennom århundret. Der Frankrike tidligere hadde dominert tendensene i kunstuttrykket, skiftet dette til å bli styrt av de romantiske og nasjonale idéene som vokste frem i England og Tyskland. Fransk klassisisme var ikke lenger på moten, og nyklassisisme etterfulgt av nygotikk vokste frem parallelt med romantikken, retninger som ikke hadde de samme franske foreleggene. Kunstens historiske tradisjonspreg var likevel viktig, men da heller i form av nasjonale strømninger, som i England gav seg utslag i en egen nostalgi for middelalderen og det primitive uttrykket.

Det var i dette England William Blake ble født i, London den 28. november 1757. Han var James og Catherine Blakes andre sønn, og familien hadde en god nok økonomi med

farens jobb som *hosier*, en skredder som sydde benklær, til å utdanne flere sønner. Likevel fikk ikke Blake som barn noen formell skolegang, kun ett år på en tegneskole da han var ti. Men som femtenåring ble han antatt som lærling hos trykkeren og kobberstikkeren James Basire, som tok Blake i lære etter anbefaling fra hans tidligere tegnelærer. Basire var selv utdannet gravør og hadde spesialisert seg på trykk som reproduserte historiske kunstverk og byggverk, en "engraver of antiquarian and reproductive fine art prints" (Lukacher 2007: 102). Gjennom Basire stod Blake på god fot med Londons handelsmiljø innenfor antikviteter og reproduksjonstrykk. Det var på oppdrag av Basire at den unge William ble bedt om å tegne gotiske statuer som senere skulle på trykk. Gotikken, sammen med trykkekunsten og det kobberstikk-håndverket Blake lærte i disse årene, kom til å bli avgjørende for hvordan han utviklet seg som kunstner. I 1779 var læretiden hans med Basire over, og den 8. oktober ble han innrullert som student ved The Royal Academy of Arts og tok et kurs med tittelen "Life drawing". Drømmen var å leve som kunstner, men uten kunstnerisk utdanning ved en av kunstinstusjonene var det nesten umulig å gjennomføre. Det ble med det ene året ved akademiet for Blake med en utstilling i 1780. Etter denne tok han beslutningen om å bruke sin utdanning og kunnskap om trykkekunst som uttrykksmiddel.

På akademiet møtte Blake flere likesinnede politisk-radikale studenter, blant dem maleren Henry Fuseli (1741–1825) og skulptøren John Flaxman (1755–1826), som begge ble nære venner. Den politisk-radikale forleggeren Joseph Johnsons bokhandel ble et viktig samlingssted for kunstnere og radikale i 1780- og 90-årene, der blant andre Mary Wollstonecraft og Fuseli jevnlig var innom. Blake gjorde graveringsarbeid for Johnson, og gjennom hans bokhandel fikk Blake flere oppdrag som reddet ham rent økonomisk. Flaxman var med på å finansiere trykkingen av Blakes første diktverk *Poetical Sketches* i 1783. Til tross for trykkingen var denne boken ikke ment for publisering i vid forstand. Hensikten med å trykke den var å kunne bruke den som en vareprøve med henblikk på fremtidige oppdrag, og den ble jevnlig vist frem i Johnsons butikk. Veien ut til allmennheten fant den først ti år senere, i 1793. Med på å finansiere *Poetical Sketches* var også presten A. S. Mathew med kone, skikkelser som var hjelpsomme med å få Blake til å bli mer kjent, ettersom det var gjennom disse at Blake møtte tegneren, og senere kuratoren, John Thomas Smith, som i 1828 skrev en mer omfattende beskrivelse av Blake i *Nollekens and his Times*. Dette er det eldste biografiske materialet om Blake og utgjør grunnlaget for senere biografier.

Blakes første diktsamling var ellers den eneste, ved siden av det like upubliserte og uferdige diktet *The French Revolution* fra 1791, som ble trykt som en ren diktsamling med

tradisjonelt skriftoppsett – i motsetning til Blakes senere poetiske produksjoner, såkalte *illuminasjoner*, som med sitt særegne uttrykk var en blanding av dikt, billedkunst og trykkekunst. Etter giftemålet med Catherine Butcher (eller Boucher) i 1782 startet Blake i 1784 sitt eget trykkeri sammen med James Parker, som også hadde vært lærling under Basire. Partnerskapet varte bare i ett år, og kun to trykk fra Blakes hånd ble publisert. Året etter hadde Blake fire verk på utstilling ved The Royal Academy, men uten at de vakte spesiell oppsikt eller ga han nye jobbmuligheter. Trolig var det Blake som beholdt trykkpressen fra arbeidsforholdet, en 300 kilo tung rullepresse. De kommende årene kom det lite fra Blakes hånd. Først i 1788 lagde Blake to verk som kan sies å være de første eksemplene på hans helt spesielle teknikk som resulterte i de såkalte illuminerte verkene. *There is No Natural Religion* og *All Religions are One*, ble lagd i 1788, men først ferdigstilt i 1794–95. I 1789 ble denne teknikken brukt til å skape Blakes kanskje mest kjente verk, *Songs of Innocence*. Fra samme år er også *The Book of Thel*. Alle disse verkene er såkalte *illuminasjoner*: Illustrerte dikt som er lagd som etsinger, trykt i to farger og senere fargelagt som akvareller. I 1790 flyttet Blake med sin kone til Lambeth hvor Blake fikk egne arbeidsrom med presse og atelier. Han gikk inn i en svært kreativ periode i Lambeth, og i 1790 startet han arbeidet med sitt kontroversielle verk *The Marriage of Heaven and Hell*, som ble publisert i 1793. Året etter kom *Songs of Experience*, som ble utgitt sammen med det tidligere verket *Songs of Innocence*. Også *The First Book of Urizen* er fra dette året. I 1795 lagde han *The Song of Los* og fikk et viktig oppdrag om å lage illustrasjoner for samtidspoeten Edward Youngs mest berømte verk *The Complaint: or Night Thoughts on Life, Death & Immortality* fra 1745. Det er også i disse årene Blake lagde flere av sine store fargetrykk.

Etter 1795 stilner det igjen fra dikteren William Blake. De neste årene fungerer han mest som kobberstikker og kunstner med oppdrag som illustratør. Blake illustrerte nyutgivelser av blant annet Miltons *Paradise Lost*, enkelte av Shakespeares verker, Dantes *Guddommelige komedie*, og han lagde flere trykk med bibelske motiver. I 1804 startet Blake på *Milton* og det som ble hans diktverk *Jerusalem*, publisert først i 1820. Det var trolig økonomiske årsaker til at Blake i så stor grad gikk fra å skape egne verker til heller å illustrere og utgi verk i kommisjon. I 1808, 1809 og 1812 hadde han rene billedutstillinger med egne verk, men til dårlige kritikker, hovedsakelig fordi han valgte å utstille sine tidlige verker fra 1780-årene med kun få arbeider av nyere dato. De senere utstillingene utenfor The Royal Academy ble holdt ved en svært utradisjonell plassering i farens gamle butikk.

Oversiktsverker i både litteratur- og kunsthistorie omtaler William Blake som en romantisk kunstner.¹ Med sitt 70 år lange liv var Blake samtidig med William Wordsworth (1770–1850) og Samuel Coleridge (1772–1834) og overlevde romantiske diktere som John Keats (1795–1821), Percy Bysshe Shelley (1792–1822) og Lord Byron (1788–1824). Men de deler ikke mange utgivelsesår. Nesten alle Blakes sentrale diktutgivelser ble utgitt før Wordsworth og Coleridges "romantiske manifest" med verket *Lyrical Ballads* i 1798. Men det er likevel vanskelig å unngå å kalle Blake en romantisk dikter; hans idéer, visjoner og dikterunivers var noe som så absolutt fremkalte romantiske forestillinger om mennesket, naturen og den frie religiøsitet mellom disse elementene. Lyrikken fra siste halvdel av 1700-tallet var ikke like epoketypisk som mange av de filosofisk-litterære verkene fra dette tidsrommet. Lyrikken varslet mer om noe som skulle komme, heller enn å representere sin samtids ideologi. Den blir, med ettertidens tilbakeblikk, oftest omtalt som pre-romantisk. Opplysningstidens idé om det frie mennesket og menneskets forhold til verden rundt seg, både sosialt og politisk, skapte en vending innover mot følelsene. Denne følsomhetens periode kan deles i to motiver. Diktere som Thomas Gray (1716–71) og Edward Young (1755–1796) knyttes til den såkalte kirkegårds poesien, der kirkegården ble et sted for ro og melankoli. Diktene ble et rom for følelser omkring mennesket, naturen og om hvordan alle er like for døden, men også om livets inderlighet, tema som er å finne hos Blake, dog uten den samme melankolien.

Robert Burns (1759–96) skrev på skotsk dialekt og kan knyttes opp mot det andre motivet: Interessen for folkespråk og dialekter. Med dette ble også interessen for Storbritannias gæliske fortid og språk forsterket. Dikteren James Macpherson (1736–1796) ble kjent for sine gjendiktninger av gamle skotske og irske diktverk. Spesielt populært var den episke diktsamlingen *The Works of Ossian* fra 1765. Ossian ble sett på som en gælisk Homer og etter Macphersons "oppgivelse" av verket, ble det brukt som bevis på at britene hadde en mytisk litterær fortid på samme måte som Hellas med Homer. Det viste seg riktignok senere at Ossian var diktet opp av Macpherson selv, men interessen for idéen om en mytisk fortid var enorm. 1700-tallets nygotiske retning og gjenoppdagelse av middelalderkunstens former gjorde også at folkediktning som ballader effektivt ble tatt i bruk. Opptattheten av gotikken ble også forsterket av at den ble sett på som noe genuint britisk. Den brøt med de tidligere

¹ *Gardeners Art Through the Ages* behandler Blake som en romantisk poet og kunstner, dog de er klare over definisjonsvanskene rundt Blake. Også Tone Selboe i *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen* omtaler Blake som romantisk poet, men understreker at han "motsetter seg de fleste forsøk på kategorisering" (Haarberg m. fl. 2007: 361).

klassiske og franske idealene som hadde dominert litteraturen, kunsten og arkitekturen de siste 150 årene. Idealene var i endring, det var det primitive og originale, så vel som følsomheten, som stod i sentrum – elementer som alle er å finne i Blakes dikterunivers. Følelsesliv i natur, knyttet til nasjonalfølelse og nasjonalånd, er gryende romantiske idéer som filosofen Johann Gottfried Herder (1744–1803) er spesielt kjent for å ha utviklet på kontinentet. Opptattheten av det nasjonale er også noe man finner hos Blake, spesielt i verket *Visions of the Daughters of Albion*, der Albion-figuren, oppkalt etter det romerske navnet på de britiske øyer, kan sies å symbolisere England og dets utvikling. Verket *Jerusalem* deler også noe av den samme mytiske idéen og forhåpninger for fremtidsutviklingen. Brian Lukacher foreslår i sin artikkel "Visionary History Painting: Blake and His Contemporaries" at mye av Blakes kunst ble sett på som politiske karikaturer i stedet for å være forsøk på å eviggjøre figurer fra samtiden, som for eksempel krigshelten Lord Nelson (1758–1805), med kosmiske allegorier. Det kan være en sammenheng mellom oppfattelsen av Blake som karikatur-kunstner, siden Londons mest kjente karikatur-tegner, James Gillray, også var utdannet kobberstikker. Blakes kunst ble sett på som noe gammeldags og ugjennomtrengelig, til tross for at det middelalderske var på moten. Blake selv så på samtiden som like mytisk og fantastisk som den svunne fortid og prøvde å benytte seg av et eget formspråk for å eviggjøre sin samtid og dens historie. Lukachers beskriver Blakes verker som bibelsk *science fiction* (Lukacher 2007: 103) er spesielt treffende for å fremme hans "kosmiske" stil.

Men hva er det med Blake som gjør han så vanskelig å plassere? En ting er hans flerestetiske uttrykk og unike etse- og trykketeknikk som skaper helt spesielle billedoverflater. Ikke bare var samtiden opptatt av å gjenoppdage gotikken, men gotikkens figurer og formspråk traff noe i Blake allerede som ung lærling. Gotikken og middelalderens primitive måte å vise til det sublime og det allegoriske på passet godt inn i Blakes eget dikteriske og metafysiske system. Under studiene ved The Royal Academy ble Blake vel så inspirert av Albrecht Dürers tegne- og trykkekunst som han ble av de store renessansekunstnerne Raphael og Michelangelo. Blakes figurer fikk klassiske kropper, som ikke nødvendigvis var anatomisk korrekte, men hadde tydelig aksentuerte muskler, ledd, blodårer og sener. Disse figurene fikk middelalderske, rene og uttrykksfulle ansikter hentet fra gotiske statuer. Hans tidlige dikt i *Poetical Sketches* kan minne om det tidlige 1700-tallets opptatthet av det elizabethanske vel så mye som den folkelige middelalderdiktningen. Blakes uttrykk var rett og slett litt gammeldags, han brukte mye tid på å lese Spenser, Shakespeare og Jonson og var aldri spesielt intressert i samtidens diktere og essayister – selv om de skrev om tema som tydelig

hadde fellestrekk med hans egen diktning. Blake var en tilbakeskuende artist med søken etter evige, tidløse idealer, noe som resulterte i at han på den ene siden har en produksjon som inneholder store episke diktverk med allegorier, gammeltestamentelige forelegg og profetier, og på den andre siden verker som inneholder hymner og barnesanger med enkle og fengende rim. I et prospekt Blake lagde i oktober 1793 for å presentere sine verker, kalt *To the Public*, omtaler han seg som både kunstner, poet og musiker. Det at han kalte flere av sine dikt for sanger, har sin bakgrunn i folkediktningstradisjonen som hadde vokst frem med ballader. Som sanger får de også tilhørighet til den lyriske ode-tradisjonen som var mer etablert og høystemte. Både oder og ballader ble store sjangre i Blakes samtid med forfattere som Wordsworth og Keats. Men det at Blake i *To the Public* omtaler seg selv også som musiker, gjør at det er naturlig å anta at han hadde som hensikt å lage melodier til disse sangene. J. T. Smith har nevnt at "Blake wrote songs, to which he also composed tunes" (Essick 2008: 10). Det er trolig fra dette hold at Gilchrist trekker sammenhengen mellom diktene som "sanger" og melodier. Det finnes riktignok ikke nedskrevne melodier til sangene.

Det er likevel romantikken man kan takke for interessen rundt Blake, en interesse som kanskje har dreid seg mer om Blake som person enn om hans kunst. Som religiøs mystiker og kritiker var han interessant som offentlig figur i London. Allerede i 1811 ble et essay av den engelske skribenten Henry Crabb Robinson publisert i den første utgivelsen av *Vaterländisches Museum* med tittelen "William Blake, Künstler, Dichter, und Religiöser Schwärmer".² Fem år senere ble Blake inkludert i oversiktsverket *A Biographical Dictionary of the Living Authors of Great Britain and Ireland*. Han ble også nevnt av J.T. Smith som igjen dannet grunnlaget for Alexander Gilchrists *The Life of William Blake* som ble utgitt i 1863, den første fullstendige biografien. Biografiene om Blake omtaler ham oftest som en stor visjonær, både i kunstnerisk og bokstavelig forstand. Blake hevdet selv, og flere biografer etter ham, at han opplevde ulike former for visjoner av både engler og bibelske figurer. Sammen med Flaxman var Blake i en periode tilhenger av den svenske religiøse mystikeren Emanuel Swedenborg (1688–1772) som vektla evnen til å ha bibelske visjoner. Det at Blake hadde et visjonært syn på sin egen samtid, kan også knyttes opp til alle forandringene som skjedde i Europa i opplysningstidens etterdønninger. Blakes norske ambassadør, gjendikteren Geir Uthaug, understreker spesielt Blakes visjonære egenskaper og religiøse mystisisme som

² Robinson skrev brev og essay både på tysk og engelsk. Tysk fordi han bodde og studerte i flere år i Tyskland og møtte flere viktige figurer i for romantikken: Goethe, Herder og Schiller, så vel som Wordsworth og Coleridge, ved siden av William Blake. Robinsons *Diary, Reminiscences, and Correspondence* ble utgitt først i 1869.

en sterk drivkraft: "Blake levde sitt liv på to plan. Et vanlig liv, hvor han er en del av storbyens håndverksmiljø, og et annet, parallelt plan hvor han mottok visjoner og sto i kontakt med åndelige krefter" (Uthaug 2005: 83). Peter Ackroyd er en mer realistisk og kritisk biograf, og legger heller vekt på hvordan Blake opplevde visjonene som grunnlag for en noe annerledes virkelighetsoppfatning: "Such a powerful visual sense, when aligned with vigorous creative abilities, can in certain people provoke or create exceptionally clear images, which have a hallucinatory reality" (Ackroyd 1999: 24). Ackroyd vektlegger det eidetiske i Blakes visjoner og godtar dem som sanne sansninger, og lar spørsmålet om det psykologiske aspektet ved dette heller stå åpent. Marilyn Butler antyder i essayet "Blake in his Time" at Blake med vilje understreket sin eksentriske væremåte og hang til å se visjoner for å tilpasse seg den romantiske kunstnermyten. Gjennom å være visjonær pådro Blake seg en profetisk autoritet – i tråd med forståelsen av fortidens gæliske barder. Butler kritiserer skjønnmalingen av Blake som tilpasningen til et romantisk kunstnerideal. Hun liker ikke at Blake blir tilskrevet rollen som en eksentrisk og naiv kunstner siden den romantiske kunstneren med sin impulsive inspirasjon ikke kan knyttes opp til Blakes arbeidsmåte. Etsing og trykking var et tidkrevende kunstuttrykk, og det krevdes god teknikk så vel som mye tålmodighet å få det til. "There is an alternative Blake," skriver hun, "the purposeful craftsman-artist, whose themes could be better summarised as contending speculative ideas in an age of mental fight" (Butler 2000: 15). Butler understreker Blakes håndverksbakgrunn og at han jobbet hardt med en vanskelig sjanger i en tid som ikke forstod hans kunstuttrykk. Hun vil ikke la guddommelig inspirasjon ta all kreditt for Blakes unike uttrykk.

The author and engraver W. Blake

Blakes teknikk og forholdet mellom tekst og bilde

Som lærling under Basire lærte Blake metoden *intaglio*-etsning. *Intaglio* var en vanlig teknikk. En beskrivelse av metoden er å finne i Robert Dossies *Handmaid to the Arts* fra 1764, som var en mye brukt lærebok, ifølge Michael Phillips, som har spesialisert seg på hvordan Blake lagde sine illuminasjoner. For å lage et *intaglio*-trykk dekker man først en kobberplate men en spesiell grunning eller lakk. Etter grunningen bruker man et nålliknende verktøy, derav navnet kobberstikker, og lager et mønster i platen. Syren man brukte til etsingen, ble kalt *aqua fortis* og bestod av ulike kjemikalier i en salpeter-løsning. *Aqua fortis* ble helt på platen der man hadde forberedt mønsteret med kobberstikk, og den etsset så et relieff. Grunnlakken var laget slik at den ikke skulle bli påvirket av *aqua fortis*. Blake lagde

seg sin egen versjon av *intaglio*-teknikken. Der trykket fra et *intaglio*-kobberstikk er et negativ, altså at kobberstikket markerer der blekket ikke lager avtrykk, gjorde Blake det motsatte. Blake tegnet på platene slik det trykkferdige motivet skulle bli, bare speilvendt. I stedet for å bruke kobberstikk, malte Blake direkte på kobberplaten med en tynn penn eller en fin pensel med denne grunningen. Slik kunne han også enkelt skrive diktene sine direkte på platen med en sammenhengende håndskrift, og han lærte seg raskt å skrive speilvendt i både kursiv og antikva. Mens grunningen herdet, lagde Blake en ramme rundt kobberplaten med myk voks slik at syren til etsingen ikke kunne renne av. Det at han *hevet* trykket heller enn å lage et negativ sammen med denne voksrammen, gjorde at han kunne bruke begge sidene av kobberplatene. Under selve etsingen måtte Blake være svært forsiktig slik at syren ikke ødela de stedene han hadde malt opp, ettersom etsingen gjorde at billedmotivet ble løftet frem fra bakgrunnen. Etter en vask var platen klar til å bli behandlet med blekk. Blake hadde en egen måte å blande blekk på, han foretrakk at det ble til en seig masse siden det da ikke var like rennende og dermed lettere å plassere i det uthevede motivet. Resultatet var et trykk som var noe kornete, et varemerke som i ettertiden blir sett på som karakteristisk for Blakes verker. Å legge blekk på relieffet tok tid, men ble enklere når trykkene ikke var så store eller når det var få åpne plasser mellom motivene i trykkflaten. Phillips regner dette som sannsynlig siden kobberplatene som ble brukt til å lage sangene alle er av samme størrelse. Dette kan til dels forklare hvorfor størrelsen på trykkene i *Songs of Innocence and of Experience* er så små. Den største kobberplaten måler 7,5 x 12,5 cm (Phillips 2000: 102). Etter at blekket var lagt, var platen klar til trykking. Papiret som ble brukt til å lage illuminasjonene, var vevet og tykt og måtte forberedes før trykking for best mulig å absorbere blekket. Blake fuktet papiret og lot det ligge i press i opptil tre uker før han brukte det til å trykke på. Papiret gjennomgikk en kontrollert forråtnelsesprosess som gjorde at det tok til seg blekk lettere, slik at den tidskrevende prosessen med å legge blekk på kobberplaten ikke ble bortkastet. En annen fordel med denne måten å forberede papiret på, var at Blake ikke behøvde like stort press for å få til et godt trykk. Blake hadde forskjellige typer farget blekk, og etter trykkingen brukte han akvarellfarger til å gjøre illuminasjonen ferdig. Med dette etterarbeidet og valg av forskjellige farger i blekket ble aldri to trykk med samme motiv helt like.

I 1789, da Blake lagde *Songs of Innocence*, ble denne måten å trykke illuminasjonene på brukt. Men i 1793, da han på sommeren startet produksjonen av *Songs of Experience*, hadde Blake igjen endret litt på teknikken. *Songs of Experience* har andre farger enn *Songs of Innocence*. Blake brukte en type pigmentfarger heller enn akvarellfargene. De nye fargene var

mye dypere og rikrere og hadde jordfargede, mørkere undertoner. I motsetning til tidligere valgte Blake nå å trykke to ganger. Etter det første trykket med blekk på kobberplaten, malte Blake igjen på kobberet med en spesiell type pensel, trolig med en teknikk kaldt *à la poupée*, siden tøystykket, "hodet" til penselen, kunne minne om en dukke. Den nye pigmentmalingen ble nå dabbet på kobberplaten, og han farget både relieffet og bakgrunnen. Siden det skulle trykkes to ganger, var det svært viktig ikke å forskyve trykket. Ved andre trykking brukte derfor ikke Blake pressen på samme måte, han brukte heller fingertuppene og la press på med håndflaten. Om nødvendig gjorde han litt etterarbeid med penn for å forsterke konturene, slik han også av og til måtte gjøre etter akvarellmalingen. Hvert eksemplar av Blakes verker er dermed et *unikum* og jeg vil derfor omtale William Blake som bokkunstner. Diktverket *Songs of Innocence and of Experience* eksisterer kun i 29 fullstendige eksemplarer. Av dette svært begrensede opplaget er det ingen av eksemplarene som er helt like, selv om det er de samme kobberplatene som ble brukt til trykkingen. De ulike ugavene er blitt alfabetisert ut ifra året de ble trykket av Blake. Åtte eksemplarer har trykkdatoer i 1789 og 1794 (med enkelte sider datert noe senere), ti komplette eksemplarer dateres til 1795 og de resterende er fra mellom 1802 og til 1826.³ Ved siden av at hvert enkelt trykk blir unikt, fremstår også rekkefølgen av diktene i diktsamlingen som noe ulik fra utgave til utgave. Med ordene "the author and engraver W. Blake" signerte Blake illuminasjonene, og selv om han gjorde etterarbeid for hånd, var signaturen en del av selve kobberplaten, den sikreste veien til at de ulike *unikaene* var lagd fra hans hånd og kobberplate. I denne oppgaven vil jeg bruke eksemplar W av *Songs of Innocence and of Experience*, som er trykt i 1825. Denne utgaven er svært godt bevart med klare farger og trykk. Originalmanuskriptet til eksemplar W ble solgt av Catherine Blake i 1830 til Biskopen av Limerick, men endte senere opp hos forfatteren E. M. Forster. Forfatteren donerte eksemplaret til King's College Library i Cambridge og er i dag en viktig del av Cambridge University sin kunstsamling. Rekkefølgen og plansjenummereringen i eksemplaret er også likt nummereringen Erdman bruker i *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, i tillegg lik den Bentley og Keynes bruker i sine redigerte utgaver av Blakes samlede verker. Det er plansjenummereringen fra disse ugivelsene som regnes som den standardiserte nummereringen som brukes i referanse til Blakes verker.

³ En komplett oversikt over alle eksemplarene som finnes av Blakes verker, i tillegg til hvor de befinner seg og hvem som eier dem, er å finne på nettsiden <www.blakearchive.org>. Dette er et omfattende nettarkiv der Blake-forskeren Robert N. Essick er redaktør. Her finnes flere digitaliserte utgaver av Blakes kunst og verker, blandt annet flere eksemplarer av *Songs of Innocence and of Experience*. Nettarkivet er et utmerket redskap for å se variasjonene i farge, trykk og uttrykk i de ulike eksemplarene, en sammenligning jeg ikke vil kunne fokusere spesielt på i denne oppgaven.

Resultatet av denne omfattende trykkprosessen fikk navnet *illuminasjon*. Termen kommer fra det latinske ordet *illuminatio* med den samme betydningen som *illustratio*, "opplysning" og "forherligelse" i betydningen utsmykning ifølge *OED*. Likevel brukes ordene ulikt; illustrasjoner er beregnet på mangfoldiggjøring i en trykkeprosess, mens illuminasjoner er unike og i motsetning til illustrasjoner tilhører de håndskriftkulturen. Illuminasjoner fordrer et lite format, mens illustrasjoner ikke har noen bestemt størrelse. Ordet "illuminasjon" brukes vanligvis om utsmykninger av pergamentmanuskripter fra middelalderen. I disse ble det brukt både akvarell og sterke *gouache*-farger, i tillegg til gull og sølv. Det at Blake kalte verkene sine illuminasjoner, knytter han opp til tradisjonen med bokkunst som stammer fra middelalderens illuminerte skrifter. Blakes verker passer godt inn i denne definisjonen av illuminasjon, men skiller seg likevel fra den på enkelte punkter. Måten Blake lagde trykkene på, gjorde at de ikke med letthet kunne mangfoldiggjøres, men Blakes verk er en krysning mellom trykk og håndskrift, en slags trykt håndskrift som resulterer i et *unikum*. Et annet viktig skille er at historisk sett var de som utførte illuminasjoner, ikke tekstforfatteren selv – altså en person utenom noen som helst forfatterintensjon over verket. For det er nettopp forfatterintensjon som er avgjørende for å forstå forholdet mellom bilde og tekst. Beskrivelsen av trykkprosessen som Blake brukte, viser til en helhetstenkning i forhold til tekst og bilde. I *Songs of Innocence and of Experience* er skapelsesprosessen til disse så tydelig sammenvevd, og selv om sangene finnes i rene tekstutgaver, er det sentralt å se bilde og tekst som *ett* uttrykk. Litteraturvitenskapen har ingen sterk tradisjon for å lese Blakes tekster som illuminasjoner, og de fleste utgavene er gjerne rene tekstutgaver, som i *The Complete Works of William Blake* utgitt av David V. Erdman i 1965⁴ eller som i Harold Blooms lesning av Blake i *Blake's Apocalypse*. Ved lesing av *Songs of Innocence and of Experience* er det å lese tekst vel så viktig som å lese bilde. Peter Ackroyd ser dette ut fra Blakes forfatterintensjon når han skriver: "[...] he [Blake] saw words and images together in the morbid mid-eighteenth-century equivalent of comic books" (Ackroyd 1999: 12). Også Brian Lukacher legger vekt på bruken av billedkomponentene i Blakes univers:

The visual imagery, far from simply illustrating or supplementing the poetry, could simultaneously amplify and contradict the content of the verse, the dynamic between word and image often undermining epistemological assumptions about the very processes of reading, seeing, and interpreting. (Lukacher 2007: 103)

⁴ Det må understrekes at Erdman også var ansvarlig for utgivelsen av *The Illuminated Blake: William Blake's Complete Illuminated Works* i 1974.

Forfatterintensjon er med på å definere sjanger når det kommer til det tverrestetiske, men er ikke avgjørende for forståelse av uttrykket. Man kan dele dette i tre alternativer. Dersom hovedvekten ligger på teksten, og bildet er en illustrasjon *til* teksten, som "kaster lys" over den, vil man kalle det en illustrert bok. Denne kan igjen deles i to grupper; én bestående av illustrasjoner laget av tekstforfatteren og en annen med illustrasjoner laget av én eller flere andre. Dersom det billedlige uttrykket er det primære uttrykket, og teksten har en beskrivende funksjon, vil teksten være en *ekfrase* – en beskrivelse av bildet. Det språklige uttrykket vil her være laget av noen andre enn billedkunstneren. Gérard Genette kaller dette en "allografisk tekst" (Genette 1997: 9). Det tredje alternativet er om det språkelige og billedlige uttrykket er likeverdig og sammen utgjør et *emblem*. Denne betegnelsen er ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* er et emblem en "estetisk betegnelse for kunstbilde som allegorisk kan uttrykke en moralsk eller politisk tanke" (Lothe m. fl. 2007: 51). I hovedsak er emblemet tidfestet til renessansen og barokken, men behøver ikke være det. Likevel er det ingen av disse benevnelsene som helt passer på William Blake. Hans kunstverk og uttrykk gir illuminasjonen en egen sjangerdefinisjon.

Denne tredelingen i sjanger i forhold til bilde og tekst fordrer en forestilling om forfatterintensjon. Blakes egenkomponerte teknikk for å best mulig kunne skape en helhetlig og likeverdig fremstilling av tekst og bilde i hans illuminerte dikt velger jeg å forstå som et helt og uadskillelig uttrykk. Mye av problemet i utforskningen av Blakes verk har vært at den er blitt delt mellom to disipliner; tekstkomponenten av Blake har blitt lagt til litteraturvitenskapen, mens kunsthistorien har tatt for seg billeddelen av Blakes verk. Og dette til tross for at en av de fremste Blake-forskerene, Northrop Frye, allerede i 1961 understreket at Blakes illuminerte verk måtte leses som en enhet. Mitchell, som Frye, bruker termen "composite art" når han omtaler Blakes verk. Han er fascinert av hvordan Blakes verk har blitt mottatt som estetisk uttrykk, selv når bare én del, som teksten, er blitt mottatt: "[...] his composite art is, to some extent, *not* an indissoluble unity, but an interaction between two vigorously independent modes of expression" (Mitchell 1978: 3). Jeg mener det er fullt mulig å behandle hele illuminasjonen som tekst. Jeg leser derfor billedkomponenten av Blakes illuminasjoner som ikonisk tekst og forstår disse som en del av diktet, gjerne som kontrast eller utdyping av det den verbale teksten forteller. Jeg bruker begrepsparet ikonisk og verbal tekst i henhold til Genettes terminologi. Den ikoniske teksten tilhører et verks paratekst. Parateksten er ikke *verkets* tekst, men gir verket en større sammenheng og betydningsmangfold. Parateksten er ikke en del av teksten, men likevel uløselig knyttet til den

– på samme måte som Blakes uttrykk utgjør "composite art" i form av illuminasjoner. Den ikoniske teksten er en del av paratekstenes terskeltilværelse, noe som vil bli viktig i min forståelse av det estetiske og uhyggelige ved Blakes illuminerte dikt.

Songs of Innocence and of Experience

Litteraturvitenskapens tilnærming til verket

Diktsamlingen, eller kunstboken, *Songs of Innocence and of Experience* utkom i 1794.

Diktene tematiserer i stor grad barndommen, og flere av diktene kan sies å etterligne barnets språk og enkle filosoferinger, spesielt i forhold til, og opplevelse av, naturen. Diktene har en kort strofestructur og i all hovedsak pastorale motiver.⁵ Uttrykket i illuminasjonene minner om rokokkoens kunst med sine hyrder, barn, svaiende grener og symbolske blomstermotiv.

Etter at Blake lagde en samlet utgave med *Songs of Innocence and of Experience* fikk diktverket undertittelen "Shewing the Two Contrary States of the Human Soul." Undertittelen er en viktig guide til lesning av sangene. Robert N. Essick påpeker dette spesielt i introduksjonen til Huntington Librarys utgave av diktsamlingen:

This is the first, and still the most important, guide to reading the *Songs*. They are dramatic, in the sense of showing rather than describing, in part through the implied characters of their speakers. They represent states of human consciousness, with the implication that both states are accessible to any imaginative reader. As a state of mind, innocence is not limited to childhood. (Essick 2008: 10)

Diktene kan i så forståelse nesten sies å være performative. De viser frem uskyld og erfaring og Blakes visuelle medium med illuminasjonen er de spesielt egnet til dette. *Songs of Innocence* kan behandles som et eget, helhetlig verk siden det ble utgitt alene i 1789. Men etter den samlede utgivelsen i 1794 ble det ikke lagd egne kopier av *Songs of Innocence* uten sin makker *Experience*. I Blakes notatbøker kommer det ellers frem at han jobbet med diktverket i hele perioden mellom 1784 og 1793. Blakes barn i *Songs of Innocence* representerer en mer moderne forståelse av barndommen, som en uskyldens tid og en tilstand som hadde en verdi i seg selv. Barn ble ikke lenger sett på som miniatyr-voksne. Man kan trekke paralleller til Jean-Jacques Rousseaus (1712–78) idealisering av barndomstiden. "Growing up was more loss than gain—losing innocence, spontaneity, play, intimacy with nature," understreker Essick (Essick 2008: 11). I motsetning til flere noenlunde samtidige

⁵ Harold Bloom mener i *Blake's Apocalypse* at et klassisk pastorale ikke kan legges på *Songs of Innocence* siden verket ikke setter opp antitesen mellom kunst og natur. Han mener Blake heller spiller på pastoralens figurer (etter Milton og Vergil) kan brukes og vises frem fordi de er allmennt kjente og effektive som allegorier (Bloom 1970: 36).

bøker tenkt for barn er ikke Blakes samling moraliserende i religiøs forstand. Den har et enkelt språk, er inspirert fra barnerim og hymner. Likevel er det ikke sannsynlig at diktsamlingen er tiltenkt barn, heller at Blake bruker barnets modus til å lage dikt for voksne, i tråd med Blakes idé om at det var en sammenheng mellom det enkle, ukompliserte og det uskyldige. Likevel er det en vedvarende tolkningsproblematikk i diktsamlingen; skal man lese *Innocence* som rene uskyldsdikt? Eller skal de leses utifra det erfarne perspektivet? Hvordan forholder de to delene seg til hverandre?

Songs of Experience er en mørkere, mer (livs)erfaren del av samlingen. Fargene er annerledes her. Trykketeknikken og fargepigmentene er mørkere i denne delen av utgivelsen, men også temaene den tar opp er mer dystre og seksualiserte. *Songs of Experience* er mer konfliktfylt enn *Innocence*, som i hovedsak er preget av en harmoni mellom alt levende. Omsorgspersonene fra *Innocence* er ikke lenger like velmenende i *Experience*. Diana Hume George skriver i *Blake and Freud* hvordan familiesituasjonen beveger seg fra å være kjærlig og pleiende i *Songs of Innocence*, til å bli begrensende og undertrykkende i *Songs of Experience*, der omsorgspersonene heller fremstår som strenge grensesettere, spesielt i forhold til seksualitet og individualitet (George 1980: 98). *Experience* kan sies å være mer selvbevisst og selvreflektiv enn *Innocence*, både i form av språk og figurer. Selvbevisshet er ikke det samme som å kjenne seg selv; psykoanalytiske tolkninger av sangene deler dem opp i motsetningene mellom det bevisste og det ubevisste, men hva som er hva, er ikke nødvendigvis lett å si (George 1980: 101). Det er også en kontrast i måten diktenes titler i *Innocence* og *Experience* er skrevet på. *Innocence* har kursivert løkkeskrift mens *Experience* er oftere i store, formanende blokkbokstaver. Landskapet er også annerledes i *Experience*; der det før var blader, er det nå oftere torner. Det grønne, åpne landskapet, er ikke lenger fylt med barns uskyldige lek. "[T]he gently undulating vines of *Innocence* are replaced by a serpent, worms, or restraining ropes," understreker Essick (Essick 2008: 18). Delingen mellom *Songs of Innocence* og *Songs of Experience* er likevel ikke enkel å sette opp en klar dikotomi mellom uskyld og erfaring. Det går en underliggende tvetydighet gjennom diktsamlingen, en tvetydighet som gradvis forsterkes ved gjennomlesning av verket. Sentralt i verket er at disse "contrary states" negerer hverandre, men likevel eksisterer side om side, også innad i de enkelte diktene.

I lesninger av *Songs of Innocence and of Experience* har det vært en konvensjon å sette diktene opp mot hverandre som motsetninger i symbolikk, men ikke i tema. Slik kan også samlingens undertittel være med på å vise frem; det er en gjenkjennelighet mellom dikt

fra *Innocence* når motivene igjen dukker opp i *Experience*. De mest berømte av disse motsetningene er "The Lamb" og "The Tyger", som begge stiller spørsmål rundt forståelse av skaperkraft. Disse diktene har også den klareste intertekstuelle linken seg imellom, der siste verselinje i femte strofe av "The Tyger" lyder: "Did he that made the Lamb make thee?" "The Blossom" og "The SICK ROSE" er også en vanlig sammenkobling med deres lignende symbolbruk for å tematisere seksualitet. Ellers er dikt med samme tittel fra begge delene av samlingen ofte sett i sammenheng, slik som "The Chimney Sweeper" / "THE Chimney Sweeper", "The Little Boy lost" / "A Little BOY Lost", "Nurse's Song" / "NURSES Song" og "Infant Joy" / "INFANT SORROW".

Ved siden av å bli sett på som en romantisk poet og maler ble Blake på starten av 1920-tallet også sett på som en symbolist og "modernist" i stilen. Dette har nok sammenheng med at poeten William Butler Yeats (1865–1939) lot seg inspirere av Blake, men også fordi symbolismens sanselighet passet godt inn i Blakes dikterunivers. S. Foster Damon begynte med sine Blake-studier i 1914. De endte i verket *A Blake Dictionary: The Philosophy and Symbols of William Blake* i 1924 (senere *The Ideas and Symbols* i en revidert utgave fra 1965). I tillegg til Northrop Fryes *Fearful Symmetry* (1947) og David V. Erdmans *Blake: Prophet against Empire* (1954) regnes denne boken som en hjørnestein i Blake-forskningen. Blakes bruk av symbol går igjen som viktig i alle verkene – og de gir gode innsikter i hvordan man skal "avkode" og forstå Blakes komplekse myteunivers.

Psykoanalysen med Sigmund Freuds (1856–1939) forståelse av seksualitet og Carl Gustav Jungs (1875–1961) arketyper ble kanskje den viktigste inngangsporten til bruken og forståelsen av William Blake. Uthaug påpeker hvordan "Blakes betydning økte i takt med psykoanalysen; mange dybdepsykologer fant i Blakes symboler nesten uuttømmelige ressurser" (Uthaug 2005: 81). *Songs of Innocence and of Experience* regnes i dag som et av de mer tilgjengelige av Blakes verker. De er ikke like komplekse i sin symbolikk som *The Marriage of Heaven and Hell* eller *Jerusalem*.

Illuminasjon, opplysning og mørket utenfor

"Det uhyggelige" i sammenheng til 1700-tallet og oppgavebeskrivelse

Sammenstillingen av Freud og Blake har i litteraturvitenskapelig sammenheng vært svært sentral, til tross for at de skilles med to hundre år. Ifølge Terry Castle har også Freud hatt stor innflytelse på hvordan nyere historie- og kulturstudier nå ser på 1700-tallet og opplysningstiden. Hun mener spesielt Freuds essay "Das Unheimliche" fra 1919 tar opp tema

som setter dette århundret i et annet lys enn tidligere, og århundret blir ikke lenger kun sett på som uskyldig og rasjonalistisk. I essaysamlingen *The Female Thermometer. 18th Century Culture and the Invention of the Uncanny* skriver hun:

The 'new' eighteenth century is not so much an age of reason, but one of paranoia, repression, and incipient madness [...]. One might well ask, of course, how we have come to regard the eighteenth century in a manner so different from the nineteenth-century historians. How to reconcile—or even begin to relate—two such radically divergent images of the same epoch? Yet here, I find, is where "The 'Uncanny'" offers a vital insight. (Castle 1995: 7)

Castle bruker termen "Enlightenment" ikke bare som en karakteristikk av den historiske epoken, men også i dens faktiske betydning "å bli belyst" på en spennende måte når hun ser på det i denne sammenhengen. For det er nettopp prosessen *å komme ut i lyset* som er en av grunnpillarene for Freuds forståelse av uhygge; det er noe som har vært skjult, men som gjennom belysning avsløres som noe allerede kjent, dog likevel ukjent. Castle er forsiktig med ikke å historisere begrepet "det uhyggelige" utifra Freuds forståelse siden det er vanskelig å trekke absolutte konklusjoner. Freud var ingen historiker, den eneste historiseringen av følelsen uhygge han gjør i essayet, er knyttet opp til animismens verdensoppfattelse og ser på frykten som en del av menneskets urinstinkt. Også Nicholas Royle foretar denne koblingen mellom 1700-tallets opplysningstid, begynnelsen på moderniteten og Freuds forståelse av "det uhyggelige", men er ikke like forsiktig med historiseringen av begrepet slik Castle er. "The uncanny has a history: this is a fact that Freud scarcely acknowledges," skriver Royle i *The Uncanny* (Royle 2003: 8).

Den viktigste forandringen som skjer i løpet av århundret i forhold til opplevelsen av uhygge, er svekkelsen av religionens posisjon. Etablerte kirkelige syn ble stadig utfordret av vitenskapen og (over)troen skiftet fra det magiske til det mer rasjonelle. I denne overgangen oppstod det rom for det uhyggelige som tidligere ikke var satt spørsmålsteget ved. Royle mener at denne overgangen var nødvendig for å kunne oppleve uhygge: "Religious belief or 'religious sentiment' precedes and effectively rules over any possible meditation on what we might today call the uncanny" (Royle 2003: 21). Også Castle mener svekkelsen av religionens posisjon "avslørte" andre tendenser i samfunnet:

The eighteenth century in a sense 'invented the uncanny': that the very psychic and cultural transformations that led to the subsequent glorification of the period as an age of reason or enlightenment—the aggressively rationalist imperatives of the epoch—also produced, like a kind of toxic side effect, a new human experience of strangeness, anxiety, bafflement, and intellectual impasse. (Castle 1995: 8)

"Det uhyggelige" som fenomen er noe som oppstår i kulturen med den begynnende moderniteten, og som ved århundrets slutt var mye i forandring – spesielt forholdet til døden. Castle ser på hvordan den gotiske og "irrasjonelle" siden av opplysningstiden passer spesielt godt inn under det uhyggelige, der grensene mellom det ekte og det fantastiske ofte ble mer uklare. Terskelen mellom virkelighet og imaginasjon var ikke alltid like klar – og det var nettopp imaginasjonen og dens sanselighet som ble satt i sentrum i den tidlige romantikken.

Det er også en språklig og litterær forbindelse mellom Freuds essay fra 1919 og 1700-tallet. Royle er klar over oversettelsesproblematikken mellom tysk og engelsk når han oversetter *unheimlich* (uhyggelig, uhjemlig) med den engelsk-skotske ekvivalenten *uncanny*. Men det er blandt annet gjennom denne oversettelsen at Royle trekker slutningen mellom 1700-tallet og fenomenet uhygge, der ordet "uncanny" første gang ble sett brukt i det engelske språket av den skotske dikteren Robert Fergusson (1750–74) i diktsamlingen *Poems* fra 1773, ifølge *OED* (Royle 2003:11). En mer sentral link, som Royle derimot ikke påpeker, er at de litterære eksemplene Freud bruker i sitt essay for å eksemplifisere fenomenet "det uhyggelige", også er fra denne tidsperioden. Freud bruker den tyske forfatteren E. T. A. Hoffmann (1776–1822) og leser hans verk "Der Sandmann" og ser spesielt på 1700-tallets fascinasjon med *automata*, dukker som kan illudere liv, den irrasjonelle barneangsten i frykten for sandmannen, frykten for døden og den generelle uroen som hviler over århundret.

"Contrary States"

Problemstilling og oppgavebeskrivelse

"The uncanny calls for a different thinking of genre and text," påstår Nicholas Royle (Royle 2003: 18). I denne masteroppgaven vil jeg gi en analyse av tre dikt i illuminasjonsform fra diktsamlingen *Songs of Innocence and of Experience*. Ved å nærlese diktene "The SICK ROSE", "THE FLY" og "The Tyger" vil jeg se på hvordan illuminasjonen som uttrykk skaper et spenningsforhold mellom tekst og bilde. Jeg leser hele det estetiske uttrykket med utgangspunkt i Gérard Genettes begreper ikonisk og verbal tekst. Kontekstualisering av Blake og hans verk vil kunne bidra til en bedre forståelse av hans kunstneriske bakgrunn og forutsetninger. Redgjørelsen for Blakes grafiske teknikk kaster lys over den komplekse uttrykksformen: sammenstillingen av bilde og tekst. Det at den svært omfattende Blake-forskningen i relativt stor grad *ikke* har tatt stilling til forholdet mellom bilde og tekst i Blakes illuminerte verker, er en av de viktigste grunnene til at jeg ønsker å se spesielt på hvordan Blake kan leses og forstås når hele det estetiske uttrykket legges til grunn for analysen. Den

ikoniske teksten utvider faktisk den verbale tekstens fortolkningspotensial. Jeg vil imidlertid ikke ha praktisk mulighet til å kunne sammenligne flere forskjellige versjoner av diktene. Det er riktignok i hovedsak gjennom den ikoniske teksten, dens farge og trykk, at analysene ville ha variert og dermed utfordret enkelte av de tolkningene jeg gjør, men bare innenfor visse grenser. Jeg holder meg derfor i hovedsak til eksemplar W av *Songs of Innocence and of Experience* og bruker en faksimileutgave utgitt av Tate Publishing, en anerkjent institusjon for kunsttrykk og kunstgjengivelse.⁶ I denne oppgaven benytter jeg meg også av Robert N. Essicks kommentarer til Blakes dikt i Huntington Library-utgaven av *Songs of Innocence and of Experience* i 2008, kjent som eksemplar E.

Den estetiske undersøkelsen Sigmund Freud foretar seg i essayet "Det uhyggelige", tematiserer den "negative", det skremmende i kunstopplevelsen – noe som historisk også kan knyttes til forståelsen av det sublimе. Freud ser spesielt på hvordan fenomenet "uhygge" er knyttet til terskler og overganger, der det vekkes usikkerhet rundt hva som er sant og ikke, eller der noe virker fremmed og velkjent samtidig. Det er på denne terskelen Blakes dikt befinner seg; illuminasjonen beveger seg på overgangen mellom tekst og bilde. *Songs of Innocence and of Experience* har undertittelen "Shewing the Two Contrary States of the Human Soul". Disse "contrary states" kan også knyttes opp til Freuds bruk av terskler i forbindelse med "uhygge" – motsetninger som til sammen utgjør en enhet.

Gjennom nærlesingen av Blakes dikt tar jeg opp ulike elementer fra Freuds essay i hvert av de tre analytiske kapitlene. I Kapittel II analyserer jeg "The SICK ROSE" og hvordan det "uhyggelige" forholder seg til det hemmelige. Jeg utreder også kjønns spørsmål og seksualitet i denne forbindelse. I Kapittel III analyserer jeg "THE FLY" og spør hvordan diktet tematisk forholder seg til døden. Til denne analysen bidrar Freus tanker om død og dødelighet i forbindelse med det "uhyggelige". Jeg trekker også inn hans verk *Hinsides lystprinsippet* og dødsdriften. I Kapittel IV undersøker jeg mer spesifikt det sublimе i Blakes dikt "The Tyger". 1700-tallets poetikk introduserte "terror" til opplevelsen av det vakre. Det var spesielt filosofen Edmund Burke som forsto "det sublimе" som noe som kunne vekke både skrekk og behag. Skapelse og skaperkraft er sentrale tema i "The Tyger" og er med på å iscenesette dikteren. Freud mener dikteren har mye makt når det gjelder å skape følelsen av uhygge. I

⁶ Faksimileutgaven jeg bruker i denne oppgaven, ble trykt første gang i 1991 i sammenheng med at The Tate Gallery og The William Blake Trust ønsket å lage en større utgivelse av *Blake's Illuminated Books*. Faksimileversjonen av ble utgitt som eget verk gjennom Tate Publishing i 2006 og er en av de nyere utgivelsen av *Songs of Innocence and of Experience* som trykker hele illuminasjonen heller enn bare diktens verbale tekst.

Kapittel V ser jeg på metanivået til alle diktene i forhold til det lyriske jeg-ets stemme og posisjon. Jeg ser her på hvordan poetiske grep om tekst er med på å skape og kontrollere uhygge – noe Freud og Royle begge er fascinert av. Mitt hovedanliggende er å undersøke hvordan Freuds bruk og forståelse av det "uhyggelige" kan være med på å fremme en bedre forståelse av William Blakes dikt og deres komplekse forhold mellom form og tema, bilde og tekst i illuminasjons form.



"The SICK ROSE"

Plate 39

12,0 x 19,8 cm

(original 6,8 x 11,1 cm)

Kapittel II

Sub rosa

Hjemlighet, hemmelighet og kvinnekjønn

"The SICK ROSE"

Diktets formalia

Til tross for diktets enkle formoppsett og ordknappe linjer, gjemmer det seg et mørke og underliggende tvetydigheter i "The SICK ROSE". Allerede tittelen av diktet er en underlig sammenstilling; hvorfor beskrives rosen som syk? Rosen som tradisjonelt kjærlighetssymbol blir utfordret og degradert gjennom denne beskrivelsen og gir dystre konnotasjoner. Diktet beskriver et forhold mellom en rose og en mark eller larve.⁷ Det er marken, "The invisible worm", som antas å gjøre rosen syk og ødelegger den, noe siste verselinje varsler om der den lyder "Does thy life destroy." "The SICK ROSE" handler om en kjærlighetsakt; det er en mark som elsker en rose til døde. Rosen kan i tradisjonell symbolbruk også representere seksualitet. Rosens blomsterkrone representerer også kvinnekjønn og fjerde verselinje i strofe 1; "In the howling storm" kan være et uttrykk for store følelser og pasjon. Men kjærlighetsakten er beskrevet som destruktiv, mørk og ikke minst *hemmelig*. Den er syk eller sykkelig. Diktets løfte om ødeleggelse er gjennom to strofer knyttet opp til noe grusomt og vellystig på én og samme tid. Jeg vil i dette kapittelet se nærmere på det feminine, det seksuelle og det hemmelige i "The SICK ROSE". Jeg vil også se på forholdet mellom marker og mental sykdom og knytte dette opp mot bruken av ordet "sick". Det hemmelige, det som er under rosen, markens "dark secret love", knytter jeg også opp til Freuds essay "Det uhyggelige".

"The SICK ROSE" åpner med en apostrofe som understreker både den poetiske situasjonen i diktet og det lyriske jeg-et. Verbformen er presens. Gjennom apostrofen personifiseres rosen samtidig som den påkalles. Den apostroferte rosen er en henvendelse fra det lyriske jeg-et som betrakter den scenen illuminasjonen "The SICK ROSE" utspiller. Apostrofens henvendelse er kunstferdig heller enn kunstig, understreket med høystilen i språket og bruken av "thou" og "thy" i en lyrisk kontekst. Rosen blir beskrevet av det lyriske jeg-et som syk i den innledende apostrofen: "O Rose thou art sick." Dette er en av to beskrivelser man får av blomsten gjennom diktet. "The SICK ROSE" består av to strofer som

⁷ Jeg vil gjennom analysen spesifere om insektet jeg refererer til er en mark eller en larve. Jeg vil bruke ordene mark eller orm som en dekkende ekvivalent til den engelske "worm" når det er snakk om marker generelt og ikke som spesifikk art.

hver har fire verselinjer. Strofene har rimformen abcb med trykktunge, maskuline utganger. Verselinjene er korte og består av fem stavelser, med tre unntak: Andre verselinje i første strofe og tredje verselinje i andre strofe har begge seks stavelser; andre strofes andre linje har kun fire stavelser og det er denne verselinjen som skaper det klareste rytmiske bruddet i diktet. Denne verselinjen er også den klareste kontrasten til den innledende beskrivelsen av rosen som syk: "Of crimson joy." Det er her vi finner den andre beskrivelsen av rosen; den er "sick" og "crimson". Det er også i forholdet mellom første verselinje i strofe 1 og andre verselinje i strofe 2 at rosens *egenskaper* blir nevnt. Den har evnen til å være syk, beskrevet via det lyriske jeg-et, og rosen har evnen til å skape glede. Slik er også ordene "sick" og "joy" med på å karakterisere de klanglige elementene i diktet. Diktets første strofe, samt tittel, er preget av de klanglige forskjellene mellom vokalen "o" og "i," der o-ene i apostrofen, "rose," "worm" og "howling storm" skaper en langsomhet opp mot de lyse vokalismene i "sick," "flies" og "night." Kontrasten mellom disse gruppene av vokaler gjør også rytmen tydeligere og knytter diktets klanglige elementer opp mot dets rytmikk. Diktets andre strofe er mer klanglig der den er mer dominert av vokallyder.

Diktets situasjon understrekes delvis i den ikoniske teksten: av illuminasjonen. Den verbale teksten rammes inn av en tornete rosestilk. Selve blomsterhodet ligger nær bakken, under den verbale teksten. I den utsprungne rosen er det en menneskefigur med halve kroppen skjult inne i kronbladene og med en mark omkring livet. Øverst til venstre finner man en larve som strekker seg ut fra rosens stilk og spiser på et blad. Der den verbale teksten omtaler marken som usynlig, motsies dette i den ikoniske teksten, som viser både en mark og en larve. På to svaiende stilker er det to menneskeskikkelser som sitter på stilkene slik at de på en måte minner om blomsterknopper. Kroppsstillingene til alle menneskeskikkelsene er svært dramatiske. Skikkelsene på rosens stilk gjemmer ansiktet i hendene og vender seg inn mot seg selv. Posisurene deres minner om menneskene fra tittelbladet til *Songs of Innocence and of Experience*, men der er de tydeligere mann og kvinne (se side 10). Skikkelsen i rosen, i motsetning til de på stilkene, strekker armene utover og har et menneskelig ansikt, enten et uttrykk for "joy" eller smerte. Denne skikkelsen har også en tydelig byste og understreker forståelsen av rosen som en kvinne. Sykdom er et ord som vanligvis bare brukes om noe som rammer mennesker og dyr, sjeldnere om planter. Men gjennom menneskeskikkelsene i den ikoniske teksten blir rosens sykdom rettferdiggjort og gitt følelse. Ved siden av personifiseringen av rosen er det gjennom sykdommen at den blir *menneskeliggjort*. I "The SICK ROSE" eksemplar W er skikkelsene på rosens stilk farget grå. Figurene har et

overnaturlig og alvisk element ved seg der bekleddingen går over i en slags hale snarere enn ben. Siden figurene minner om blomsterknopper får de også en femininitet ved seg gjennom den bokstavelige betydningen av det engelske ordet "rosebud" med betydningen "en vakker ung kvinne." Men deres grå farge minner snarere om visne blomsterknopper og gjør at de vel så gjerne kan leses som en larves kokonger. Skikkelsenes bekledding kan også minne om vinger, og hvorvidt figurene er en del av rosen eller larver på vei til å bli sommerfugler, er vanskelig å si.⁸ Om de leses som en larves kokonger, på vei til å bli insekter, vil det forklare hvordan ormen kan fly: "worm / That flies in the night" i diktets første strofe. Deres menneskeskikkelser blir da med på også å menneskeliggjøre marken.

Robert N. Essick knytter den usynlige ormen til en "cankerworm" – en type larve som gjør roser syke og er usynlig i den forstand at de bor inne i rosens stamme. Riktignok er ikke disse i stand til å fly, men Essick historiserer tredje og fjerde verselinje i strofe 1 ved å vise til 1700-tallets tro på at sykdom ble spredd med i vinden om natten. *OED* definerer ordet "cancer" som noe som smitter og forderver, en kreftsykdom eller en innflytelse som er ødeleggende og som sakte, men sikkert spiser seg inn, lik sykdom, men ikke nødvendigvis synonymt med sykdom. Både den verbale og den ikoniske teksten understreker at det er larvene som gjør rosen syk, noe Essick forklarer med at "The worm that attacks roses is a metaphor for the invisible agents that cause human ailments" (Essick 2008: 121). Både ormens egg og rosens blomst er noe som trenger ut av rosens stilk og kan i så måte forstås som en *del av rosen*. Det er som om rosen *inneholder* grunnen til sin egen sykdom, enten man leser menneskefigurene som insekter eller blomster. At rosen inneholder sin egen undergang kan forstås som et *memento mori*-motiv, om tidens destruktivitet symbolisert ved marken.

Roser, marker og kjønn

Kjønnsspørsmål og symbolikk knyttet til "The SICK ROSE"

Essick gjør viktige intertekstuelle sammenligninger når det kommer til sammenstillingen av roser, ormer og lidenskap. I Samuel Richardsons roman *Clarissa* brukes larven som en parasittisk og ødeleggende figur, og i Shakespeares *Twelfth Night* uttrykker Viola: "She never told her love, / But let concealment, like a worm i' th' bud, / Feed on her damask cheek" (II.iv.

⁸ Fargene i "The SICK ROSE" varierer noe fra eksemplar til eksemplar. I eksemplar W er de som nevnt grå, men i eksemplar E fra Huntington Library som Essick kommenterer, er skikkelsene farget skarlagensrøde. Farget røde er det lettere å lese dem som blomsterknopper som understreker rosens menneskelige følelser, men farget grå minner de mer om insekter og grunnen til denne ødeleggende sykdommen, men kan også være visne blomster. I begge tilfeller underbygger figurene diktets mangetydighet.

110–112) – en sammenstilling mellom hennes egen kvinnelighet som blomst, som lar en skjult mark ødelegge de rosenrøde kinn. Med Viola og Clarissa ser vi hvordan marken og det kvinnelige på ett vis er knyttet sammen. Blomster har også sin naturlige plass i diktningen på 1700-tallet. "The so-called 'language of flowers' was much in vogue in the eighteenth century," skriver Essick og fortsetter:

[...] Such works share a common metaphoric strategy by which human emotions, and particularly sexual passions, are intimated through the imagery of flowers. Blake's flower poems [...] emerge from this tradition. (Essick 2008: 121)

Det kan derfor være naturlig å tenke at tilstedeværelsen av de menneskelige figurene i illustrasjonen tilhørende "The SICK ROSE" er med på å understreke rosen som en menneskelig metafor, en blomst med menneskelige følelser. Tar vi opp tråden fra Essick og ser på hvordan "blomstenes språk" kan brukes på rosen, er det naturlig å sammenstille den med det kvinnelige og kanskje spesielt med kvinnekjønnen. Plasseringen av rosens blomst er symbolsk; den kvinnelige figuren i rosen ser man fra livet og opp, der hoftene skulle ha vært, er det en stor, bugnende rose. I sine lesninger forutsetter Bloom, Essick og Erdman at "The SICK ROSE" omhandler en elskovsakt, der marken symboliserer det maskuline og rosen det feminine, mens "the howling storm" og "dark secret love" blir beskrivelser av de sterke følelsene som er i sving. Slik leses også markens penetrasjon av rosekronen som elskovsaktens penetrasjon. Første og andre verselinje i strofe 2, "bed / Of crimson joy," får en dobbeltbetydning der "flower bed" forstås både som blomsterbed og som (elskovs)seng. Slik sett kan kanskje også diktets siste verselinje, "Does thy life destroy", si mer om orgasmens lille død snarere enn den faktiske død.

I artikkelen "Blake's Feminist Revision of Literary Tradition in 'The SICK ROSE'" stiller Elizabeth Langland spørsmål til denne tradisjonelle lesningen av kjønn i Blakes dikt. For Langland handler kjønnsdikotomien om resepsjonshistorien til diktet, snarere enn en nærlesning av diktet selv. At denne resepsjonshistorien er mannlig, har lagt visse føringer for hvordan den feminine rosen forstås: "[...] for many commentators on Blake's poem, there is as logical a connection between 'female' and 'corrupt' as there is between 'rose' and 'female'," skriver Langland (Langland 1987: 229). Hun viser spesielt til Bloom i dette tilfellet. Han mener rosen kun er opptatt av sin egen vellyst og slik er skyld i sin egen ødeleggelse. Igjen er det verselinjene "bed / Of crimson joy" som viser til dette – at rosens egen vellyst, "joy", finnes uavhengig av om den blir "found out" av marken (Bloom 1970: 135). Men Bloom overser at det er både marken og det lyriske jeg-et som finner rosens seng, og dette gjør de i

første verselinje, strofe 2, før andre verselinjes "Of crimson joy." Mens Bloom kun forstår "bed" som et sted for elskov, viser Langland en bredere forståelse av hva en seng kan være:

A bed provides an image for all life experience, from conception to death. Blake is playing on this rich range of associations: nuptial bed, childbed, sick bed, death bed, narrow bed, as well as the more obvious flower bed, a locus of growth.
(Langland 1987: 234)

Forholdet til sengen både som "sick bed" og som "death bed" er vesentlig i forhold til at rosen i første strofe blir beskrevet som syk.

Sett i sammenheng med Blakes andre blomsterdikt i *Songs of Innocence and of Experience* skiller rosen i "The SICK ROSE" seg ut gjennom *ikke* å være en spesielt aktiv instans. I motsetning til den sjalu rosen i "My Pretty ROSE TREE" eller rosen i "THE LILLY" som "puts forth a torn", spiller rosen i dette diktet en passiv rolle – den blir observert heller enn å handle selv, dens eneste aktivitet er å bli ødelagt. Og kanskje har Bloom ilagt rosen i "The SICK ROSE" kvaliteter fra disse andre rosene der de uttrykker en mer tydelig "false modesty". Rosen i "The SICK ROSE" er snarere der til å bli funnet ut av, og det er det lyriske jeg-et og marken som er de to som finner rosen. Marken finner rosens seksualitet, mens det lyriske jeg-et finner dens sykdom. Med denne argumentasjonen er det rosens (kvinnens) skjønnhet som er sykdommen og fører til ødeleggelse, via marken. Slik blir det også skapt en sammenheng mellom det vakre og det onde, og Langland mener dette svarer "very nicely to men's deep suspicion that women's beauty is deceptive and their fear that what that beauty conceals is corruption and death," – en argumentasjon som i hovedsak er et tornestikk i siden til Bloom (Langland 1987: 230).

For Langland handler dikotomien maskulin/feminin mest om utgangspunktet det lyriske jeg-et har, det hun kaller "the speaker-viewer" (Langland 1987: 232). Det er vanskelig å se bort ifra at rosen er en feminin instans, men Langland lar seg ikke like lett overbevise om at marken skal representere det maskuline, selv om marken blir gitt kjønn av den verbale teksten som klart sier "*his* dark secret love" (min uthevelse). Måten marken penetrerer rosen på, har heller ikke egenskaper ved seg som forbindes med det maskuline. Det er som om marken *kryper inn* i rosen heller enn å være noe fallisk og oppreist som penetrerer. Langland argumenterer for at marken eller ormen ofte var noe som ble forbundet med det kvinnelige heller enn som noe maskulint, der den hadde klare forbindelser med Eva og slangen i Edens hage. Marken blir oftere knyttet opp til kvinnelig ødeleggelse enn til det maskuline. Ordet "worm" og "snake" brukes om hverandre hos Milton i *Paradise Lost*. Dette blir også noe som harmonerer med Jobs bok: "I have said to corruption, Thou *art* my father: to the worm, Thou

art my mother, and my sister" (Job 17,14). Det er ellers i Jobs bok at ordet orm oftest opptrer. Også i dette sitatet er marken en kvinnelig figur, den forekommer som mor og søster – trolig også i sammenheng med Evas figur. Det er også verdt å merke seg at Blake i sine notatbøker i tidligere versjoner av "The SICK ROSE" byttet om på "his" og "her", og at verselinjen kunne ha lydt "And her dark secret love" som igjen peker tilbake på marken som en kvinnelig figur. "The burden of interpretation of sickness rests with the speaker," mener Langland. Det er altså det lyriske jeg-et som både bestemmer at rosen er syk, og at marken er maskulin (Langland 1987: 236). Men marken har også en annen sentral funksjon, både i diktet og i litterær tradisjon; nemlig som symbol på mental sykdom. Her har den mulighet til å være *usynlig*.

Mentale marker

Larver som litterært motiv og sammenhengen med menneskelig mentalitet

I Bibelen brukes marken til å knytte levninger til det jordiske og dødelige, den er en nedbryter av liv, men også som en forløper til horder av insekter og landeplager som spiser opp det andre skal leve på. Ved siden av å være en jordisk nedbryter er marken også et avbilde av den djevelske slangen og ormen. Hos Blake opptrer også marker og ormer flere steder. I *Songs of Innocence and of Experience* er den knyttet til natten i "The SICK ROSE" og i "A Dream" har en hjelpsom "glow-worm" blir omtalt som "the watchman of the night" (strofe 4, fjerde verselinje). De to ulike markene i Blakes illuminasjon knyttes opp til to ulike typer larver; den ene en "caterpillar," altså en sommerfugllarve, og den andre en "cancerworm," en nattsvermerlarve. Sammen med "locusts," gresshopper og "palmerworm," en horde med larver, er de som oftest blitt nevnt i sammenheng med ordet "worm" i *King James' Bible*. Markens livssyklus, fra egg til larve til puppe til flygende insekt, får også en funksjon i diktets ikoniske tekst. Samtidig oppstår det en sirkularitet; på et tidligere tidspunkt må rosen ha fått besøk av et flyvende insekt som har lagt eggene sine i den. På en måte blir "The SICK ROSE" et makabert bilde på blomstene og biene der det er fortærelsen, erotisk som faktisk, som er det vesentlige.

Syklusen til insektet er noe Edward J. Rose legger spesielt merke til i Blakes verker. I artikkelen "Blake's Human Insect: Symbol, Theory, and Design" mener Rose at mennesket, marken og fluen er symboler som henger sammen, og som er å finne gjennom alle Blakes verker, fra *Songs of Innocence* til *Jerusalem* (Rose 1968: 215). Forholdet mellom mennesket og insekt, spesielt "worm", er gjennomgående hos Blake, og Rose mener at det menneskelige livet er knyttet til markens syklus og metamorfose-kvaliteter. Roses viktigste kilde til

forholdet menneske–mark, finnes i *The Four Zoas* der det blir erklært at "Man is a Worm wearied with joy he seeks the caves of sleep / Among the Flowers of Beulah in his selfish cold repose" (*The Four Zoas* 133: 11–12 ; Blake 1988: 401). Rose knytter dette opp til "The SICK ROSE":

In the 'Man is a Worm' speech it is clear that as a worm man has sought *flowery* repose [...]. The image recalls, however, the caterpillar symbolism of *The Gates of Paradise*, where the chrysalis-babe is portrayed on a leaf, and 'The Sick Rose,' where the result of this repose is verbally and visually explicit. (Rose 1968: 119–220).

Forsidebildet fra *Gates of Paradise* der et spedbarn utformes som en larves kokong, liggende på et blad, vokter av en larve, ville jeg påstå gir et klarere bilde på sammenhengen mellom mennesket og marken enn Roses sitat fra *The Four Zoas*. Undertittelen til forsidebildet "What is Man!" understreker ytterligere sammenligningen.



Frontispiece For Children: *The Gates of Paradise* "What is Man!"

Plate 1

8,4 x 12,5 cm

(Original 6,3 x 9,4 cm)

Sammenligningen mellom menneske og mark har også en religiøs dimensjon. Mennesket er en del av jorden og lever av den, før det blir forvandlet til et vakrere, flygende vesen. Blake brukte ifølge S. Foster Damon ofte sommerfuglen som "the Greek symbol for the resurrection of the soul" (Damon 1988: 140). Symbolbruken omkring menneskelig metamorfose mellom to tilstander er vakker i sin idé, men utfordrer vårt syn på det ekle når det knyttes til marker og insekter. Marken som figur er frastøtende, med negative konnotasjoner og litterære forelegg som varsler om nedbrytning, sykdom og sjalusi. Som form er den også vanskelig å sammenligne med det menneskelige, den er en nedbryter av våre levninger, men hva blir da mennesket om marken og mennesket er det samme? Ubehageligheten og uhyggen i sammenligningen er en mental utfordrer. Jeg er enig med Rose i at marken som symbol kan knyttes til mange aspekter ved Blakes dikt men her vil jeg i hovedsak knytte den opp til det seksuelle og det psykiske, siden disse er de klareste temaene i "The SICK ROSE". Jeg vil se nærmere på forholdet mellom mennesket og insekt i Kapittel III i forbindelse med illuminasjonen "THE FLY" og da gå dypere inn i Roses argumentasjon.

I sin artikkel "The Sickness of Blake's Rose" gjør Michael Srigley en spennende nytolkning av det syke i "The SICK ROSE". Essick mener sykdommen er en kjønnssykdom som spres med vinden og er destruktiv så vel som ugunstig. Men Srigley finner sine kilder i Tyskland på 1500-tallet, i et verk som ble viktig for etterfølgere av Swedenborg og Böhme. Srigley innleder sin artikkel med å gjøre rede for hvordan ordet "worm" blir definert i *OED* og merker seg dette sitatet: "A whim or 'maggot' in the brain; a perverse fancy or desire; a streak of madness or insanity, often *wild worm*." Srigley fortsetter: "This figurative worm is the embodiment of some powerful human feeling that preys stealthily on the mind and causes a form of abnormality" (Srigley 1992: 4). Der sykdommen til nå har vært fysisk, vender Srigley bruken av marken til noe psykisk. Srigley mener Blakes "invisible worm" tilhører ideen om nattlige ånder som besøker oss i søvne:

These invisible spirits, known as *lares* or *larvae*, are mentioned by St. Augustine in his *Civitas Dei* (IX. ix. Loeb ed.) and became part of the demonic lore inherited by the Middle Ages and the Renaissance. [...] In the form of incubi and succubi they visited sleeping persons, causing them to have vivid erotic dreams. (*Ibid.*)

Sammenhengen mellom "wild worm" og åndelige *larvae*, gjør det klart at larven hadde en psykisk egenskap med å ta over et menneske i drømme – og ofte resultere i våte drømmer. Et av de viktigste poengene Srigley gjør i sin artikkel, er å trekke en forbindelse til den sveitsiske alkymisten og fysikeren Paracelsus og hans verk *De Causis et Origine Morborum Invisibilium*

(Årsakene og opprinnelsen til usynlige sykdommer, 1565).⁹ Det finnes ingen bevis på at Blake faktisk leste dette verket, men man vet at det var i omløp i det "spirituelle" miljøet i London som Blake var en del av. Blake hadde sannsynligvis kjennskap til verket og skal selv ha gitt uttrykk for at det var Jakob Böhme og Paracelsus som var de to tenkerne han selv stod i gjeld til. Blake-forskeren S. Foster Damon antar Blake leste mye av Paracelsus, og idéene om den menneskelige imaginasjon var noe av fundamentet for Blakes eget syn på imaginasjonen og mennesket. Paracelsus skriver, på nesten freudiansk vis, om sykdommer som kommer fra imaginasjonen. Srigley forklarer:

When uncontrolled the human imagination was shameless and obstinate and gave rise to many human ills. This was particularly so in illnesses deriving from an overactive sexual fantasy. It is this fantasy that creates a false sperm from which incubi and succubi are produced. (Srigley 1992: 6)

"The invisible worm / That flies in the night" får en annen betydning i og med Srigleys funn. De åndelige *larvae* har mulighet til å fly gjennom natten og har også mulighet til å benytte seg av andre, gjennom våte drømmer, for å reproducere seg. *Larvae* som ånder viser en kraft overfor mennesket; det er det mentale som overtar og kontrollerer det fysiske, lik marken som trenger inn i rosens blomst i Blakes illuminasjon. "In his poetry, Blake frequently attempted to expose this diseased attitude to sex," skriver Srigley og viser til hvordan destruktiviteten i "The SICK ROSE" ikke ligger i elskoven, men i masturbasjon som en "imaginær" elskov (Srigley 1992: 5). På en måte kan man da si at ved hjelp av insektslarver retter Blake en kritikk mot Kirken for *ikke* å tillate unge mennesker til å elske fritt: "*The Sick Rose*, far from being a vaguely romantic evocation of the susceptibility of beauty to corruption, is in fact a detailed analysis of the causes of the sexual malady of Blake's times" (*ibid.*).¹⁰ Det er nettopp Blakes bruk av seksualitet og hans liberale holdninger om seksuell frihet som har gjort at koblingen mellom Blake og psykoanalyse, spesielt Freud, har blitt en del av Blake-forskningen. Jeg vil se nærmere på forholdet mellom kvinner, sykdom, imaginasjon, seksualiserte drømmer og psyken som hjernens larver ved hjelp av Freuds essay "Det uhyggelige".

⁹ Paracelsus var pseudonymet til Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493–1541).

¹⁰ I John Mees artikkel "The 'insidious Poison of secret Influence': A New Historical Context for Blake's 'The Sick Rose'" understreker han også Blakes samtid og Blake som politisk kritiker. Mee leser derimot "The SICK ROSE" i hovedsak som symbol på England ("the rose of England") og mener at diktet heller er en satire over den korrupte politikeren og journalisten George Rose (1744–1818), en av statminister William Pitt (1759–1806) sine sekretærer.

Under rosen

"Det uhyggelige" – hjemlighet, hemmelighet og kvinnekjøn

Sigmund Freuds essay "Det uhyggelige" fra 1919 er en estetisk undersøkelse av fenomenet "uhygge". Freud satte spørsmålsteget ved hvorfor verk omhandlende estetikken kun var opptatt av det vakre, de positive følelsetypene kunstverk skapte, og ikke også undersøkte de negative følelsene, det som kunne oppleves som frastøtende og skremmende, spesielt siden disse kan være vel så sterke, om ikke sterkere, enn de positive. Sublime følelser og opplevelsen av det sublime er definert nettopp gjennom at det gir utslag som både smerte og behag. Jeg går mer inn på det sublime i Kapittel IV i forhold til illuminasjonen "The Tyger". Freud forstår med uhygge noe som "er den typen av det skremmende som går tilbake på noe velkjent, noe man er fortrolig med" (Freud 2011: 151). Det tyske ordet Freud bruker er "unheimlich" og har betydningen "uhjemlig", en betydning som på tysk er mye av fundamentet som Freud bygger essayet på. Det motsatte av "unheimlich" er "heimlich" med betydningen "hjemlig" og "hyggelig". Men de mange tyske definisjonene av "heimlich" går på ett punkt sammen med sin motsetning, "unheimlich":

Vi blir i det hele tatt minnet om at dette ordet 'heimlich' [hjemlig, hyggelig] ikke er entydig, men tilhører to forestillingsområder som likevel, uten å stå i motsetning til hverandre, er nokså fremmede for hverandre, det fortrolige, behagelige og det skjulte og hemmeligholdte. (Freud 2011: 152–153)

Det er dette som er en av grunnmotivene i Freuds forståelse av "det uhyggelige": Kontrasten mellom det trygge, kjente og hjemlige som blir invadert av noe fremmed. Men det er ikke uhyggelig bare fordi noe fremmed trenger inn i det kjente, det er uhyggelig fordi dette fremmede likevel har noe merkelig kjent ved seg. Det hjemlige, kjente og hyggelige inneholder også sin egen motsetning på samme måten som rosen selv kan sies å inneholde sin egen ødeleggelse. Men rosen forholder seg også til det hjemlige; den har blitt "found out" i sitt hjem, i sitt blomsterbed. Dette blomsterbedet er ikke et hus i en bokstavelig forstand, men kan absolutt forstås som en forlengelse av et hjem med et klart skille mellom det som er innenfor og det som er utenfor. Et hjem er definert av et bestemt materielt fokus, ikke et hus på en bestemt plass, ifølge fenomenologen Edward S. Casey (Casey1993: 299). Sengen, blomsterbedet, blir fokuspunktet for diktet og er slik et hjem. Langlands utvidede forståelse av ordet "bed" tar også inn over seg alle konnotasjonene til hva et hjem er; det er der livet utspiller seg. Både markens og det lyriske jeg-ets inntrengen til rosens bed kan sies å ha sammenheng med noe fremmed som finnes innenfor rosens hjemlige rammer. Det marken gjør, og det lyriske jeg-et beskriver, er noe som skjer *sub rosa* – under rosen, i *hemmelighet*.

For det tyske ordet "heimlich" har også betydningen "hemmelighet," noe som Freud oppdager er knyttet til det uhyggelige: "Uhyggelig er alt det som skulle forbli en hemmelighet, forbli i det skjulte, men som har trådt frem" (Freud 2011: 153). Sengen til rosen er hemmelig, den blir funnet ut og avslørt av marken og det lyriske jeg-et. Og det er denne avsløringen som det lyriske jeg-et beskriver som "sick." Markens ser ut til å krype *inn i* rosekronen, noe som ikke er entydig med penetrasjon. Den ikoniske teksten av "The SICK ROSE" avbilder dette som noe erotisk, men også som noe hemmelig og litt skjult. Terry Castle er spesielt opptatt av hvordan den erotiserte kvinnekroppen forholdt seg til liv og død og stiller også spørsmål ved hvorfor kvinnekroppen ble oppfattet som noe uhyggelig. For Freud er det en klar sammenheng mellom kvinnekjønn og frykten for døden:

Mange mennesker ville si at toppen av uhygge var å finne i forestillingen om å bli begravet levende. Men psykoanalysen har lært oss at denne skremmende fantasien bare er en forvandling av en annen fantasi som opprinnelig ikke var skremmende, men forbundet med en viss lyst, nemlig fantasien om livet i morslivet. (Freud 2011: 168)

Er det ikke nettopp denne "sykdommen" som marken forårsaker hos det beskuende lyriske jeg-et? Avslører ikke "The SICK ROSE" denne infantile lengselen etter det trygge og velkjente – som også oppleves som frastøtende og uhyggelig i sin umulighet? Freud fortsetter:

Men dette uhyggelige er inngangen til menneskebarnets hjem, til lokaliteten der alle og enhver en gang har ligget. [...] Det uhyggelige er altså også i dette tilfellet det tidligere hjemlige, velkjente. (Freud 2011: 169)

Andre strofe i "The SICK ROSE" får en ny dimensjon når Freud avslører en annen form for "crimson joy": uskylden som finnes i livmoren. Den ikoniske teksten av "Infant Joy", *plate 25*, har også en link til "The SICK ROSE" idet den viser en "crimson" blomsterkrone som huser mor og barn i *Songs of Innocence*.. Her blir barnet kalt "Joy" og er "but two days old" og i lykkelig harmoni med sine omgivelser. En jente med insekt-aktige vinger betrakter mor og barn, og er kanskje en figur som ligner de som sitter på stilkene i "The SICK ROSE". Erfaringen er det som ødelegger denne lykketilstanden og avslører lengselen tilbake. Og markens ødeleggelse av rosen kan være det som skjer idet den avslører "His dark secret love" – en søken tilbake til en harmonisk, felleskapelig lykketilstand.

Men til tross for søken etter lykke er det også en dobbelhet i forhold til søken etter død. For rosen blir markens søken etter lykke hennes død. Søken tilbake til livmoren, til det første hjemmet, er knyttet til det uhyggelige. Dette er et motiv Blake har brukt før i *The Book of Thel* (1789), der Thel blir lært av en lilje, en sky og en liten jordhaug hvordan hun skal ta

vare på andre. Som kvinne får Thel vite at en mors rolle betyr å gi av alt du er. Brenda S. Webster skriver i "Blake, Women, and Sexuality" hvordan Thel "is enjoined to think with satisfaction that at her death her own body will be food for worms. [...] They [Lily, Cloud and Clod] do not appreciate that the prospect of being eaten by worms—death as being devoured—might be terrifying" (Webster 1987: 211). Også i *Songs of Experience* opptrer jordhaugen Clod, denne gangen sammen med Pebble, en liten stein. Clod i "The CLOUD & the PEBBLE" i *plate 32*, understreker hvordan kjærlighet ikke handler om en selv, men om å gi, i tråd med jordens ettergivende og nærende egenskaper knyttet til planter. Pebble er Clods rake motsetning: "Love seeketh only Self to please" og kan knyttes opp til det autoerotiske i forbindelse med Srigleys forståelse av "worm". Diana Hume George skriver i *Blake and Freud* også om hvordan Thel blir oppfordret av "lily" og "cloud" til å være selvoppofrende med sin egen kropp. Forholdet mellom "earth" og "worm" knytter George opp til forholdet "womb–tomb," en sammenheng mellom livmor og gravkammer:

God loves even the worm, and he [worm] has married the earth, whom he calls 'mother of my children.' Though she [Thel] will be 'the food of worms,' the earth is life as well as death, womb as well as tomb. (George 1980: 92–93)

Jordens dobbelthet i forhold til å skape og gi liv er også en kristen idé. Jord blir i Bibelen regnet som det Gud skapte mennesket av (1Mos 2,7). Men det er også tilbake til jorden mennesket blir ført etter sin død. Frykten og motforestillingen hos Thel er også å spore i kvinneskikkelsen som man ser fra hoften og opp i "The SICK ROSE". Både ansiktet og posituren kan leses som frykt for markens inngrep, en motvilje til å gi marken det jorden kan gi, å være for marken, det blomsterbedet er for rosen selv: "Womb–tomb"; jorden gir både næring og liv, som en livmor, men jorden er også det som *fortærer* liv, gravkammeret. Rosen og rosens seng, har denne dobbeltposisjonen. Det er også et forhold mellom foster og mark hos Blake. I *The Book of Urizen* blir Orc som foster beskrevet som noe som har mange former. Idet han blir født, er han "an Infant form / Where was a worm before" (*The Book of Urizen, plate 19, vers 35–36* ; Blake 1988: 79). Marken kan på en måte sies å forsøke å komme tilbake *hjem*, men markens hjem er både i jordens livmor og i joden som gravkammer. "Man the human insect can never escape the womb-tomb he has woven round himself," skriver Edward J. Rose (Rose 1968: 217). Blake beskriver med marken både døden og livet. George skriver: "For Blake, it is literally in the nature of the senses to exert pressure toward death as well as life, reduction as well as expansion" (George 1980: 95). "Crimson joy" i "The SICK ROSE" fungerer både som en seksualitet, og som en infantil lengsel etter det pre-natale.

Og for å forstå "worm" i diktet, vender jeg igjen tilbake sitatet Rose trakk frem: "Man is a Worm wearied with joy he seeks the caves of sleep" (*The Four Zoas* 133: 11 ; Blake 1988: 401, min uthevelse). Mennesket som mark ser her ut til å være ferdig med gleden, det er søvnen, døden, det heller søkes mot. Forholdet "womb–tomb" er også et forhold vi finner i rosens bed i betydningen rosens hjem. Også forståelsen av hus og hjem er knyttet opp til død. Robert P. Harrison ser i *The Dominion of the Dead* at for mennesket var det antropologihistorisk viktigere å huse de døde enn de levende (Harrison 2003: 78). På samme måte som "heimlich" er knyttet til det "hjemlige" og det "hyggelige" – finnes det også i hjemmet dobbelheten til det uhyggelige, til det døde. Harrison skriver: "The domestic interior is thus in some fundamental sense mortuary, inhabited not only by the dead but also by the unborn in their projective potentiality. [...] we are the ligature between the dead and the unborn" (Harrison 2003: 40). Livet utspiller seg mellom de døde og de ufødte, og det er kvinnen som huser dem begge.

Kunstferdig penetrasjon

Diktets sammenstilling av form og tema

Rosen får med sine tradisjonelle kjærlighetskonnotasjoner en annen undertone når den blir beskrevet som syk. I første omgang forklarer kanskje denne sykdommen hvorfor rosen henger med hodet og menneskeskikkelsenens uttrykksfulle kroppsstillinger. "Sick" oversettes med "syk", men i måten rosen blir beskrevet på og henvist til som "sick", vekkes snarere konnotasjoner til mental sykdom, galskap og impulsivitet, heller enn til kroppslig sykdom. "Illness" er et mer nærliggende ord å bruke om kroppslig lidelse. Det er det lyriske jeg-et som beskriver rosen som syk, det er også gjennom det lyriske jeg-et at linken mellom sykdommen og marken gjør seg gjeldende. Forestillingene rundt marken og konnotasjonene rundt ordet "sick" er det det lyriske jeg-et som former til leseren av diktet. For det er nettopp mottageren av det estetiske, som i dette tilfellet er et illuminert dikt, som er den som avgjør hvorvidt følelsen av uhygge opptrer. Illuminasjonen foregriper forholdet mellom nytelse og ubehag, og det lyriske jeg-et som "speaker viewer" må forholde seg til dette der det betrakter den døende rosen fortært av marken i vellyst eller i lengsel. Det illuminerte diktet "The SICK ROSE" beveger seg på terskelen mellom det bokstavelige – et forhold mellom en mark og en rose – det symbolske – marken og rosen som kvinne og mann i en elskovsakt – og det psykologiske med markenes symbolverdi når det gjelder det mentale. Form og tema er spesielt viklet inn i hverandre i "The SICK ROSE". Illuminasjonen opplyser leseren om flere sannheter samtidig.

Den verbale teksten er ikke utelukkende til å stole på, i hovedsak fordi ordene det lyriske jeg-et bruker ikke inneholder alt det det lyriske jeg-et ser som betrakter av illuminasjonen. Diktets hovedtema, penetrasjonen, enten det er som elskovsakt eller som et uttrykk for infantil lengsel, blir speilet i den ikoniske tekstens form og i diktets vokalklang der der "i" og "o" kan være symboler for henholdsvis det maskuline og det feminine. I illuminasjonens form danner den rosen i den ikoniske teksten en sirkel med stilken og rammer inn den verbale teksten. Gjennom denne rammen ser de lyriske jeg-et den verbale teksten og det er som om den *penetrerer* den ikoniske teksten. Dynamikken mellom kjønnene er en del av diktets visuelle oppbygning.

Utfordringen i diktet ligger i føringene som det lyriske jeg-et legger; det er det lyriske jeg-et som tillegger rosen egenskaper, og som beskriver hva som skjer mellom rosen og marken. Men som "speaker viewer" er ikke det lyriske jeg-ets stemme nødvendigvis en sannferdig en, noe som kommer til uttrykk spesielt mellom den verbale og den ikoniske teksten. Langland formulerer det slik:

If the worm is invisible in the illumination, we must question its reality; the rose's sickness, if it in fact exists, has been given an agent by the speaker who, we may argue, projects his own sexual ambivalence onto the rose. If, in contrast, the worm is visible in the illumination, then the speaker's insistence on its invisibility suggests another form of psychological disturbance opposite to projection: an internalizing of the wormlike action and guilt born of so thorough a sympathetic recognition of the worm that the worm actually disappears to the speaker's eyes. (Langland 1987: 240–241)

Med Langland sin forståelse av "the speaker-viewer" lignes det lyriske jeg-et til skaperen av illuminasjonen. Det at det er så vanskelig å finne sannhet i diktet, motsigelsene mellom den ikoniske og den verbale teksten, gjør at "The SICK ROSE" blir så meningstett. Gjennom å la det lyriske jeg-et stå for all tolkning av diktet, er det også i stand til å fremme følelsen av at det lyriske jeg-et også *er* dikteren. Freud understreker spesielt dikterens posisjon som en utmerket en for å fremme opplevelsen av det uhyggelige: "[...] innenfor diktningen foreligger mange muligheter for å oppnå uhyggeeffekt som faller bort i livet" (Freud 2011: 173). Diktningen kan bevege seg på terskler mellom hva som blir oppfattet som reelt, og hva som blir oppfattet som fantastisk. Og det er når man setter spørsmålsteget ved hva som er virkelig, eller sant, at følelsen av uhygge lett oppstår. Diktet gjør det vanskelig å finne ut av nøyaktig hva sykdom ligger i, hvilket kjønn marken har, og hvorvidt den er synlig eller ikke. Alt kommet ut på leserens ståsted og valgt oppfattelse av sannhet. Alt utifra hvordan man lar

diktet penetrere en selv. Blake er mesterlig tvetydig der diktet alltid gir svar, men også motsier dette svaret. Det er gjennom denne *multivalensen*, det rike symbolinnholdet i diktet at metaperspektivet kommer til uttrykk. Diktet er på sett og vis sitt meningsmangfold bevisst. Freud skriver: "Til dikterens mange friheter hører også det å velge den verden han vil fortelle om, slik at den faller sammen med den realitet vi er fortrolige med, eller å fjerne seg fra den. Vi følger ham i begge tilfeller" (*ibid.*). Den bestemte virkeligheten er aldri entydig, den uhyggelige følelsen av at det hele tiden er noe som ikke helt stemmer, følger leseren gjennom Blakes dikt. Og illuminasjonen belyser de ulike temaene jeg har tatt for meg som samtidige og gjør at mann og kvinne, tekst og ikon, uhygge og lengsel blir belyst i den estetiske opplevelsen av "The SICK ROSE". Illuminasjonen deler sine hemmeligheter, avslører mye, men samtidig aldri nok til at vi blir sikre på hva som er synlig og hva som holdes skjult.



"THE FLY"

Plate 40

13,0 x 19,0 cm

(original 7,3 x 11,8 cm)

Kapittel III

Terskelvirksomhet

"THE FLY" – terskelen mellom liv og død og leken imellom

"THE FLY"

Diktets formalia

Mens merken i "The SICK ROSE" beskrives som usynlig i den verbale teksten, men likevel er høyst synlig i den ikoniske teksten, er det omvendt i illuminasjonen "THE FLY". Selve fluen er paradoksalt nok bare til stede som apostrofert, og i den verbale teksten blir den brukt som utgangspunkt for et tankeeksperiment om forholdet mellom liv og død. Som i "The SICK ROSE" ser det lyriske jeg-et ut til å *betrakte* scenen som illuminasjonen forespeiler heller enn å delta i den. Diktet beskriver hvordan en flue med enkelthet kan drepes av en menneskehånd – på samme måte som et menneske plutselig, med et slag fra skjebnen, døden eller fra Gud, ikke lenger er i live. Slik utgjør diktet et lekende tankeeksperiment rundt liv og død. Diktet er nummerert som *plate 40* og følger direkte etter "The SICK ROSE" i *Songs of Innocence and of Experience*. Jeg vil i dette kapittelet drøfte ulike tematiske forhold som alle er å finne i "THE FLY": Forholdet liv–død, menneske–flue og barn–voksen. Ofte er overgangene mellom de to tilstandene vanskelig å kategorisere. Freud hevder at det nettopp er i slike situasjoner at opplevelsen av uhygge ofte oppstår: I overganger og på terskelen mellom to tilstander, på samme måte som selve ordet *unheimlich* hører til to motsatte forestillingsområder uten at de nødvendigvis står i motsetning til hverandre. "[...] det ofte og lett virker uhyggelig hvis grensen mellom fantasi og virkelighet viskes ut, [...] hvis et symbol overtar hele arbeidet til det symboliserte" (Freud 2011: 169). I "THE FLY" er mange av disse grensene utydelige, jeg vil undersøke dets sammenheng med "det uhyggelige".

"THE FLY" er delt inn i fem strofer som alle har fire verselinjer. Det har en noe hoppende rytmikk med betonte sluttstavelser, det er som om det lyriske jeg-et følger en flue med øynene gjennom diktet. Med korte linjer og mange enstavelsesord baserer rytmikken seg på en noenlunde fast veksling mellom betont og ubetont stavelse. Første verselinje har tre stavelser, mens de tre neste har fire. Strofe 1 og 2 har denne strukturen. Strofe 4 er en variasjon over strofe 1, der første og tredje verselinje har byttet rytmestruktur. Dette gjelder også strofe 5, der tredje verselinje har tre stavelser, og ikke fire. Strofe 3 bryter ikke radikalt med rytmikken siden stavelsesfallet fortsatt er det samme, men *betoningen* er annerledes og

skaper dermed et brudd. Strofen skaper også et brudd rent visuelt, siden denne står alene under de andre strofene. Første linje i strofe 3 har betoningen lett-tung-tung og tredje linje har kun den første stavelsen lett og de resterende tre tunge.

Rimmønsteret er likt i de fire første strofene med abcb og trykktunge, maskuline utganger. Femte og siste strofe har derimot formen aaba. Diktets siste to strofer er satt ved siden av strofe 1 og 2, en inndeling som ikke finnes i noen av de andre diktene i samlingen. Trolig reflekterer denne inndelingen et spørsmål om plass i forhold til billedkomponenten i diktet, men tidligere har ikke Blake latt noen av komponentene som utgjør hans illuminerte dikt gå på bekostning av hverandre. Jeg velger derfor å lese denne inndelingen som en måte å konstruere et spenningsforhold mellom strofene på. Strofe 1 og 4 tar for seg forholdet mellom tanke, tankeløshet og død. Strofe 2 og 5 tar for seg forholdet mellom menneske og flue. Det er kanskje også naturlig at det er strofe 3 som skiller seg ut rymisk, og at det er grunnen til at den står mer alene, at den ikke parallelliseres med en senere strofe.

THE FLY

1	Little Fly Thy summers play, My thoughtless hand Has brush'd away.	4	If thought is life And strength & breath; And the want Of thought is death;
2	Am not I A fly like Thee? Or art not thou A man like me?	5	Then am I A happy fly, If I live, Or if I die.
3	For I dance And drink & sing; Till some blind hand Shall brush my wing.		

"THE FLY" blir av de fleste Blake-forskere, blant dem Essick og Bloom, knyttet opp til Shakespeare-sitatet fra *King Lear* med Gloucesters replikk "As flies to wanton boys are we to th' gods; / They kill us for their sport" (IV.i.37–38). Sitatet blir nok i hovedsak knyttet til diktet på grunn av dets tema om død og fordi "THE FLY" åpner med hvordan en flue kan bli tatt livet av med en "thoughtless hand". Men diktet antyder at døden er noe tilfeldig snarere enn noe overlatt som følger av en guds hånd, slik Shakespeare-sitatet antyder. Likevel finnes det en undeliggende sammenheng mellom død og flue, på samme måte som det i "The SICK

ROSE" blir etablert et forhold mellom død og mark. Fluen, på samme måte som marken, er forbundet med dødsøyeblikket. Jeg kommer nærmere tilbake til dette.¹¹

I Erdmans *Complete Poetry & Prose of William Blake* er diktet satt opp med strofene under hverandre og ikke ved siden av hverandre, slik de står i illuminasjonen. Det er på grunnlag av Erdmans inndeling jeg har nummerert strofene. To bladløse trær på hver sin side av diktets strofer rammer inn diktet, og grenene griper inn i teksten ved å skille ad strofene i diktets uvanlige strofeinndeling. Som i så mange av diktene i samlingen, rammer trærne inn illuminasjonen, og i "THE FLY" har trærne den tilleggsfunksjonen å fremheve den konvensjonelle lesemåten av strofeinndelingen. Grenene fører leserens blikk loddrett nedover strofene, men antyder også en tvetydighet i forhold til diktets tema. Diktet bruker ordet "summer", og den ikoniske teksten understreker årstiden, men trærne har likevel ikke blader på grenene. Trærnes inngripen i strofene gjør likevel at rekkefølgene strofene kan leses i, ikke er entydig. Sidestillingen av strofene er noe underlig. Strofe 4 og 5 er kanskje sidestilt strofe 1 og 2 fordi de utdyper hverandre. Dette oppsettet gjør også at strofe 5 blir et slags ekko av strofe 2. De rytmiske bruddene i strofe 4 forsterker forholdet til de foregående strofene og gir også utdypende svar på spørsmålet om tankeløshet og om forholdet mellom liv og død, symbolisert ved en flue. Strofe 1 og 4 parallelliserer tanken mellom liv og død og etablerer spenningsforholdet mellom "thoughtless hand" i strofe 1 og "thought is life" i strofe 4. Diktets siste strofe "Then am I / A happy fly / If I live. / Or if I die" er den som tydeligst stiller spørsmålstegn til hvordan det lyriske jeg-et forholder seg til døden – og er knyttet til fluen som figur. Det lyriske jeg-et er "a happy fly" både som levende og som død, det er som om skillet mellom tilstandene ikke eksisterer.

Den ikoniske tekstens farger er med på å sette diktets stemning og årstid; en pastellfarget himmel med gule og rosa skyer mot en sval blå himmelfarge antyder enten at det er tidlig morgen, eller at det går mot kveld, solen er på vei opp eller ned. Siden den ikoniske delen av teksten fremstiller to barn, er det kanskje mer naturlig å tenke på at det er tidlig morgen, at det kan trekkes paralleller mellom at barna er i starten av livet, som dermed

¹¹ Det er her verdt å merke seg at Emily Dickinsons (1830–1886) dikt nummer 465 åpner "I heard a Fly buzz – when I died – " og som på nesten uhyggelig vis ligner Blakes "THE FLY". Disse diktene er veldig like hverandre, trolig fordi de begge tok utgangspunkt i sitatet fra *King Lear*, men også fordi Dickinson og Blake kan sies å tilhøre samme hymnetradisjon etter Isaac Watts (1674–1748). Det som er fascinerende her, er at Dickinsons dikt beviselig er skrevet uten kjennskap til Blakes dikt overhodet. I Dickinsons dikt er det lyriske jeg-et plassert til *like etter* dødsøyeblikket, i "THE FLY" er dødsøyeblikket en ambivalens. Dickinsons dikt nr 465 antas å være fra 1862. Alan Blackstock foretar spennende og interessante sammenligninger mellom Dickinson og Blake i essayet "Dickinson, Blake, and the Hymnbooks of Hell" i en artikkel fra *The Emily Dickinson Journal*, 2011.

symbolsk befinner seg i morgentimene. Men samtidig kan man lese himmelen som at det går mot kveld, i henhold til diktets tema om at døden kan intrefte når som helst, og at den treffer oss likt; uavhengig om det er snakk om voksne, barn eller andre levende organismer. Det kan hende man har en hel dag foran seg, men like sannsynlig er det at det går mot kveld, natt og død. Illuminasjonen trekker opp spenningsforholdet mellom den verbale teksten og den ikoniske teksten; det gis ingen bestemte svar, og forholdet dem imellom spiller på en dobbelthet.

Schrödingers katt, Blakes flue

Forholdet liv–død

Det lyriske jeg-et er i første omgang et menneske som påkaller en flue og beskriver hvordan dens "summers play" får en brå slutt i tredje og fjerde verselinje: "My thoughtless hand / Has brush'd away." Verbet "brush'd" uttrykker avsluttet handling; fluen er allerede viftet vekk – det tok bare noen stavelser fra fluen ble introdusert i diktet til den forsvant. Slik vises diktets situasjon til at det lyriske jeg-et bruker en gjenkjennelige situasjonen med å vifte vekk en flue til et tankeeksperiment omkring betydningen av "thoughtless hand." At fluen blir "brush'd away" er likevel ikke entydig med at den dør. Tidsformen av verbet viser heller til diktets situasjon og beskriver hvordan mennesket så lett og tankeløst *kan* ta livet av fluen og som her blir brukt som et dødsvarsel, et *memento mori* for det lyriske jeg-ets eget liv. Erkjennelsen av at "neste gang er det min tur" er underliggende. Fluen er et tankeeksperiment fra det lyriske jeg-ets side; et retorisk grep som rettferdiggjør det lyriske jeg-ets monolog som apostrofe. Slik er "THE FLY" en nesten eksistensialistisk filosofering rundt menneskets forhold til døden. De store kontrastene i diktet ligger i hvordan første og tredje strofe er fylt med en enkel lykksalighet over livet, mot den underliggende tematiseringen av dødsøyeblikket. Gleden i det å leke, danse og synge står i kontrast med den mer spørrende andrestrofen med døden som en underliggende, dog ikke nødvendigvis truende, kraft.

"Little fly / Thy summers play" åpner diktet som en betraktning av en flues virrende ferd. De neste verselinjene "My thoughtless hand / Has brush'd away" med partisippen "brush'd" skaper en usikkerhet rundt forståelsen av ordet "play." Syntaksen tilsier at "play" ikke kan være et verb, men snarere er et substantiv. Konnotasjonene til ordet "play" er likevel til stede som sport, spill og lek. Dette understrekes i den ikoniske teksten med jenta som er i aktivitet med "summers play" med en badmintonrackert. Det er likevel forståelsen av ordene "play" og "brush'd" som reflekterer den poetiske situasjonen i diktet. Ordet "play" som

substantiv og verbet "brush'd" i perfektum partisipp, avsluttet handling, viser til nåtiden. Fluen er borte, trolig død – og understreker så menneskets tankeløse hånd i forhold til *betydningen* av det å være i live eller ikke. Hvilken hånd styrer vår skjebne?

Andre strofe setter tydelig opp forholdet mellom menneske og flue: "Am not I / A fly like thee? / Or art not thou / A man like me?" spør det lyriske jeg-et. Den høytidelige henvendelsen til fluen med bruken av "thee" og "thou," understreker ytterligere apostrofen som ble innledet i diktets første strofe. Apostrofen som form viser også til temaets balanse på terskelen mellom liv og død; påkallelsen av fluen i erkjennelsen av at det lyriske jeg-et også kan dø. Ifølge Bloom er dette spillet mellom liv og død det lyriske jeg-ets "awakening to mortality, to the precariousness of human existence in the state of Experience" (Bloom 1970: 136). Forholdet til livet endrer seg når man blir bevisst sin egen dødelighet. For Bloom er dette en viktig del av forståelsen av erfaring. Fluen er hentet til live igjen ved diktets lyriske kvalitet. Ordknappheten til Blake besvarer ingen spørsmål omkring hva som er riktig og endelig i forhold til døden. Fluen får en dobbel posisjon i diktet på grunn av apostrofen, lik Schrödingers katt er den i teorien både død og levende samtidig. Forholdet mellom liv og død er problematisk fordi det er to tilstander som ikke kan inntreffe samtidig. Freud, via hans kollega Jentsch, skriver hvordan dette forholdet er "en spesielt gunstig betingelse for å fremkalle uhyggefølelser [...] det vekkes intellektuell usikkerhet om hvorvidt noe er levende eller livløst" (Freud 2011: 160). Henvendelsen til den døde fluen blir både en erkjennelse av at døden kan skje det lyriske jeg-et når som helst, men viser også til en underliggende determinisme; oppdagelsen at erfaringen av å dø er lik for alle som er i live. Den lettstemte tonen som stemmer over ens med "summers play" fra første strofe, blir mer alvorlig med de formelle "thee" og "thou." Essick oppsummerer retorikken i diktet når han skriver:

The metaphor usually operates in one direction: a man is like a fly in his inevitable yet unpredictable demise. Blake, with impeccable logic, reverses the equation: if the speaker is 'like' a fly, then is not a fly 'like' a 'man'? (Essick 2009: 134)

Likheten som settes opp mellom menneske og flue i strofe 2, blir til en identifisering i diktet i siste strofe: "Then am I / A happy fly / If I live / Or if I die". Her er det lyriske jeg-et ikke lenger bare lik en flue, den er også *likestilt* med fluen gjennom det plutselige dødsøyeblikket. Sammenligningen i strofe 2 "A fly like thee" blir til "am I / A happy fly" i strofe 5. Gjennom diktets forløp blir det gradvis utydighet mellom fluen og mennesket gjennom strofe 2, 3 og 5. I tredje strofe fortsetter sammenligningen fra strofe 2 der det lyriske jeg-et får metaforiske vinger: "Shall brush *my* wing" (min uthevelse) og lignedes med fluen ved at den lett kan viftes

bort. Metaforen i strofe 3 fortsetter sammenlignelsen flue–menneske fra strofe 2, før sammenligningen blir en *identifisering* i strofe 5. Strofe 5 er også syntaktisk formulert som et spørsmål, men uten å ha et spørsmålstegn i seg. Det er som om det lyriske jeg-et indirekte spør seg selv om betydningen av døden. Det at menneske og flue er like i dødsøyeblikket, utvider også idéen om døden som "the great leveller" – der denne tidligere blir brukt til å jevne ut forskjeller mellom mennesker, rik og fattig, blir den i Blakes dikt et uttrykk for at alt levende i verden deler samme erfaring av å dø.

Det rytmiske bruddet i strofe 4 ødelegger flyten fra de forgående strofene samtidig med at den har et helt annet alvor i seg. "If thought is life" åpner første verselinje med betoning på "life". Den ekstra stavelsen "is" gir verselinjen, viser muligens til de forgående strofenes innhold som omhandler *liv* snarere enn død. Sommerens lek, dans, drikk og sang er i forgrunnen med understrekningen av "life." Men fjerde strofes rytmeskift viser også tilbake til de forgående strofenes stemningsskift. Selv om døden er til stede fra første strofe, er det likevel tankeløsheten, kanskje også bekymringsløsheten, som står i fokus. Fjerde strofes tredje og fjerde verselinje "And the want / of thought is death" kan kanskje vise tilbake på "thoughtless hand," men inneholder nå en bevissthet til døden. Formuleringen "thought is life" i strofe 4, leker på en måte med Descartes berømte formulering *cogito ergo sum*, "jeg tenker altså er jeg." Men Blake utfordrer dette gjennom å beskrive det tankeløse i en (døds)handling. Verselinjen "And the want / Of thought is death" foreslår at det å gjøre noe tankeløst egentlig er en umulighet. Uten tanke, dør man; hvordan kan man da gjøre noe tankeløst? ¹² Det er to mulige svar på dette spørsmålet. Enten gjør Blake et opprør mot denne måten å definere liv på, at tankevirksomhet og væren ikke kan sidestilles. Eller så er man aldri bevisst tankeløs, altså at man med vitende og vilje tar liv med en nesten ubevisst grusomhet. Et annet spørsmål som dukker opp er også hvorvidt en flue er i stand til å tenke. I *Milton* skriver Blake om fluen: "Seest thou the little winged fly, smaller than a grain of sand? / It has a heart like thee; a brain open to heaven & hell" (*Milton, plate 20, vers 27–28* ; Blake 1988: 114). Her har fluen både hjerte og hjerne, og har slik en bevissthet ovenfor sitt levde liv, noe som sammenligner den med mennesket. "Målet for alt liv er døden," skriver Freud i *Hinsides lystprinsippet* (Freud 2011: 51). Her ser Freud på hvordan ulike drifter i sjelelivet og ser spesielt på forholdet mellom lystprinsippet, bevegelsen mot tilfredsstillelsen av lyst, og det han kaller dødsdriften.

¹² I et tidligere utkast av "THE FLY" fra Blakes notatbok, er det skrevet "my guilty hand" heller enn "thoughtless hand" i første strofe. Trolig byttet Blake dette for å understreke tvetydigheten mellom tanke og handling, men kanskje også for å understreke dødsøyeblikket som noe som "rammer blindt" (Blake 1988: 794).

Dikotomien liv–død er å finne igjen i Freuds verk på samme måte som "THE FLY" leker med oppfattelsen av liv og død. Et hvert liv beveger seg mot døden, enten det er et menneskets eller en flues, og deler slik erfaringen av døden.

"A fly like thee"

Forholdet flue–menneske

Ifølge *OED* kan "fly" på 1700-tallet være et hvilket som helst to-vinget insekt med evnen til å fly, enten det er en gresshoppe, en husflue eller en sommerfugl. Essick leser badmintonballen i illuminasjonen som et simulakrum av fluen, men mener også at fluen faktisk *er* synlig i den ikoniske teksten. Det er trolig en liten skygge ved siste strofes slutt som Essick oppfatter som en flue. Denne skyggen ser ut som en slags fugl eller flaggermus, en antydning i blekket heller en en klar figur. Det er også denne Foster Damon forstår som en "fly" i diktet, men mener det er snakk om en sommerfugl ("butterfly"), snarere enn en flue (Damon 1988: 139). Det er utvilsomt at denne skyggen er bevisst plassert i illuminasjonen av Blake. Den minner mer om en sommerfugl enn en husflue, slik Bloom forstår fluen i diktet. På grunn av plasseringen av denne "fluen" er det noe vanskelig å si til hvilken kategori tekst den tilhører; er den en del av den ikoniske teksten eller den verbale?¹³ Et viktig poeng med Damons lesning av fluen som sommerfugl er forholdet dette setter opp mellom marken i "The SICK ROSE" og fluen i "THE FLY". Er fluen, eller sommerfuglen, her den forvandlede marken fra det forgående diktet? Er det derfor det lyriske jeg-et henvender seg til fluen når den undrer seg over egen eksistens, og egen død, fordi "fluen" har erfaring fra å skifte form – å gå fra en tilstand til en annen? Jeg skal se nærmere på forholdet mellom menneske og flue.

Som jeg allerede har vært inne på i Kapittel II, eksisterer det, ifølge artikkelen til Edward J. Rose, et forhold mellom menneske, mark og flue. I artikkelen "Blake's Human Insect: Symbol, Theory and Design" skriver han: "[...] human beings seem to be interfering in one way or another with winged life or the human form in an insect-worm-fly condition" (Rose 1968: 215). Rose differensierer ikke særlig mellom marken og fluen og opererer heller med forholdet "worm–fly." Han mener mennesket som figur i Blakes verker er

¹³ *OED* viser også at "fly" kan ha betydningen "rusk" når det er snakk om typografi. Det er slett ikke utenkelig at dette er en vits fra Blake sin side i forhold til hans yrke som bokkunster og -trykker. Vitsen blir morsom gjennom at dette "rusket" viser til noe som ikke skal være der, som likevel er der. Men i "THE FLY" er det heller motsatt; fluen er ikke der, selv om den med all sannsynlighet burde være der, men i stedet kun er antydning i blekket. *OED* viser også til det bibelske ordtaket "a fly in the ointment" med betydningen "a small or trifling circumstance which spoils the enjoyment of a thing" – som også blir ironisk med tanke på at en flue da kan ødelegge gleden ved et liv. Også "butterfly" har betydningen "noe ubetydelig," men også "a printer's devil."

uløselig knyttet til dette forholdet, men ser i hovedsak på forholdet menneske–mark, et forhold som har bibelske røtter, og et forhold Blake oftere sammenligner i sine verker.

The rebirth or recreation of reason and of allegory depends upon imagination, which works upon a clay ground. [...] In Genesis, man becomes red clay and the serpent crawls in the dust that is man. [...] Whereas the serpent is capable only of shedding his skin periodically, man's imagination is capable of changing the entire context of his existence. (Rose 1968: 227)

Både mennesket og marken kommer fra jorden ("clay") på samme måte som Gud i Bibelen formet mennesket fra jordens muld (1Mos 2,7). Forholdet menneske–mark–flue handler om markens *morfologiske* kvaliteter, den har evnen til å bli noe annet, men handler også om den menneskelige imaginasjonen. "The raising of a worm to winged life [...] is a prefiguration of man's liberation from earth," påpeker Rose (Rose 1968: 225). Gjennom imaginasjonen har mennesket mulighet til å se for seg hvordan en selv kan forandre seg på samme måte. Dette aspektet er også viktig i Damons lesning av "fly" som sommerfugl, idet han understreker at sommerfuglen som symbol knyttes opp til "the resurrection of the soul" (Damon 1988: 140). Et insekts livssyklus blir sett på som en metafor for den menneskelige arvesynden; mennesket er allerede et fallent vesen, men, lik marken, har det evnen til å transcendere. Blake mente at imaginasjonen var en egenskap mennesket delte med Gud – at den var både Gud og menneskets "central faculty" (Damon 1988: 195). Imaginasjonen skaper et forhold mellom fluen og mennesket med hensyn til størrelse. For fluen vil mennesket ha samme makt som en gud, og for mennesket er størrelsesforholdet menneske–gud det samme som størrelsesforholdet menneske–flue, i tråd med Gloucesters replikk.

Forholdet mark–menneske er mye tydeligere hos Blake enn forholdet menneske–flue, mener Rose: "the life of man is compared to the cycle in which the worm moves, man is never *explicitly* called a fly" (Rose 1968: 216). Det er kun i diktet "THE FLY" at Blake tydeliggjør denne sammenstillingen, men sammenligningen er, som vist tidligere, også å finne i *Milton*. Det at noe har vinger, evnen til å fly, er ikke uvanlig i flere av Blakes tekster, men vingene har ikke nødvendigvis den samme betydningen som forholdet til insektene som symbol på mennesket som fallen figur. Forholdet Blake etablerer mellom det lyriske jeg-et og fluen i "THE FLY" spiller en viktig rolle i samlingen *Songs of Innocence and of Experience* når man ser på undertittelen diktsamlingen har. Er det ikke nettopp gjennom det lyriske jeg-ets funderinger at Blake viser "the Two Contrary States of the Human Soul"? Sammenlignelsen i strofe 2 "Am not I / A fly like thee? / Or art not thou / A man like me?" sidestiller disse to størrelsene av den menneskelige sjelen. Diktet foretar en umulig sidestilling av to gitte

tilstander, liv og død, til en naturlig sidestilling. Imaginasjonen lager den teoretiske sidestillingen av en levende sjel (menneske) og en udødelig sjel (flue) som én og den samme. Illuminasjonen viser frem denne dobbeltheten og plasserer fluen som en mellomting mellom verbal tekst og ikonisk tekst. Den er til stede i begge, samtidig som den er tvetydig både som tekst, ikon og symbol.

Som nevnt tidligere, oppstår det lett en uhyggefølelse når det finnes usikkerhet om noe er levende eller ikke, slik som tilfellet er med fluen i og med diktets apostrofe. Freud nevner psykologen E. Jentsch som en kollega som har studert fenomenet "det uhyggelige". Jentsch knytter problemstillingen levende/død til det poetiske grepet med *besjeling*. Freud påpeker at det spesielt dreier seg om besjeling utenom våre vante forestillinger som vekker sterkere følelse av uhygge hos oss (Freud 2011: 155). Besjeling er et begrep som i litteraturen brukes om døde ting som tilskrives følelser, om abstrakter som utstyres med menneskelige trekk, brukes begrepet personifikasjon. I "THE FLY" er det snakk om menneskeliggjøring av en flue. Den virker uhyggelig fordi det ikke finnes noen umiddelbare likhetstrekk mellom et menneske og en flue. Imaginasjonen til tross, så er dette en vanskelig sammenligning. Dette kan være grunnen til at den ikoniske teksten i såpass liten grad har sammenheng med den verbale teksten, og at fluen opptrer så mye tydeligere i den verbale teksten enn den gjør i den ikoniske. Sidestillingen av menneske og flue, som to tilstander av sjel, kan trekkes tilbake til den originale betydningen av dobbeltgjengeren. "[D]obbeltgjengeren var opprinnelig en forsikring mot at jeget skulle gå under, en 'energisk dementering av dødens makt', og sannsynligvis var den 'udødelige sjel' legemets første dobbeltgjenger," skriver Freud (Freud 2011: 161). Besjelingen og sammenstillingen av mennesket og fluen fungerer også her som et slags dobbeltgjengermotiv – spesielt med tanke på formoppsettet mellom strofe 2 og 5. Her er det lyriske jeg-ets "I" og fluens "fly" ekvivalente størrelser, utbyttbare med hverandre. Freud understreker hvordan dikteren tar seg friheter i forhold til hvordan han forteller, slik at realiteten i fortellingen sammenfaller med det vi er fortrolige med. Om dikteren fjerner seg fra dette, følger vi likevel (Freud 2011: 173). Slik blir leseren via det lyriske jeg-et *tvunget* til å godta sidestillingen av seg selv med en flue. I illuminasjonen som form utfordrer Blake vår vante oppfatning om mennesket. Vår egen posisjon blir forherliget; vi er som en gud for en flue, samtidig som vi blir degradert; vi er ikke verd mer enn en flue.

Mellom uskyld og erfaring

Forholdet barn–voksen

Den ikoniske teksten i diktet viser en kvinne og to barn i ulike aldre. I forgrunnen står det et lite barn som blir holdt fast i armene av en kvinne med strengt utseende og et mørkt ansikt. Bak disse står en jente og slår en badmintonball. Kvinnen har en omsorgsfunksjon for barna, hun er kanskje moren, men mer sannsynlig barnepike deres. Med det minste barnet har hun blikkontakt, og måten de holder hender på, tyder på at den lille skal lære seg sine første skritt. Likevel er det ingen stolthet eller humor i kvinnens ansikt, det er strengt, og grepet om barnehendene kan synes mer kontrollerende enn ansporende. Jenta i bakgrunnen er fremstilt i halvprofil, hun har ryggen halvt til leseren. Det er rimelig å se figuren i bakgrunnen som en jente eller ung kvinne, i motsetning til barnet i forgrunnen. Hun har langt hår nedover ryggen, og siden det ikke er satt opp eller gjemt i en kyse slik som hos den andre kvinnen, er det sannsynlig at hun ennå er relativt ung. Det er også i hovedsak dette hodeplagget som gjør det rimelig å tenke seg at kvinnen er en barnepike og ikke barnas mor, det er et enkelt tørkle, ingen hatt eller ordentlig kyse. I hånden har jenta en badmintonrackert som hun konsentrert slår en badmintonball med. Denne ballen kan kanskje ses som en symbolsk tilstedeværelse av den fluen diktets tittel refererer til, slik Essick gjør. Jentas badmintonspill viser kanskje mer til den verbale tekstens beskrivelse av "summers play" i tredje verselinje, snarere enn direkte til en flue. Men måten hun slår ballen på, viser ingen "thoughtless hand" – snarere tvert imot. Det at hun spiller alene, er også underlig. Hvem slår jenta ballen til? Hun slår ballen inn mot teksten mens hun ser oppover – det går en diagonal linje mellom hennes sikt og "fluen" ved diktets siste strofe. Essick velger å lese barnet i forgrunnen som en gutt, men jeg vil heller påstå at det er noe irrelevant hvilket kjønn dette barnet har; det har uansett en viktigere egenskap ved å være ungt og ikke under de samme restriksjonene som voksne. Men denne friheten og uskyldigheten barnet har i seg, hvorfor vises ikke det tydeligere i dets ansikt? Har dette noe med de kontrollerende hendene til kvinnen å gjøre? Er forholdet mellom barna og den voksne kvinnen knyttet til noen av de forgående motsetningene?

Forholdet mellom kvinnen og barna i illuminasjonen er knyttet til diktets verbale tekst som symbolske størrelser. Figurene er en del av den dikteriske situasjonen; de er en del av hva det lyriske jeg-et betrakter gjennom diktets gang og blir dermed også en del av det leseren tar utgangspunkt i. Den ikoniske og den verbale teksten i "THE FLY" står i kontrast til hverandre. Forholdet dem imellom er ikke umiddelbart og situasjonen i den ikoniske teksten ser ikke ut til å ha direkte referanser til det lyriske jeg-ets filosoferinger. Den første

sammenhengen ligger i jenta som bedriver "summers play", og som liksom skaper en flue med badmintonballen hun slår. Måten hun slår ballen på, og måten barnepiken og det lille barnet holder hender på, kontrasterer verselinjen "thoughtless hand." Den ikoniske teksten viser til en kontroll med bruken av hendene, en type overlegg som ligger mye nærmere *King Lear*-sitatet enn det den verbale teksten tyder på. Kanskje kan replikken "they kill us for their sport" (*King Lear* IV.i.38) knyttes til siktlinjen i jentas "summer play" gjennom at hun slår badmintonballen mot fluen i den ikoniske teksten, men dette blir heller spekulasjon.

I *Blake and Freud* ser Diana Hume George på menneskeskikkelsene i *Songs of Innocence and of Experience* som naive figurer som vet lite om årsakene til deres lykke og sorger (George 1980: 92). Men gjennom illuminasjonen som form, gjennom Blakes ønske om "showing" – å vise frem – får disse figurene en større dybde, spesielt gjennom det lyriske jeg-et. Det er ønsket om å vise frem at ordet "play" får en dobbelbetydning i "THE FLY". "Play" kan bety både en lek og et teaterstykke. I forståelsen "play" som teater, sammenfaller den verbale tekstens substantivbruk av "play" med den ikoniske teksten. Slik kan "summers play" vise til et annet Shakespeare-sitat fra *As You Like It*: "All the world's a stage, / And all the men an women merely players. / They have their exits and their entrances" (II.vii.139–141). Både fluen, barna, barnepiken og det lyriske jeg-et har sin rolle i denne dikterscenen der de beveger seg fra liv mot død. George forstår ordet "play" også som en fase til seksuell modning hos Blake. "They were free to 'play', to discover each other sexually," skriver George om den dikterske situasjonen i "A Little Girl Lost" (George 1980: 109). Hun fortsetter: "The children of innocence played on the green in full sight of their parents, who watched them with nostalgic pride and affection. But in order for this new kind of play to occur, parents must be absent" (*ibid.*). Dette kan overføres til den ikoniske teksten i "THE FLY". Det er et skille mellom barnepiken med det lille barnet og jenta. Jenta er posisjonert nærmere teksten som viser til en større forståelse av erfaring. Dette forklarer også hvorfor barnepiken vender ryggen til jenta; det er noe som er nødvendig for at leseren skal kunne se henne i "summers play" i illuminasjonen. George, som Freud, fokuserer mye på barnets seksualitet og mener Blake hadde stor innsikt i barnets libidinale instinkter: "Blake's infant is naturally and radically both innocent and libidinal" (George 1980: 91). Lek er også et ladet begrep i forhold til Freud. I *Hinsides lystprinsippet* knytter Freud barnets lek og repetisjon av hendelser, behagelige som ubehagelige, til mestring og forsøk på kontroll: "[...] lekende barn gjentar alt det som i deres liv har gjort dypt inntrykk på dem, at de avreagerer sterke inntrykk og så å si gjør seg til herre over situasjonen" (Freud 2011: 21). Slik kan også det minste barnets

misfornøyde ansiktsuttrykk forstås som en sjalusi mot den mer erfarne jenta. Det er fanget mellom uskyld og erfaring – og blir derfor kontrollert av strengere hender enn den eldre jenta. Slik blir det heller ikke underlig at de andre figurene ikke blir med i "summers play" med jenta; de er nødt til å være enten utenforstående og sjalu, som det lille barnet, eller erfaren og sjalu med ryggen til, som barnepiken.

Den kvinnelige barnepiken kan sammenlignes med "nurse" i "NURSES Song" nummerert som *plate 38*. Barnepiken i dette diktet er det lyriske jeg-et, som er sjalu på barna fordi de vekker minner om hennes egen ungdomstid. Sjalusien viser seg gjennom at "My face turns green and pale" på samme måte som ansiktet til barnepiken i "THE FLY" er farget mørkt, en parallell jeg velger å se som sjalusi. I "NURSES Song" advarer barnepiken om at "spring" og "day" er "winter and night in disguise", noe også George mener har sammenheng med hennes sjalusi ovenfor barna: "The nurse projects her sexual frustration and fear onto the children whom she charges to come home," skriver George om barnepiken i diktet (George 1980: 98). Hennes sjalusi stammer fra hennes erfarne perspektiv; hun tvinger denne innsikten over på barna når hun uttrykker ordene "wasted in play" – selv om det nettopp er gjennom "play" at erfaring kan oppstå. Kontrollen hendene til figurene uttrykker, på samme måte som overlegget i dødsøyeblikket fra gudenes side, er et annet sammenligningsgrunnlag i forhold til *King Lear*-replikken. Forholdet kontroll–ikke-kontroll kan parallelliseres med Georges lesning av maktforholdet mellom voksen og barn. Hun fokuserer spesielt på hvordan familie- og omsorgspersoner har forskjellige roller i *Innocence* og *Experience*; de forandrer seg fra å vise omsorg og stolthet til å ønske kontroll og restriksjon. I "THE FLY" er det trolig en streng hånd fra barnepiken som styrer, snarere enn en kjærlig en. Barnet som lærer seg å gå, er styrt av kvinnens hånd som kontrollerer hvorvidt det holder balansen eller ikke. Hun holder det styrende i begge hender, slik at ingen "thoughtless hand" kan skade barnet. Det er som om barnepiken ønsker å kontrollere *fallet* – beskytte barnet fra erfaringen om dets egen syndighet. Dette kan forstås i overført betydning, både når det gjelder å falle som i å synde, eller å falle som i å dø. Med en vri kan man si at kvinnen, hun som er i stand til å gi liv, kontrollerer fallet til barnet i den forstand at hun utsetter og manipulerer dødsøyeblikket. George skriver:

For Blake, it is literally in the nature of the senses to exert pressure toward death as well as life, reduction as well as expansion. In psychoanalytic terminology, the theory of dual drives, sexual and destructive, is contained in the lament from the grave. (George 1980: 95–96)

Barna i illumiasjonen er, gjennom sin lave alder, knyttet mer mot lystprinsippet enn barnepiken er. Vi ser da at alle figurene er dradd mellom de to tilstandene liv og død som

diktet tematiserer. "As the inner being knows nothing of death, death exists only in the conscious mind and the world of matter. It is learned only by Experience," skriver Damon (Damon 1988: 99). Barnepikens omsorg overfor barna er knyttet til et forsøk på å påtvinge dem erfaring snarere enn å la dem erfare sin egen dødelighet.

Terskelvirksomhet: liv og dødsdrift

Diktets sammenstilling av form og tema

"I aller høyeste grad uhyggelig forekommer for mange mennesker det som har å gjøre med døden," skriver Freud i "Det uhyggelige" (Freud 2011: 166). Men i "THE FLY" er det ikke en uhygge knyttet til dødeligheten, snarere en nysgjerrighet eller en letthet. Diktets form, dets hoppende rytmikk og enstavelsesord gjør at dødstemaet ikke virker like truende. Det er snarere slik at diktet tar avstand fra dødsangsten og uhyggen. Tilstanden mellom å leve og dø blir beskrevet som en enkel håndgest – som om livet alltid befinner seg på terskelen til døden, eksemplifisert med siste verselinje: "If I live, / Or if I die." Den verbale teksten fokuserer på det lystige i livet, spesielt i tredje strofe: "For I dance / And drink and sing / Till some blind hand / Shall brush my wing." Diktet sidestiller uttrykkene "thoughtless hand" og "blind hand". At døden er "blind" i betydningen "tilfeldig" – at den rammer blindt – trekker leseren inn i diktets situasjon. Gjennom det lyriske jeg-et blir leseren selv tvunget til å forholde seg til sin egen dødelighet, til å være med og erfare den estetisk.

Diktet nærmer seg et relativt mørkt tema med lystighet. Ønsket om å finne ut av det mørke var noe Blake og Freud delte: "Blake's vision of reality as most people experience it was fully as black as Freud's," mener George (George 1980: 101). Gjennom sublimering prøvde både Blake og Freud å finne ut av menneskesinnets mørkere, mer ugjennomtrengelige lag. For Freud handler sublimering om bearbeiding. Blake så nok på sublimering både som et frelsesspørsmål og som noe hans kunst var i stand til å avstedkomme. Freud er overrasket over at logikken "alle mennesker må dø" ikke har sterkere gjennomslag hos oss. Dette "er ikke innlysende for noe menneske, og vårt ubevisste har nå like liten plass som noen gang før for forestillingen om egen død," skriver Freud i "Det uhyggelige" (Freud 2011: 167). Freud viser til religionenes benektelse av døden, at den ser på den som et overgangsstadium, forsterker denne forestillingen. "[D]en døde er blitt fiende av den overlevende og har til hensikt å ta denne med seg, som kamerat i sin nye eksistens" skriver Freud (*ibid.*). I "THE FLY" spiller uhyggen en slags "double bluff". Frykten for de døde er en rest etter den

primitive angsten som Freud mener sitter igjen i oss alle. Her oppleves den som uhyggelig nettopp fordi det lyriske jeg-et *ikke* viser noen redsel i henvendelsen mot døden.

Nicholas Royle sidestiller i *The Uncanny* flere av Freuds elementer fra essayet om "det uhyggelige" med elementer fra *Hinsides lystprinsippet* som ble utgitt i 1920.¹⁴ Spesielt ser han på hvordan dødsdriften og dens repetering av det som vekker ubehag, kan knyttes opp til "det uhyggelige": [...] the uncanny seems to be about a strange repetitiveness. It has to do with the return of something repressed, something no longer familiar, the return of the dead" (Royle 2003: 84). Royle fortsetter: "Freud himself contends that 'the constant recurrence of the same thing' is a powerful element in many literary texts and is what can help to give them their uncanny character" (Royle 2003: 89). Denne repetisjonen av tema og i strofeoppsett er å finne i "THE FLY". Når strofene står ved siden av hverandre, er det et slags tekstlig ekko som forekommer. Repetisjonen av enkelte av ordene, slik som "hand" og "fly," blir mer ladede. Royle vektlegger denne repetisjonstvangen som en manifestasjon av dødsdriften. I *Hinsides lystprinsippet* ser Freud paradokset i at andre sjelelige krefter utfordrer og motsier seg lystprinsippet. "Antakelsen om selvoppholdelsesdrift som vi tilskriver alt levende, står jo i påfallende motsetning til forestillingen om at alt driftsliv er rettet mot døden," skriver Freud (Freud 2011: 52). At det er dødsdriften, og ikke lystprinsippet, som er en av de sterkeste driftene i et menneskeliv, gjør at vissheten om døden blir til en drivkraft i livet: "[...] we all want to die in our own way, on our own terms, according to our own trajectory, in accordance with 'detours' of our own devising, in keeping with a certain 'rythm'," skriver Royle (Royle 2003: 93). Gjennom diktets siste strofe skifter det mellom menneske og flue, gjennom en rytme, diktets "detour", så "overtar" det lyriske jeg-et kontrollen over dette dødsøyeblikket til fluen – og på sett og vis også sin egen. Royle forsøker å gjøre et poeng ut av at narrativet er det som best er i stand til å bestemme over dødsøyeblikket – noe som fungerer på sitt ypperste i lyrikken, som både inneholder sine *memento mori* og er selvbevisst om sin egen form og da sitt eget narrativ. Freud knytter også opp barnets lek til de voksnes "kunstneriske lek" med det resultat i at tilskueren ikke "spares for smertelige inntrykk" (Freud 2011: 22). Her kommer de mer estetiske forholdene i dødsdriften til syne. Selv det som smerter og oppleves ubehagelig blir brukt kunstnerisk med stor effekt. Men "kan vi virkelig se helt bort fra momentet med den intellektuelle usikkerheten, siden vi jo måtte innrømme dens

¹⁴ Arbeidet med *Hinsides lystprinsippet* og "Det uhyggelige" foregikk også noenlunde parallellt. Royle mener derfor de deler flere idéer.

betydning for det uhyggelige ved døden?" undrer Freud (Freud 2011: 171). I mellomtiden fører "THE FLY" oss bak lyset og lar oss være "A happy fly / If I live / or if I die".



"The Tyger"

plate 42

12,7 x 20,3 cm

(Original 6,3 x 11 cm)

Kapittel IV

Sublime striper

"The Tyger" – sublimitet, skaperkraft og terror

"The Tyger"

Diktets formalia

I likhet med "The SICK ROSE" og "THE FLY" er illuminasjonen "The Tyger" en betraktet scene, det lyriske jeg-et og leseren ser på det samme. Som i "THE FLY" begir det lyriske jeg-et i diktet seg ut på en filosofisk ferd. Denne gangen er det ikke livet og døden det funderes over, men evnen til å *skape*. Skapelse og skaperkraft blir tematisert i diktet, og i den forbindelse blir mektige og kosmiske størrelser trukket inn. "The Tyger" behandler skapelse på både et metafysisk og et kunstnerisk nivå. Gjennom de metafysiske spørsmålene om skapelse tematiserer diktet også sin egen kunstneriske tilblivelsesprosess. Forholdet mellom menneskelig imaginasjon og kunstnerisk skapelse parallelliseres i "The Tyger" og gjør diktet mer selvrefleksivt enn de andre diktene i samlingen. Diktet tematiserer de sublime kvalitetene som ligger i skaperkraften, og det forholder seg spesielt til det fryktinngytende og overveldende resultatet skapelse har. Tigeren selv regnes av det lyriske jeg-et som et slikt urovekkende og mektig skapt vesen. Gjennom henvendelser til tigreren undrer det lyriske jeg-et på hvem eller hva slags vesen som har evnen til å forestille seg og skape en tiger.

"The Tyger" er William Blakes mest berømte dikt. Det har en klar parallell til "The Lamb" i *Songs of Innocence*, og disse to blir oftest lest i sammenheng med hverandre. Koblingen gjøres eksplisitt med en intertekstuell referanse i "The Tyger," der fjerde verselinje i strofe 5 lyder "Did he who made the Lamb make thee?" Illuminasjonen "The Tyger" er nummerert som *plate 42* i *Songs of Innocence and of Experience*. I dette kapittelet gir jeg først min egen lesning av "The Tyger" før jeg ser på mer etablerte tolkninger av diktet. Jeg vil så se på hvordan den estetiske forståelsen av det sublime var på 1700-tallet før jeg setter dette i sammenheng med hvordan "The Tyger" behandler det sublime. Gjennom fokuset på det sublime, retter "The Tyger" et blikk på estetisk opplevelse. Diktets fascinasjon for det fryktinngytende, et vesentlig aspekt ved det sublime, er med på å understreke min kobling av forholdet mellom Blakes mektige illuminasjoner og Freuds forståelse av "det uhyggelige".

"The Tyger" er delt inn i seks strofer som hver har fire verselinjer. Strofene har rimstrukturen aabb, med unntak av strofe 1 og 6 som har aabc. Alle utgangene er trykktunge

(maskuline). Strofe 1 og 6 er like med unntak av det første ordet i siste verselinje. Strofe 1 har her "Could frame thy fearful symmetry?" og strofe 6 "Dare frame thy fearful symmetry?" Disse strofene eksemplifiserer det de beskriver; de skaper symmetri i diktet, og de like strofene rammer det inn. Versemålet i "The Tyger" er katalektisk trokeisk tetrameter med den trykktunge sistestavelen i rimposisjon. Seks ganger, i en fjerdedel av versene, er det lagt til en ekstra trykktung stavelse ved åpningen av verselinjen. Dette gjelder strofe 1 verselinje 4, strofe 3 verselinje 2 og 3, strofe 5 verselinje 2 og 4, og strofe 6 verselinje 4. Strofe 3 verselinje 4 følger det trokeiske mønsteret, men lar ordet "dread" være trykklett – noe som skaper utfordring når det leses. Dette oppfattes som et brudd uten å egentlig være det.

"The Tyger" omhandler et lyrisk jeg som gjennom henvendelser til tigeren i illuminasjonen undrer seg over skaperkraft og kreasjon. Diktet som form er strukturert som en rekke retoriske spørsmål, det har hele fjorten spørsmålstegn. Diktets seks strofer tar for seg ulike aspekter ved tigerens skapelse, og gjennom undringen rundt tigerens kreasjon lager diktet også en ramme for sin egen tilblivelsesprosess. Den høytidelige henvendelsen til tigeren med "thee" og "thy" understreker den poetiske situasjonen. Tigeren fremstilles som et skremmende vesen i diktets verbale tekst. Den knyttes til natten, har ildfulle øyne, en fryktelig symmetri og et ubegripelig opphav. Det lyriske jeg-et forsøker å forstå tigeren gjennom sine spørsmål, men gjennom diktet kommer det ikke nærmere noe svar, heller oppstår det flere spørsmål. Det er som om tigeren ikke lar seg forstå med fornuften. Diktets tema beveger seg mellom kosmiske, metafysiske og kunstneriske univers. Tigeren er en tvetydig skikkelse, den er både lys "burning bright" og mørke "night," den er enten fra himmelske sfærer og stjerner eller fra et "distant deep," den er "fearful," men forårsaker kanskje likevel smil fra sin skaper; "Did he smile his work to see? / Did he who made the Lamb make thee?" Strofe 5 har altså en henvisning til diktet "The Lamb" fra *Songs of Innocence*. "The Tyger" sett i sammenheng til "The Lamb" blir en klar motsetning, både som skapning, men også i forhold til skaperen. Gudsforståelsen blir problematisert siden det er vanskelig å forestille seg at en gud som har skapt det uskyldige lammet også kan ha skapt den fryktinngytende tigeren. "The Tyger" og "The Lamb" er de mest berømte eksemplene på "contrary states" i Blakes diktsamling *Songs of Innocence and of Experience*. Jeg skal se nærmere på "The Tyger" strofe for strofe.

I strofe 1 undrer det lyriske jeg-et seg primært over *hva* eller *hvem* som kunne ha skapt tigeren – hva ville være i stand til å ramme inn dens "fearful symmetry," til å forestille seg tigeren i utgangspunktet? Tigeren blir liksom messet frem i den første verselinjen med den trokeiske rytmen. Ordet "tyger" blir repetert og skrevet med stor T, skilt fra resten av

verselinjen med et punktum: "Tyger Tyger. burning bright". At et tiger kan være noe som er "burning bright" i skogens mørke, minner også om en besvergelse, en fremkalling av noe overnaturlig eller mytisk. Hvordan kan en tiger lyse? Det er trolig heller snakk om en energi som tigreren utstråler, mer enn lys. Tigreren kan leses som en form for livskraft, noe som underbygger hvorfor den ikke lar seg forstå med fornuften. Det lyriske jeg-et viser til metafysiske størrelser i tredje og fjerde verselinje der det spør "What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?" Det siktes til en "immortal hand" som skaperen av en slik urovekkende tiger – en gudestørrelse. Men en "immortal hand" er også skaperen av det dikteriske arbeidet, udødeliggjort gjennom sitt dikt. Hånden i "The Tyger" er en skapende, livsgivende hånd i motsetning til den tankeløse og dødbringende hånden fra "THE FLY". Likevel er det den livsgivende hånden heller enn den dødbringende som fremstilles som noe fryktingytende. Ordet "frame" kan forstås som ramme, men også i betydningen konstruksjon eller struktur. "Frame" sammen med formuleringen "fearful symmetry" er med på å danne et metanivå i diktet og speiler også mye av diktets tematikk. Repetisjonen av strofe 1 i strofe 6 danner med "fearful symmetry" en symmetri *innad* i diktet. Diktets form, dets ramme, viser slik diktets selvrefleksivitet. Det er en bevisst dobbeltposisjonering av skapelsen av tigreren som dikt og som vesen, som tema og som form. Skiftningen fra "could" til "dare" i disse strofene understreker det skumle eller truende i denne symmetrien som i begge tilfeller er knyttet til det skapende – *imajinasjonen*. Ordene "could frame" eller "dare frame" lager et rytmisk brudd siden ordene er trykktunge og bryter med det trokeiske mønsteret. Ordet "symmetry" er et ladet begrep i forhold til opplevelsen av det vakre. I klassisk forstand er det gjerne det vakre som opptrer proposjonert, balansert og symmetrisk og knyttes opp til oppfatningen av det skjønne. Når det symmetriske blir beskrevet som "fearful" – skummel, truende, fryktelig – viser diktet til en estetisk virkning og til det sublime, noe som ikke er det samme som det vakre. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til.

Strofe 2 stiller spørsmål til *hvor* tigreren ble skapt; var det i et "distant deep," et slags helvete eller en avgrunn, eller er tigreren fra "skies", altså himmelen? Siden andre verselinje sier "Burnt the fire of thine eyes", er det rimelig å tenke at tigreren heller er fra helvete enn himmelen. Denne strofen setter indirekte den kristne gudsforståelsen inn med en Gud i himmelen og en djevel i helvete. Forholdet himmel–avgrunn har bibelske forelegg, og forholdet finnes spesielt i Salmenes bok (for eksempel i Sal 107,26). I tredje og fjerde verselinje har strofe 2 også henvisninger til greske gudemyter om mennesker som våget å utfordre gudene. Disse lyder: "On what wings dare he aspire? / What the hand, dare sieze the

fire?" Tredje verselinje vekker assosiasjoner til Ikaros-myten, samtidig som den alluderer til at også skaperen av tigreren kanskje flyr litt for nære solen. Men den har også en kristen henvendelse. "On what wings" minner mye om formuleringen "on the wings of" som igjen er å finne i Salmenes bok. Vingene er her i hovedsak symbolske og er knyttet til morgenen (Sal 139,9), og vinden (Sal 104,3 og 18,10). I fjerde verselinje er det igjen snakk om ild og avgrunn og "dare sieze the fire" viser til en annen gresk myte: om titanen Promethevs som stjal ilden fra smedguden Hefaistos. Slik blir også "distant deeps" fra andre verselinje omdefinert fra å bety helvete og avgrunn til å vise til Hefaistos' smie under Etna. Det er ellers også verdt å bemerke at Promethevs også er en skaper; han gis æren for å ha skapt mennesket av leire. Strofe 2 viser til to ulike gudemyter der heltene ble straffet av gudene for sin *hybris* – og antyder samtidig at skaperen av tigreren også kan sies å være overmodig, enten det er som kunstner eller som gud.

Strofe 3 og 4 stiller spørsmål om *hvordan* tigreren ble skapt undrer seg over *hvilke* redskaper som måtte til for å skape den: "[...] what art / Could twist the sinews of thy heart?" spørres det i strofe 3. Ordet "twist" får en ladet betydning, det at noe er vridd, "twisted," er synonym med "ondt". Siste verselinje i strofe 3 har en underlig betoning; "What dread hand? & what dread feet?" der "dread" i begge tilfeller er trykklett på grunn av det trokeiske mønsteret. Det er som om ordet "dread" lager den skrekken ordet betyr, forsterket med diktets rytmikk. Er det et ondskapsfullt hjerte som banker i tigreren? Første og andre verselinje i strofe 4 antyder igjen at det er en slags smie som er tigrerenes arnested med ordet "furnace". Både "hammer," "chain" og "anvil" blir nevnt som mulige redskaper som kan håndtere tigreren: "its deadly terrors clasp". Det er også en påminnelse om Blakes yrke som gravør og redskapene beskrevet, for Blake brukte både hammer og ambolt når han bearbeidet kobberplatene sine. Slik oppstår også en sammenheng mellom den tenkte scenen i diktet og den faktiske eller utspilte scenen der Blake lagde illuminasjonen. Essick ser en sammenheng mellom antydningene til en smie i strofe 4 til Blakes karakter Los der han i *Jerusalem* er avbildet i en smie med hammer og lenke.¹⁵ Det er også noe med ordstillingen i strofe 4 som er underlig.

¹⁵ Tigreren har ulike skapere i Blakes ulike verk. I *The Four Zoas* er det Urizen som skaper tigreren. Etter skapelsen av tigreren starter vreden ("wrath") å eksistere. Ifølge Foster Damon var det Urizens "primal disobedience" som var med på å skape tigreren – og dermed også vreden (Damon 1988: 414). I *Milton* er det Theotormon og Sotha som er skaperne av tigreren, mens i *Jerusalem* er det Los' fire sønner som skaper tigreren som et krigsvåpen. Det er verd å merke seg at alle disse verkene er laget av Blake etter "The Tyger" i *Songs of Experience*.

"What the hammer? / What the chain?" lager en bestemt form av hammeren og lenken – hvem eier de konkrete verktøy det lyriske jeg-et sikter til?

I strofe 5 er vi igjen tilbake til spørsmålet om *hvem* som kan ha skapt tigeren, og om det kan være den samme skaperen som har laget lammet. Her beveger diktet seg over i det kosmiske: Stjernene blir besjelet, de kaster ned spydene sine og gråter slik at tårene drypper på himmelen, trolig som en reaksjon på tigerens kraftfulle virkning. Det lyriske jeg-et undrer seg over skaperens tilfredshet rundt det han har skapt: "Did he smile his work to see?" – en reaksjon som er i stor kontrast til hvordan stjernene reagerte. Det lyriske jeg-et fortsetter; "Did he who made the Lamb make thee?" Igjen er det naturlig å trekke inn bibelske forelegg, denne gangen til skapelsesberetningen i Første Mosebok der Gud ser at det han har skapt er godt (1Mos 1,10). I motsetning til lammet er ikke tigeren et bibelsk dyr. At lammet i "The Tyger" har stor bokstav kan være en allusjon både til diktet "The Lamb," men også til Kristus som Guds offerlam (Joh 1,29 og Åp 5,12). Men er tigeren lammets motsetning? Har de ikke samme skaper? Om ikke annet er det i alle fall samme kunstner som står bak både "The Lamb" og "The Tyger".

Strofe 6 avslutter diktet med å spørre hvem som *tør* skape tigeren, der "could frame" fra strofe 1 er forandret til "dare frame." Gjentakelsen av strofen viser at det lyriske jeg-et ikke har kommet nærmere noe svar om spørsmålet om tigerens skaper og skapelse. "The uninterrupted flow of unanswered questions heightens the sense of sublime wonder, much like God's questions in Job, chapters 38–41, which imply powers beyond human comprehension," mener Essick (Essick 2008: 112). Spørsmålene blir retoriske og står uten svar, men antyder også at det skal finnes svar, men at det kan finnes flere enn ett. Betoningen av ordet "dare" skaper også et spenningsforhold til strofe 2 der det brukes i sammenheng med mennesker som våget å utfordre gudene, og i strofe 6 der det viser til bruddet i gjentakelsen. Utfordrer dikteren gudene med sin skaperkraft?

Tigeren det lyriske jeg-et betrakter i "The Tyger", befinner seg i en skog om natten. Skogen tilhører natten, er *av* natten, "forest of the night", som andre verselinje uttrykker det. I diktet "Night," *plate 20 og 21 fra Songs of Innocence* finner vi også tigre. I "Night," strofe 4, sammenlignes tigre og ulver: "When wolves and tygers howl for pray." De blir "driven away" av engler og løver, slik at de ikke skal være truende overfor lammet, men de blir også gjenstand for medlidenhet. På sett og vis blir også tigeren i "The Tyger" omfattet av stjernenes medfølelse i strofe 5, der de "Water'd heaven with their tears", men det kan også være snakk om tårer av frykt så vel som ømfintlige tårer. Som nevnt tidligere er tigeren et mytologisk dyr

heller enn et bibelsk, noe som gir den en annen symbolsk bakgrunn. Det oppfattes snarere en assosiativ kobling mellom nattens mørke, det grufulle og tigeren hos Blake. Tigeren er et farlig rovdyr som hører natten til, i motsetning til den noble løven. Den ikoniske teksten viser også til det nattlige med sine mørke pigmenter. Det er en dyp blå farge i illumnasjonens bakgrunn, og treet til høyre er grått, uten blader og med mer diffuse detaljer i stammen i forhold til andre trær i diktsamlingen. Som i "THE FLY" griper det nakne treet inn i teksten og skiller strofene fra hverandre. Essick leser plantene i "The Tyger," treet og et slags ugress i venstre hjørne, som en ramme, et forsøk på å "confine the text within the natural world" i motsetning til de metafysiske dimensjonene Blake også trekker inn i diktet (Essick 2008: 113). Tigeren er i Essicks forståelse både et mytisk symbolsk dyr og en jordisk skapning.

Også i "The Tyger" er det en kontrast mellom den ikoniske teksten og den verbale teksten. Den fryktinngytende tigeren som det lyriske jeg-et taler om, ligner lite på tigeren som man ser i den ikoniske teksten. Bloom mener det er en ironisk kontrast mellom tekstens fryktinngytende tiger og den ikoniske tekstens visning av "a mild and silly, perhaps worried, certainly shabby, little beast" (Bloom 1970: 137).¹⁶ Essick spekulerer i om det er skalaen i trykkplaten som var for liten til at Blake evnet å gjøre tigeren bedre og mer imponerende (Essick 2008: 114). Spesielt er han skuffet over at stripene ikke er særlig synlige i illumnasjonen. Jeg ville heller påstå at det ikke var Blakes evner det stod på, men heller at han brukte tidligere trykkplater med forestillinger av løver og leoparder som modeller for tigeren. Tigeren i "The Tyger" er svært lik løvene og leoparden i "The Little Girl Found". De milde uttrykkene fra løvene og leoparden kan ha blitt overført til tigeren. Alle er de store kattedyr og kan sies å ligne på hverandre. Men det milde uttrykket tigeren har, hører kanskje mer hjemme i *Innocence* enn i *Experience*. Løvene har ikke de samme fryktinngytende og sublime karaktertrekkene som en tiger, snarere er løvene, på samme måte som lammet, metaforer for Kristus, spesielt i "Night". I "The Little Girl Lost" og "The Little Girl Found" er Lyca gått seg vill i skogen og leter etter et sted å sove – trolig en metafor for å dø siden diktene står i *Experience*. I motsetning til i "Little Boy Lost" blir ikke Lyca fulgt tilbake til sine foreldre ved hjelp av en guddommelig hjelpende hånd. Løven, leoparden og tigeren blir beskrevet som "beasts of pray" i "The Little Girl Lost," men løven får, som i "Night", kristuslignende egenskaper. Leoparden og tigeren i diktet blir lekne skapninger under løvens åsyn. Tigerens milde uttrykk i den ikoniske teksten skaper en effektiv kontrast til den verbale

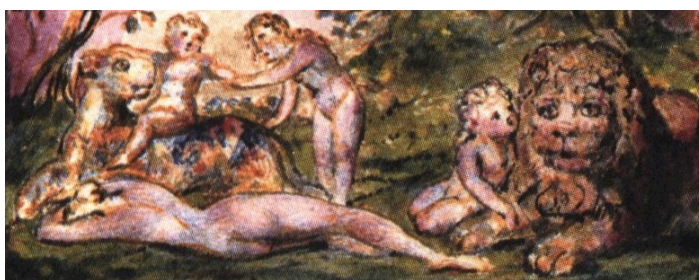
¹⁶ Erdman understreker i *The Illuminated Blake* at det er stor variasjon i tigerens ansiktsuttrykk i de ulike eksemplarene som eksisterer av "The Tyger." Det er også verdt å understreke at de ulike eksemplarene som finnes av "The Tyger" varierer i stor grad også i farge og trykk.

teksten og til diktets tema – det kunstneriske sin sublim kraft trenger ikke ved første øyekast å virke truende. Det er en underliggende uro i at det farlige ikke ser like skrekkinngytende ut: "Det uhyggelige er den typen av det skremmende som går tilbake på noe velkjent, noe man er fortrolig med," poengterer Freud i "Det uhyggelige" (Freud 2011: 151). Tigeren som ikonisk tekst ligner leoparden og løven fra tidligere i diktsamlingen, og jeg mener det fins en klar sammenheng, nettopp for å understreke at de har samme skaperen som lammet; det fryktingytende og det gode er ikke motsetninger – de eksisterer side om side.



Utsnitt leopard fra "The Little Girl Lost" *plate 35*

6,2 x 10,2 cm



Utsnitt løver fra "The Little Girl Found" *plate 36*

9,3 x 3,6 cm



Utsnitt tiger fra "The Tyger" *plate 42*

9,4 x 4,2 cm

Det at tigeren i diktets første strofe blir beskrevet som en lyskilde, som "burning bright," er noe å stusse over siden den ikoniske teksten farger tigeren ganske mørk. Som Essick irriterer seg over, er det vanskelig å se stripene. Det som derimot lyser i illuminasjonen, er ordene "The Tyger" i diktets tittel – et poeng jeg ikke kan se at noen innen Blake-forskningen tidligere har kommentert. Bak tittelen er det en rosa glød som sprer seg og gir en gul farge bak diktets verbale tekst. Det er naturlig at bakgrunnsfargen for teksten ikke kan være mørk blå som i resten av illuminasjonen, siden det ville ført til at teksten ikke ville ha syntet spesielt

godt. Likevel skaper diktets første vers "Tyger Tyger burning bright" et metanivå; det kan være den verbale teksten, *diktet i seg selv*, som lyser i skogen. Spenningsforholdet mellom skaperen og det skapte er til stede både i diktet som form, i forholdet mellom den ikoniske og den verbale teksten og i de interne forholdene i symbolikken rundt tigeren. Det er flere tvetydigheter knyttet til tigerfiguren. Jeg skal se nærmere på hvordan de indre motsetningene og diktets metanivå er med på å skape en skremmende og sublim effekt som er gjenkjennelig i forhold til Freuds forståelse av "det uhyggelige". Men først vil jeg se på mer etablerte tolkninger av "The Tyger".

Tradisjonelle tigre

Etablerte lesninger av "The Tyger"

"The Tyger" er som nevnt Blakes mest kjente dikt og også et av de mest antologiserte diktene i engelsk litteratur, ifølge Essick (Essick 2008: 115). Diktets rike og mangfoldige symbolbruk rundt tigeren og diktets spill med kunsten, metafysikk og mange ubesvarte spørsmål, muliggjør mange lesninger, tolkninger og forståelser. Det er også fra "The Tyger" at Northrop Frye henter tittelen til en av hjørnesteinene i Blake-forskningen, *Fearful Symmetry*.¹⁷

Essick bruker David Humes (1711–1776) verk *The Natural History of Religion* (1757) som bakgrunnsforståelse når han leser "The Tyger". Humes verk regnes som et av 1700-tallets viktigste verker som kritiserte deismen. "He [Hume] states that the first theological musings were stimulated by 'a monstrous birth ... a prodigy'—that is, a sublime experience that both fascinates and frightens its primordial witness," skriver Essick (Essick 2008: 110). Denne type tema og kritikk var kjent for Blake da han i 1788 utgav verket *There is No Natural Religion*. I "The Tyger" blir kritikken mot deismen til et dikt som lager et narrativ om sin egen skaper og skapelse. Humes idé om skapelsen av "a prodigy" er lett å overføre til tigeren, slik Essick gjør. Mange skapelsesmyter blir parallellisert i "The Tyger" og felles for dem er at det skapte ikke fremmer noen større forståelse for hvorfor det ble skapt. I løpet av Blakes levetid ble religion i større grad noe personlig – dermed kunne også forståelsen av det skapte og svaret på spørsmålet om hvem som skaper og hvorfor, bli mer individuell. Diktets parallell til "The Lamb" er også tydelig knyttet til skapelsesspørsmålet. Der "The Tyger" er full av store spørsmål, mange spørsmålstegn og ingen svar, regnes spørsmålene som uproblematisk i "The Lamb". Her er de ikke en gang etterfulgt av spørsmålstegn. I "The Lamb" er det en instinktiv og barnlig forståelse og aksept av det skapte.

¹⁷ Ironisk nok inneholder ikke dette verket noen analyse av "The Tyger," og diktet nevnes kun én gang.

Men hvordan kan disse to forskjellige vesenene, tigreren og lammet, ha den samme skaperen? Dette er et av kjernespørsmålene som diktet stiller rent tematisk. Damon knytter tigreren opp som et symbol på "the Angry God" i motsetning til lammet som er "the Loving God" – to størrelser som Damon mener negerer hverandre, uten å komme noe nærmere inn på nøyaktig hvordan (Damon 1988: 414). Kanskje har det sammenheng med et sitat fra *Jerusalem* som sidestiller negasjoner og motsetninger: "Negations are not Contraries: Contraries mutually Exist" (Jerusalem 17:33 ; Blake 1988: 162). Sammensetningen av diktene lager en overgang mellom de "contrary states" som *Songs of Innocence and of Experience* trekker opp, noe også Bloom merker seg når han skriver: "[...] this world in many of its visible aspects seems to have been formed both in love (the Lamb) and in fright (the Tyger)" (Bloom 1970: 138). Erfaringen av at det skapte og av at skaperen ikke bare er en god og kjærlig gud, transformerer forståelsen av både det gode og det grusomme. Essick mener "The Tyger" avslører hva slags skaper vi har med å gjøre gjennom de retoriske spørsmålene: "The answer is implicit in the wording of the questions—a creator at least as powerful (and as sublimely frightening) as his creation," må stå bak forestillingen og skapelsen av tigreren (Essick 2008: 112). Men dersom skapningen er like kraftfull som sin skaper, sier det også noe om den menneskelige imaginasjonen. "In the theogony of 'The Tyger,' the speaker creates God in his own image of nature," understreker Essick (Essick 2008: 110). Det er den menneskelige imaginasjonen som kan se for seg Gud og erkjenne og erfare at man er både det skapte og skaper på en og samme tid – lik det lyriske jeg-et i diktet. Diktets spørsmål blir i så måte spørsmål som blir stilt *idet* det skapte blir til – før religionen lagde de etablerte svarene. Også Bloom mener Blake brukte "The Tyger" som en måte å konfrontere den ortodokse teologien på og, som Essick, trekker han inn Jobs bok som eksempel og ser på tigreren som et mytisk dyr symbolisert gjennom en rekke retoriske spørsmål. Men Bloom forstår natten i "The Tyger" som et mentalt og symbolsk mørke (Bloom 1970: 137). Det mentale mørke som Bloom er inne på, kan også forstås politisk. Den fryktsomme tigreren i "The Tyger" kan være en metafor for energien og den ulmende truslen som folket utgjorde overfor det etablerte styresettet, inspirert av Den franske revolusjonen.

Mary R. Baine og Rodney M. Baine leser i artikkelen "Blake's Other Tigers, and 'The Tyger'" illuminasjonen "The Tyger" i sammenheng med hvordan Blake bruker tigre i alle sine verk. De ser på tigreren hos Blake som en komplekst symbol og mener Damon forenkler denne skikkelsen for mye i *A Blake Dictionary*. De kritiserer spesielt analyser og lesninger av diktet som *ikke* ser sammenhengen mellom tigreren i "The Tyger" og hvordan tigre opptrer i Blakes

andre verker. Tigeren som figur dukker opp hos Blake hele 36 ganger, ifølge artikkelforfatterne. Baine og Baine ser på tigeren som et "brutalized animal" og et symbol som primært skal forestille "the fallen state of man himself" (Baine 1975: 564). Baine og Baine ser stor variasjon i tigeren som symbol, noe de forstår som at "they seem to exemplify variations in men's natures" (Baine 1975: 567). Men ved å se tigeren utelukkende i sammenheng med Blakes andre tigre, synes også artikkelforfatterne å lese mye inn i diktet som ikke nødvendigvis finnes der. Det er mer naturlig å forstå de andre tigrene utifra tigeren i "The Tyger" nettopp fordi den er den tidligste av dem og dermed et forelegg for senere verker. Som litterært symbol understreker Baine og Baine hvordan tigeren er knyttet opp til det grusomme: "In the poetic and artistic tradition of the Western World the tiger has consistently symbolized bloodthirsty cruelty. [...] For Shakespeare the tiger was a favorite symbol for human depravity" (Baine 1975: 565). Ved siden av ondskap eller grusomhet er også tigeren forbundet med energi, lidenskap og med selvet: "Particularly vicious are a special group of these tigers—Blake's tigers of selfhood," skriver Baine og Baine (Baine 1975: 569). Det er spesielt i *Visions of the Daughters of Albion* at Blake knytter tigeren til selvet, eller til "cruelty and self-love," ifølge Baine og Baine (Baine 1975: 570). Slik kan også tigeren være knyttet opp til det autoerotiske som jeg har sett på i "The SICK ROSE". Tigeren kan forstås som en sterk kraft og lidenskap, men en kraft som er knyttet til det *destruktive* på samme måte som seksuell energi er i "The SICK ROSE". Baine og Baine ser ikke kontrasten i hvordan tigerfiguren skal fungere destruktivt i forhold til "The Tyger" med sin skapelsestematikk. Mer naturlig er det kanskje å trekke sammenligninger i forhold til at "The Tyger" på samme måte som "The SICK ROSE" kritiserer frykten for den mørke energien; seksualitet i "The SICK ROSE" og skaperkraft i "The Tyger". Baine og Baine påstår at det er de tamme dyrene hos Blake som symboliserer de kreative mulighetene, mens villdyrene symboliserer de destruktive (Baine 1975: 572). Men her motsier den ikoniske teksten artikkelforfatterne. I fremtoning er ikke tigeren noe villdyr. Igjen vil jeg påstå at det er riktigere å si at mennesket frykter den mørke kreativiteten, den dionysiske heller enn den rene, strukturerte og apollinske skaperkraften som vi finner i "The Lamb". Derfor oppleves tigerens "fearful symmetry" – den mørke og altoppslukende kreativiteten tigeren symboliserer – som skremmende.¹⁸

¹⁸ På sett og vis kan illuminasjonen "The Tyger" vise til forholdet mellom den apollinske og den dionysiske kunsten etter Nietzsches forståelse. Den apollinske står for det billedlige, den ikoniske teksten, men også det symmetriske og klare. Det dionysiske kan sies og finnes i den verbale teksten gjennom den ukontrollerte kreativiteten den viser til. Den greske guden Dionysos ble ellers alltid avbildet med et leopardskinn over skulderen og i vognen sin ble han ofte fulgt av store kattedyr.

David Punter mener i "Blake: His Shadowy Animals" at Blake aldri *beskriver* dyr, de blir heller "invoked", påkalt, og brukt ikonisk (Punter 1997: 227). Punter utfordrer de mer etablerte lesningene av "The Tyger" når han bruker Deleuze og Guattaris verk *A Thousand Plateaus* og Carl Gustav Jung for å forklare flere av lagene i forståelsen av dyr og animisme. Han fokuserer spesielt på det komplekse ved Blakes ikoniske dyr. De er ikke kun symboler på det falne mennesket, på energi eller lidenskap. Punter mener Blakes dyr, spesielt lammet, tigreren og fluen, handler om *overganger*:

So perhaps one is not confronted here with static terms, with, for example, the human and the animal, or with the tyger and the lamb, but rather with a series of 'becomings,' of transitions, trajectories, changes which do not have origin or destination but which live in the indeterminate, the undecidable ground between, [...] a way in which, as one thinks on the animal, one both moves towards that animal, and in the same 'breath' one recapitulates the animal in oneself [...].
(Punter 1997: 229–230)

Punter knytter sin forståelse av overgangene mellom dyr og menneske til Jungs bruk av arketyper og det kollektivt ubevisste. Jung mente dyr hadde potente symbolske betydninger i drømmer og myter, og Punter forstår Jungs ubevisste som lag på lag av med "spectres from humanity's past epochs" der det kollektivt ubevisste gjør seg utslag som en identifisering med dyr fra en tid der animismen var den dominerende religionen (Punter 1997: 230). Jung beskriver disse lagene som ubevissthetsens skygge – en beskrivelse Punter er spesielt opptatt av – og mener skyggen, på samme måte som dyr, overlapper hverandre og finner noe gjenkjennelig i menneskets ubevissthet. "[W]hat the poem 'The Tyger' does, I further suggest, is to confuse the notions of foreground and background in the name of a reticulation of 'becoming,'" skriver Punter og knytter tigreren opp til realiseringen av det farlige, og at dette kan være krefter i mennesket, i selvet (Punter 1997: 233). Slik blir skiftningen av ordet "could" i fjerde verselinje, strofe 1, til "dare" i strofe 6 ekstra potent. Punter siterer Jung om skygge: "To unite oneself with this shadow is to say yes to instinct, that formidable dynamism lurking in the background" (*ibid.*). Tør man anerkjenne sin egen skyggeside, sitt eget kanskje farlige instinkt? For Freud er menneskets urtid og forholdet til animisme viktig når han forsøker å forstå hvordan det uhyggelige virker på oss. Også dobbeltgjenger-motivet har sammenheng med dette: "Uhyggekarakteren kan bare skyldes at dobbeltgjengeren er et produkt som hører til i den overvunne psykiske urtiden [...]. Dobbeltgjengeren er blitt til skremmebilde, akkurat som gudene blir til demoner etter at religionen deres er falt," skriver Freud (Freud 2011: 162). Her sammenfaller Freuds med Punters og Jungs forståelse av dyr og skygge. Tigreren som dobbeltgjenger er en del av oss selv, som kan true med å ta over selvet.

Ved hjelp av dette Freud-sitatet står også Essicks kobling med Humes kritikk av deismen og "The Tyger" enda sterkere. Jeg vil nå vende tilbake til det sublime, og se på hvordan det forholder seg til både skaperkraft og sin egen skyggeside – det farlige.

Skjønt, storslått, sublimt

Poetikkhistorie og forståelsen av det sublime

Det er i hovedsak med ordene "frame" og "fearful symmetry" i strofe 1 og 6 at "The Tyger" kan knyttes til det sublime. Ordene skaper ikke bare et metaperspektiv, men alluderer også til *virkingen* av sin form. Satt i sammenheng med ordet "fearful" sammenfaller det med det sublime, en estetisk betegnelse på en opprivende og opphøyet reaksjon på kunst. I "Das Unheimliche" vil Freud undersøke estetiske virkninger av det uhyggelige og foretar en sammenkobling mellom det uhyggelige og det sublime. Freud historiserer ikke det sublime på noen annen måte enn å si at det negativt sublime, det skrekkelige, er "neglisjert av den estetiske faglitteraturen," som i stedet har fokusert på de positive følelsene knyttet til begrepet (Freud 2011: 150). Dette stemmer bare dersom Freud i hovedsak har sett på de mer romantiske forestillingene om det sublime. Men Freuds essay er et viktig tilskudd av litteratur som undersøker "det sublime".¹⁹ Den australske professoren Vijay Mishra påpeker i sitt verk *The Gothic Sublime* at "Unlike judgements on beauty, which are a matter of consensus as the mind creates stable harmonies, the sublime is a radically different sentiment" (Mishra 1994: 28). Det sublime handler ikke bare om det vakre og harmoniske av kunstopplevelser, også følelsen av frykt og uhygge er vel så overveldende som opplevelsen av det skjønne. I Blakes samtid ble det skrevet to viktige verk som begge omhandlet det sublime. Edmund Burke (1729–1797) utgav i 1757 sitt filosofiske verk *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* som var innflytelsesrikt på *Kritikk av dømmekraften* som Immanuel Kant (1724–1804) utgav i 1790. For ettertiden er det Kants verk som i størst grad har fått gjennomslag idet det er et mer omfattende filosofisk verk, men i forhold til "The Tyger" er Burke et viktigere forelegg.

Den første som tok i bruk begrepet "det sublime" var den greske retorikeren Longinos sitt verk *Peri hypsous* fra rundt år 100. Til norsk oversettes gjerne tittelen til "om det opphøyde" eller "om det sublime." Longinos var opptatt av hvordan det storslagne i kunsten, og spesielt i litteraturen, var noe som ikke bare overtaler mottageren, men som river

¹⁹ Harold Bloom omtaler Freuds essay "Det uhyggelige" sammen med *Hinsides lystprinsippet* som "the only major contribution that the Twentieth Century has made to the aesthetics of the Sublime" (Bloom 1981: 218).

ham eller henne ut av seg selv (Longinos 2007: 88). Longinos beskriver både hvordan det sublime, eller det storslagne, virker inn på oss, gir litterære eksempler på det han anså som sublim poesi og beskriver hva som kjennetegnet en sublim kunstner. En dikter som både har naturlig talent (genialitet) og rett skolering skal i utgangspunktet kunne skape sublim litteratur. Ved siden av dette stilte Longinos fem krav til det som kunne kjennetegnes som sublim litteratur. Store tanker og store følelser var vesentlige, ved siden av det å kunne konstruere figurer, formuleringer og setninger som formet, eller rammet inn, de store tankene og følelsene. William Blake hadde skolering innenfor tegning og trykkekunst, men det var kanskje i diktningen det naturlige talentet i stedet kom til uttrykk. Den verbale teksten i *Blakes Songs of Innocence and of Experience* oppfyller flere av Longinos' krav til opphøyet litteratur. Longinos understreker at det ofte er ordknappheten som "tvinger [...] uttrykket til å dekke øyeblikkets følelser," og at store følelser oftere lar seg manifestere i "de viktigste detaljer" (Longinos 2007: 95). Det handler om å velge ut de mest presise, intense følelsene og trekke sammen motsetningene. For å skape en god figur, er man avhengig av at retorikken ikke overskygger det poetiske. Longinos gir et eksempel:

Lys og skygge er malt side om side på den samme flate, allikevel ser vi lyset først, det er ikke bare mer iøynefallende, men ser også ut til å være meget nærmere. Slik, også i litteraturen. Det er de følelsesladede og opphøyede uttrykk som ligger vårt hjerte nærmest. De er liksom av vår slekt, de eier en egen glans som gjør at vi alltid ser dem før vi ser figurene. De overstråler retorikken og holder den skjult. (Longinos 2007: 99)

De retoriske figurene i "The Tyger" blir nettopp overvældet av den figuren tigreren utgjør. Blakes figurer "overstråler retorikken" i den forstand at den oppleves som poetisk. Sitatet beskriver også i stor grad hvordan Blakes illuminasjon blir oppfattet, spesielt med tanke på det motsetningsfylte. I løpet av Blakes samtid var det sublime igjen under debatt. Idéen om det storslagne og opphøyde i litteraturen var tanker som var noe kjent i England på 1500-tallet, men Longinos ble oversatt til engelsk av John Hall (1627–1656) først i 1652. Et par tiår senere, i 1674, oversatte og utgav Nicolas Boileau (1636–1711) Longinos på fransk og det var først etter denne utgivelsen verket ble sentralt og innflytelsesrikt innenfor poetikken både i England og i Europa. Boileau brukte Longinos' beskrivelse av det opphøyde til å understreke den franske klassisismen, men senere ble Longinos brukt for å bryte med det klassiske. Longinos' syn på kunstneren, hans eller hennes naturlige talent og genialitet og evner som bare til en viss grad kunne læres, samt fokuset på virkningen av form, gjorde at *Peri hypsous*

ble brukt til å underbygge mer romantiske forestillinger om dikterkunst, imaginasjon og originalitet.

Burkes verk fra 1757 var det verket som introduserte "terror" til forståelsen av det sublime. Burke skiller mellom opplevelsen av det skjønne og opplevelsen av det sublime. Det som er "terrible" eller "analogous to terror" har for Burke sammenheng med det sublime fordi terror er "productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling" (Burke 1990: 36). Med forholdet smerte–behag ser Burke på hvordan det skjønne skaper behag, men at i møte med det sublime også foreligger en smerte. Når denne smerten avtar, kaller Burke det for "delight" og det er ved denne følelsen, av både smerte og behag, at det kan sies å være en sublim følelse.²⁰ Smerte og frykt er de sterkeste følelsene hos mennesket, hevder Burke. Dette har sammenheng med at de utgjør menneskets overlevelsesinstinkt. Vi opplever frykt og smerte fordi døden som resultat av disse er noe vi instinktivt frykter. Derfor skaper opplevelsen av terror så sterke reaksjoner hos oss. "There are many animals, who though far from being large, are yet capable of raising ideas of the sublime, because they are considered as objects of terror," skriver Burke og med dette skal jeg se nærmere på sammenhengen mellom terror og "The Tyger" (Burke 1990: 53).

Terroriserende tigre

Forholdet mellom det sublime, "The Tyger" og det uhyggelige

Poetikk-historisk er det et sammenfall mellom den gotiske litteraturen på siste halvdel av 1700-tallet og de to store estetisk-filosofiske verkene om det sublime av Kant og Burke. I *The Gothic Sublime* skiller Mishra mellom det han definerer som det romantisk sublime og det gotisk sublime. Det gotisk sublime har en mørkere, mer negativ oppfatning av det sublime, en "delight with terror" og ofte et ønske om å uttrykke det som ikke lar seg uttrykke (Mishra 1994: 17). Det romantisk sublime har vært mer dominerende etter Kants utgivelse i 1790. Det er i hovedsak spørsmålet om selvet som er det største skillet mellom det gotiske sublime og det romantiske sublime. Mishra forklarer:

The Gothic narrative is to be located at that indeterminate moment of the near-abyss where the subject says, I am my own abyss, and is faced with a horrifying image of its own lack of totality. Where the Romantic version of this narrative reestablishes a totality as the ego under the security of reason embraces the magnificence [...] of the [...] Romantic ego. (Mishra 1994: 38).

²⁰ Agnete Øye oversetter Burkes bruk av "delight" med "lettelse" i Bale og Bø-Ryggs *Estetisk teori. En antologi* for å skille det tydeligere fra behag ("pleasure").

Mishra ønsker å teoretisere det gotiske sublimе nærmere de tekstlige foreleggene i større grad enn hva som er blitt gjort tidligere og mener det er det gotiske sublimе, med Burke før Kant, som bidro til å transformere den sublimе estetikken til en *psykologisk* oppfattelse av det sublimе. Det gotiske sublimе lot terroren ta kontroll og godkjente at selvet ikke hadde denne kontrollen, i motsetning til den romantiske forestillingen om det sublimе. Slik har også det ubevisste en større plass innenfor det gotisk sublimе: "In this respect [...] the sublime as a moment of entry into the unconscious, the 'unplumbable,' the tangled depth of the dream-text that surfaces in life only as certain effects like that of the 'uncanny'," skriver (Mishra 1994: 19). Jeg har i Kapittel I påpekt hvordan Blake i stor grad var påvirket av middelaldersk gotisk kunst. Jeg vil ikke her argumentere for hvorvidt Blakes verker kan defineres som gotiske eller ikke, selv om de er samtidige med flere av de gotiske verkene Mishra undersøker i *The Gothic Sublime*. Det er veldig lite sannsynlig at Blake leste Kant, men det kan derimot godt tenkes han hadde kjennskap til Burkes *A Philosophical Enquiry*, om han ikke leste verket selv, er det flere av prinsippene fra Burke som er å kjenne igjen – spesielt i "The Tyger".

Under kategorien "Power" skriver Burke om det sublimе i forhold til det kraftfulle. Enkelte dyr oppfattes som fryktelige på grunn av deres kraft: "[...] the sublime: it comes upon us in the gloomy forest, and in the howling wilderness, in the form of the lion, the tiger, the panther, or rhinoceros" (Burke 1990: 60–61). Tigreren dukker opp hos Burke som et kraftfullt dyr knyttet til skogens mørke, på samme måte som hos Blake. Også her er tigreren i sin form koblet til andre store kattedyr, men som motiv skiller Blake tigreren ut fra disse andre ville dyrene. Burkes bruk av ordet "power" forstås her som kraftfull. Burke understreker at "I know of nothing sublime which is not some modification of power" (Burke 1990: 59). Det kraftfulle er knyttet opp til det sublimе ved at det virker inn på oss, men ikke nødvendigvis ved å være synlig kraftfullt. Det er heller snakk om at man kan ane en indre, instinktiv kraft, slik som hos tigreren. Men avstand er for Burke, og i "The Tyger", et viktig aspekt for å kunne oppleve det sublimе ved tigreren og ikke bare det redselsfulle. "When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful," hevder Burke (Burke 1990: 36–37). Intensiteten i opplevelsen av det sublimе, gjør at avstanden er nødvendig. Det er trolig derfor det lyriske jeg-et *betrakter* den illuminerte scenen med tigreren og dermed opplever den fulle sublimе effekten av dens "fearful symmetry".

Det mest kraftfulle, og underforstått sublimе, er ifølge Burke knyttet til det guddommelige: "[...] no awe, no degree of terror, accompanies the idea of power, and have

hazarded to affirm, that we can contemplate the idea of God himself without any such emotion," skriver Burke (Burke 1990: 62). Koblingen mellom skaper og det skapte i "The Tyger" oppleves som kraftfull fordi idéen om skaperen er vanskelig for det lyriske jeg-et å ta inn over seg. Igjen er vi tilbake til spørsmålet om lammet og tigeren kan ha samme skaper; forestillingen om denne gode skaperen fra "The Lamb" utfordres ved synet av tigeren. Tigerens fryktinngytende kraft utfordrer den menneskelige imaginasjonen omkring skaperen; tigerens kompleksitet og kraft gir et vanskeligere bilde av skaperen enn det milde, uskyldige lammet i "The Lamb". Det er nettopp problemet med beskrivelsen av det fryktelige, kraftfulle sublime som Mishra understreker er et av hovedelementene i det gotisk sublime: Anerkjennelsen av at imaginasjonen ikke strekker til. Det sublime utfordrer våre kognitive egenskaper; idéen det sublime vekker i oss, får vi ikke til å representere ved hjelp av språk, det oppstår et gap mellom signifikant og signifikat (Mishra 1994: 16). Det ikke-representative blir kanskje det som setter igang spørsmålene for det lyriske jeg-et i "The Tyger". Tigeren blir kun beskrevet gjennom hva det lyriske jeg-et *føler*, snarere enn hvordan tigeren som form makter å fremme disse følelsene hos det lyriske jeg-et. Mishra forklarer forholdet mellom imaginasjon og fornuft i det sublime slik: "[...] reason turns to imagination with an offer it, imagination, cannot refuse. It encourages the imagination to possess the object, only to warn it of the impossibility of possession" (Mishra 1994: 80). Mangelen på forståelse av tigeren og hvorfor det lyriske jeg-et opplever tigeren slik det gjør, fremmer spørsmålet om tigerens skapelse i håp om dette bringer noen større forståelse. Uansett problematiseres forholdet. Det lyriske jeg-et må nå også ta stilling til gudsspørsmålet – noe som også fremmer en sublim opplevelse. Opplevelsen av det sublime setter imaginasjonen på prøve, men det er nettopp gjennom imaginasjonen at mennesket har mulighet til å forestille seg det guddommelige, til tross for at det ikke har noen forståelse av det og at det oppfattes som noe sublimt. "It is one thing to make an idea clear, and another to make it *affecting* to the imagination," noterer Burke (Burke 1990: 55). Med metaperspektivet en finner i "The Tyger", har skaperen av tigeren i form av dikteren Blake klart å kontrollere dette kaoset; han har formet det til en illuminasjon som leker med forestillingen om det sublime og om skapelse, gjennom sin – og vår – imaginasjon.

Med imaginasjonen blir også intellektet utfordret. Freud understreker, via Jentsch, at uhygge lettest oppstår der det rår intellektuell usikkerhet (Freud 2011: 151). Om man forstår de spørsmålene det lyriske jeg-et stiller i "The Tyger" som en søken etter forståelse, kan man understreke at det *er* en intellektuell usikkerhet rundt tigeren. Distansen det lyriske jeg-et har

til den, gjør at tigeren oppfattes som sublim; den er "fearful," men likevel preget av "symmetry" – skjønnhet. Freud ser i ordbøker at "heimlich" kan bety fri for frykt. "Fortrolig" og "vennlig" er ord som passer på det ikoniske bildet av tigeren – som er den tigeren det lyriske jeg-et betrakter *på avstand*. Den blir, med Burkes terminologi, "delightful". Tigeren blir derimot ikke beskrevet som noe annet enn et mektig vesen som fremmer det skremmende i den verbale teksten av "The Tyger". Motsetningene i tigerens fremtreden mellom den ikoniske og den verbale teksten, gjør at tigeren på sett og vis oppfører seg på samme måte som ordet "heimlich". Gradvis får betydningen av "heimlich" betydningen "unheimlich" på samme måte som tigeren beveger seg mellom det skumle og det vakre. Den verbale teksten, det lyriske jeg-ets stemme, viser til tigeren som noe skummelt, men uten å gi svar på *hvorfor* den er skummel, samtidig som den ikoniske delen av illuminasjonen uttrykker noe gjenkjennelig i tigeren som figur. I ordbøkene finner også Freud at "heimlich" tidligere ofte ble satt sammen med et verb for å skjule og eksemplifiserer med Salmenes bok 27,5 (Freud 2011: 153).²¹ Tigeren forblir skjult av den verbale teksten, den viser til følelsen av tigeren, mens den i den ikoniske teksten er en åpen hemmelighet. Slik kan en også si at dobbeltgjenger-motivet igjen er å finne i sammenheng med tigeren. Freud skriver at dobbeltgjengeren er en form for "jeg-forstyrrelse" og, som jeg har vært inne på tidligere, kan tigeren derfor ha sammenheng med gjenkjennelsen av ens egen indre kraft (Freud 2011: 162). Tigeren blir som et møte med vår egen redsel, vårt mørke og kanskje farlige instinkt, men sett på avstand virker den sublim – kraftfull og potent.

"Fearful symmetry"

Diktets sammenstilling av form og tema

For Burke er både mørke og det uklare viktige elementer for å fremme terror. Begge er aspekter som kan være med på å skape intellektuell usikkerhet gjennom angst for mørket og ved at det som er obskurt og uklart, ikke med enkelhet lar seg definere. "To make any thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary," understreker Burke og legger til "how greatly night adds to our dread" (Burke 1990: 54). Og poesien blir trukket frem i tilknytning til det uklare aspektet ved det sublime: "[...] poetry with all its obscurity, has a more general as well as a more powerful dominion over the passions than the other art. [...]. The images raised by poetry are always of this obscure kind," skriver Burke (Burke 1990: 57). Det uklare og det mørke som vi finner i "The Tyger" er både symbolske størrelser i diktet så

²¹ På norsk, i bibeloversettelsen fra 2011, blir ordet "gjemmer" brukt i stedet for "skjuler" i Sal 27,5.

vel som tvetydigheter i forholdet mellom den verbale og den ikoniske teksten. "The Tyger" spiller på motsetninger som korresponderer godt med det motsatte forholdet som ligger i det sublimе. I sin form fremmer illuminasjonen med det motsetningsfylte i det sublimе, samtidig som sublimitet og skaperkraft blir tematisert. Det lyriske jeg-et i "The Tyger" er både tiltrukket og frastøtt av tigeren. Den vekker imaginasjonen hos det lyriske jeg-et, men også redselen. Skapelsestemaet i diktet er en utfordring både for fornuften og for forestillingsevnen og virker skremmende der dens ferdige form fremstår som den fryktinngytende tigeren. Mishra knytter denne bevegelsen mellom å bli frastøtt av noe og tiltrukket av noe, en slags kinetisk energi, til det sublimе: "This vibration, alternation, or simply energy is a consequence of precisely those forces which give rise to the sublime" – en bevegelse mellom det vakre og det skremmende (Mishra 1994: 34). Denne bevegelsen er også å finne igjen i det uhyggelige; det er en bevegelse mellom det kjente og det ukjente, mellom det trygge og det farlige, det frastøtende og det tiltrekkende. Men det sublimе oppfattes likevel som et "terrifying mystery" (Mishra 1994: 79). "The Tyger" leker med estetikken knyttet til det sublimе, men lar det likevel være noe igjen i skyggene i "the forests of the night".

Metanivået i "The Tyger" blir spesielt spennende gjennom parallelliseringen av diktets tema om skapelse og allusjoner til skapelsesmyter, der redskapene som nevnes i bestemt form i strofe 4 også er redskaper William Blake som gravør brukte for å skape illuminasjonene. I strofe 5, kanskje den mest kryptiske av stofene i "The Tyger," kaster stjernene fra seg spydene sine og gråter trolig i redsel over tigerens form som nå begynner å bli ferdig – noe diktet som form også er, idet der strofe 5 utgjør den siste strofen før strofe 1 blir repetert som strofe 6. Snart er symmetrien komplett, dog skremmende. Det viser seg at den som tør ramme inn det sublimе, er dikteren selv. Men Mishra undrer seg om dette egentlig er mulig: "Can an aesthetic of such magnitude as the sublime be framed in the first instance?" (Mishra 1994: 41). Det ser her ut til at det er Burke som har svaret:

In the infinite variety of natural combinations we must expect to find the qualities of things the most remote imaginable from each other united in the same object. We must expect also to find combinations of the same kind in the works of art. [...] does it prove even that they [the sublime and beautiful] are not opposite and contradictory? (Burke 1990: 114)

Det som er tilsynelatende motsetninger hos Blake, blir likevel gitt uttrykk som en helhet. Motsetninger er noe som eksisterer side om side, er glidende overganger og sammensatte fenomener, men likevel formet som en enhet. Både forståelsen av det sublimе og det uhyggelige baserer seg på prinsippene om at motsetningsforholdet internt i begrepene er det

som definerer dem som uttrykk. Slik blir alle motsetningsforholdene i "The Tyger" effektivt rammet inn i illuminasjonen. Som form blir spenningen mellom den ikoniske og den verbale teksten ikke bare en viktig del av det estetiske uttrykket av "The Tyger", men også som en viktig del av temaet og oppfattelsen av dette for både det lyriske jeg-et og leseren. "Fearful symmetry" blir understrekingen av det motsetningsfylte innad i "The Tyger" – og dikteren Blake blir den som tør sette sammen "contrary states" til en naturlig helhet, symbolisert gjennom det sublime, det som vekker både skrekk og behag.

Kapittel V

Poetisk uhygge

"Det uhyggelige", det lyriske jeg-et og poetisk multivalens

Det dikteriske paradoks

Forholdet mellom stemme, "det uhyggelige" og det lyriske jeg-et

I essayet "Det uhyggelige" er det litterære eksempler Freud analyserer i forsøket på å bestemme *hva* det uhyggelige består i.²² Det hele settes i gang av en etymologisk undersøkelse av ordet "heimlich", som betyr både "hjemlig" og "hyggelig", men Freud påpeker at "språkbruken lar det hjemlige og hyggelige gå over i sin motsetning," fra "heimlich" til "unheimlich" – "uhyggelig" (Freud 2011: 166). Det er som om Freud indirekte understreker at det uhyggelige er et språklig fenomen – det er noe som ligger til grunn for estetikken i litteraturen. Han understreker at det er en forskjell mellom *opplevd* uhygge og den uhyggen man leser om:

Nesten alle eksempler som motsier våre forventninger, er hentet fra fiksjonens, diktningens område. Vi får dermed et vink om å gjøre forskjell på det uhyggelige man opplever, og det uhyggelige som man bare forestiller seg eller leser om. (Freud 2011: 171)

Freud mener den opplevde uhyggen har enklere betingelser enn den kunsteriske (underforstått: litterære) uhyggen. Man psykologiserer gjerne opplevelsen av uhygge, og Freud knytter den til fortrenge ønskeforestillinger, tenkemåter fra individets individuelle fortid eller menneskets urtid (Freud 2011: 170). Men dersom man *leser* noe som oppfattes som uhyggelig, har det en annen virkning og havner utenfor Freuds psykologiske betingelsesrammer for uhygge. Uhyggen som er å finne i det dikterske, er ikke Freud like god til å forklare, men kommer frem til at i diktningen fremstiller forholdet mellom virkelighet og fantasi annerledes:

Det uhyggelige i fiksjonen – fantasien, diktningen – fortjener virkelig en egen betraktning. Det er fremfor alt langt mer rikholdig enn det uhyggelige i opplevelsen, det omfatter dette i sin fulle bredde og dessuten noe annet som ikke forekommer under opplevelsens betingelser. (Freud 2011: 173)

²² Freud viser til, og kritiserer, en undersøkelse gjort av hans kollega E. Jentsch som også forsøker å belyse det uhyggelige. Cixous bemerker i sin lesning av Freuds essay hvordan Freuds kritikk av Jentsch i hovedsak dreier seg om at Jentsch nettopp ikke er *litterær* nok i sine undersøkelser (Cixous 1976: 529).

Men likevel er det ikke alltid slik. Freud viser til eventyrene, at det der ofte forekommer ting som er knyttet til det uhyggelige både med hensyn til repetisjoner og at de døde kommer til live igjen: "[...] hvem ville våge å kalle det uhyggelig når for eksempel Snehvit slår opp øynene igjen?" spør Freud (Freud 2011: 170). For leseren er realiteten kun det som dikteren presenterer som reelt. Det er på grunn av det manipulative i dikterens stemme at diktningen forholder seg vanskelig; gjennom lesning har dikteren makten over hva som er det reelle og hva som er fantasi. Distinksjonen mellom fantasi og virkelighet blir uklar, og dermed virker det også lettere uhyggelig. "[F]antasiens rike har jo som forutsetning for sin gyldighet at dets innhold er unntatt for realitetsoverprøving," skriver Freud (Freud 2011: 173). Dette har med fremstillingsmåte å gjøre; "det uhyggelige" ligger i *formen*.

Hélène Cixous foretar en kritisk lesning av Freuds "Das Unheimliche" i artikkelen "Fiction and Its Phantoms" og ser spesielt på Freuds bruk av fortellerstemme, både når det gjelder fortellerstemmen i de litterære eksemplene av Hoffman som Freud viser til, og i forhold til hvordan Freud selv presenterer sine funn om "det uhyggelige". Cixous demonstrerer hvordan Freud på mange måter bruker fortellerstemmen til å være mer overbevisende i sine analyser, nettopp på grunn av det litterære narrativets evne til å få leseren til å *følge*. Slik dobbeltposisjonerer Freud seg; han er både analytikeren som undersøker det uhyggelige og dikteren som forteller sin leser om hvordan det uhyggelige virker og forekommer ved hjelp av narrative teknikker. "He [Freud] is, in his relationship to the writer, as the *Unheimliche* is in its relationship to the *Heimliche*," skriver Cixous (Cixous 1976: 532). Freuds forsøk på å skrive litterært faller delvis sammen i essayet siden analytikeren Freud ikke vedkjenner seg fortelleren Freud. Han ønsker at det analytiske og rasjonelle skal være mer overbevisende enn det fortellende. Men han understreker likevel hvordan dikterens makt til å fremstille det uhyggelige er svært effektiv, uten å vedkjenne seg at det er dette grepet han til dels foretar seg i essayet. Det er som om "Det uhyggelige" også inneholder Freuds narrative hemmelighet.

Også Nicholas Royle er opptatt av hvordan Freuds essay i seg selv forholder seg til det uhyggelige: "'The Uncanny' is an extraordinary text for what it does not say, as well as for what it does," skriver han (Royle 2003: 7). Royle understreker at det er en "strangeness" i Freuds tekst, den blir aldri velkjent, aldri "familiar". Royle knytter dette mot Shoshana Felmans term "reading effect" – det at teksten alltid er åpen for å bli lest igjen, men ved gjenlesning likevel leses annerledes (Royle 2003: 8). Slik er Freuds egen fortellerstemme med på å skape spenning innad i hans eget essay og understreker samtidig nettopp hvordan

fortellerstemmen er med på å fremme det uhyggelige. "Freud is storytelling in ways that make his essay irreducibly literary, touched and energized by the fictional," skriver Royle (Royle 2003: 18). Kanskje er det også derfor Royle påstår at "the uncanny is intimately entwined in language" (Royle 2003: 2). Fortellerens posisjonering og bruk av poetiske virkemidler ser ut til å være et av fundamentene for at det uhyggelige skal kunne oppstå i en verbal tekst.

Ifølge de russiske formalistene, spesielt Viktor Sjklovskij, er poesien definert ved hjelp av sin evne til underliggjøring. Diktene hos Blake blir tilført noe fremmed, noe underlig, også gjennom sin form; den ikoniske teksten av illuminasjonene som billedkomponent styrker og utfordrer de språklige virkemidlene i den verbale teksten. Det er kanskje også dette underliggjorte som Edmund Burke forstår med poesiers forhold til det obskure. Illuminasjonen som form tilfører et annerledes element ved lesningen av diktene til Blake. Illuminasjonen posisjonerer også det lyriske jeg-et på en annen måte. "Shewing the Two Contrary States of the Human Soul" er undertittelen av *Songs of Innocence and of Experience*. Det å vise frem er et viktig fundament for illuminasjonene. Illuminasjonen viser det samme som det det lyriske jeg-et ser, og dermed også den samme scenen som leseren ser. Men illuminasjonen viser ikke nødvendigvis det samme som det lyriske jeg-et sier det ser. Uttrykket hos Blake ligger derfor i to lag; både et ikonisk og et verbalt. Det lyriske jeg-ets posisjon som betrakter, samsvarer med hvordan leseren av illuminasjonene må posisjonere seg. Dette utfordrer spesielt apostrofen, et av de viktigste retoriske grepene innenfor lyrikken. Den greske betydningen av "apostrofe" er "det å vende seg bort". Idéen om hvordan det lyriske jeg-et i dikt vender seg vekk fra sitt publikum, noe som Culler bruker som en inngangsport for å studere det poetiske i apostrofen, blir utfordret av illuminasjonen som form (Culler 1981: 137). Konvensjonen var ifølge den romantiske poesien at det lyriske jeg-ets stemme skulle bli overhørt av sin leser, men i illuminasjonene med det lyriske jeg-et som betrakter har leseren og det lyriske jeg-et samme plass. Det lyriske jeg-et kan ikke vende seg vekk i illuminasjonen, da ville ikke den dikterske situasjonen ha vært den samme. Slik er illuminasjonen som form og det lyriske jeg-ets stemme koblet sammen, og det poetiske språket som tas i bruk, får på denne måten også to lag. De lyriske virkemidlene som brukes i Blakes illuminasjoner, er gjenkjennelige ved sin lyriske kontekst. Men de blir også noe fremmed når leseren i større grad må posisjonere seg i forhold til det lyriske jeg-et, når dette ikke utsier det samme som den ikoniske teksten, selv om det lyriske jeg-et og leseren ser og opplever det samme. Det lyriske jeg-ets posisjon som betrakter sammenfaller med leserens posisjon og styrker engasjementet hos leseren. Culler understreker spesielt hvordan apostrofen

som form bidrar til engasjement for det lyriske: "[...] apostrophes indicate intense involvement in the situation described. 'O Rose, thou art sick' differs from 'The rose is sick' in that the former marks a powerful outburst," skriver Culler og bruker apostrofen i "The SICK ROSE" som eksempel (Culler 1981: 138). "Det uhyggelige", det som er fremmed og velkjent på én og samme tid, er en viktig del av det poetiske som form hos Blake som *underliggjøring*. Formen fremmer også leserens engasjement og deltakelse i det som fremstilles. Den lyriske konteksten er velkjent, men formen underbygger det underliggjorte i poesien. Jeg skal se nærmere på forholdet mellom overganger, de ulike figurene i diktene og det lyriske jeg-et i illuminasjonene.

"Shewing the Contrary States"

"The SICK ROSE", "THE FLY" og "The Tyger" – muligheter og mangfold

Illuminasjonene "The SICK ROSE", "THE FLY" og "The Tyger" har alle en verbal tekst som er sin egen lyriske kontekst bevisst. Høystilen i språket og de poetiske grepene understreker den poetiske situasjonen i diktet. Det lyriske jeg-et som betrakter den utspilte scenen, er felles for alle illuminasjonene, men det lyriske jeg-et er ikke alltid en like pålitelig stemme. Den ikoniske teksten motsier og utfordrer det lyriske jeg-et i den verbale teksten. De mest fremtredende eksemplene på dette er i "The SICK ROSE", der marken blir beskrevet som usynlig av den verbale teksten, men er synlig i den ikoniske. I "THE FLY" er fluen til stede som apostrofert i den verbale teksten, men ikke tydelig til stede i den ikoniske, kun som en skygge som *kan* forstås som en flue. I "The Tyger" ligger kontrasten mellom den verbale tekstens fremstilling av tigreren som et fryktinngytende vesen og den ikoniske tekstens tiger som ser mer ut som et dyr fra *Innocence* heller enn *Experience*.

I "The SICK ROSE" er det lyriske jeg-et den som viser frem situasjonen mellom marken og rosen. Det er her beskrivelsene og tolkningene av rosens forhold til marken skjer. Forholdet mellom mark og menneske er et forhold som speiles i den ikoniske teksten av diktet. Både i "The SICK ROSE" og i "THE FLY" er det et forhold mellom menneske og insekt, enten insektet er mark, larve, flue eller sommerfugl. Begge diktene bruker insektene til å vise frem menneskets *morfologiske* kvaliteter. Dette er delvis i religiøs forstand i "THE FLY" med symbolikk knyttet til gjenoppstandelse, men mer viktig som understreking av menneskets imaginasjonskraft. Ved hjelp av denne klarer leseren å forestille seg hvordan mennesket kan være lik en flue. Både "The SICK ROSE" og "THE FLY" tematiserer forholdet mellom liv og død, men det er mest tydelig i "THE FLY", der liv og død er sidestilt hverandre i diktets

strofeoppsett, det er bare en tynn gren som skiller dem fra hverandre. Rosens "crimson joy" i "The SICK ROSE" deler også til en viss grad denne posisjonen mellom liv og død der den er en plass for elskov og hemmeligheter. Rosen som symbol i tilknytning til det kvinnelige har mulighet til å gi liv, men også forårsake død i orgasmens lille død, og i bokstavelig forstand gjennom markens destruksjon av rosen.

I likhet med "THE FLY" er "The Tyger" et tankeeksperiment. Mens det lyriske jeg-et i "THE FLY" ser på forholdet mellom liv og død og menneskets manglende kontroll over dødsøyeblikket, foregår det i "The Tyger" et tankeeksperiment om forholdet mellom skaper og skapelse. Gjennom å tematisere skapelsesprosess, tematiserer "The Tyger" også sin egen skapelse og er dermed det av de tre diktene som er mest selvrefleksivt. Den tankeløse hånden fra "THE FLY" er en skapende og kontrollert hånd i "The Tyger". Tradisjonelt er tigreren som litterært symbol knyttet opp til det grusomme, men i "The Tyger" blir dette utfordret av tigrerens uttrykk i den ikoniske teksten av diktet. Lidenskapen som finnes i "The SICK ROSE" er også å finne i "The Tyger", der den uttrykker de sterke indre kreftene knyttet til imaginasjon og skapelse, men kanskje også til seksualitet og det undertrykte instinktet. På samme måte som med fluen og marken, er det i utgangspunktet vanskelig å se likheter mellom tigreren og mennesket, men likevel er det noe *gjenkjennelig* i alle figurene.

I artikkelen "Blake: His Shadowy Animals" ser David Punter spesielt på hvordan Blake bruker dyr. Som nevnt i forgående kapittel, mener Punter at Blake i stor grad bruker dyr som *ikoner*, det er sjelden han beskriver dem; de er åpne figurer. Som symboler er de komplekse og mangetydige – dyrene hos Blake er ikke faste størrelser eller begreper, men derimot overganger, forandringer og "becomings" (Punter 1997: 229). Punter forstår Blakes dyr i tråd med Deleuzes forståelse av mangfold – og dermed noe som er fullt av muligheter. Gjennom overgangene og forandringene fluen, marken og tigreren representerer, finner "det uhyggelige" sin plass i illuminasjonene gjennom å understreke symbolmangfoldet. Terskelen mellom tilstander, de ulike "contrary states", er dermed preget av det uhyggelige. Dyrene kan slik også representere et større spekter; de er både *Innocence* og *Experience* – de er bevegelige, mangetydige og ladede; rammet inn av illuminasjonens "fearful symmetry". Dyrene er en "merger of 'making' and 'telling'," ifølge Punter, noe som igjen skaper en "familiar ambiguity about creativity in Blake" (Punter 1997: 231). Punter undrer videre med å sitere Deleuze: "[...] what if one became animal or plant *through* literature, which certainly does not mean literarily? Is it not first through the voice that one becomes animal?" (Punter 1997: 229). Det er i denne sammenhengen at det lyriske jeg-ets stemme hjelper leseren til å

identifisere seg med marken og rosen i "The SICK ROSE", med fluen i "THE FLY" og tigeren og terroren i "The Tyger". Posisjoneringen til det lyriske jeg-et er den samme som leserens og gjør den illuminerte scenen mer gjennkjennelig, men også mer fremmed og underlig siden den ikoniske og verbale teksten har spenninger seg imellom. Den illuminerte scenen som betraktes, er sett på avstand og slik kan poesiens sublimitet lettere nå gjennom. Slik kan både det fryktingytende og det behagelige gjøre seg kjent. Rosens store følelser, lekenheten i "THE FLY" og tigerens kraftfulle mørke er alt en viktig del av det sublime, det som vekker uhygge, smerte, men også behag og lettelse. "Blake's spectres howl in the wilderness; but we are there to join with their voices," skriver Punter (Punter 1997: 237). Det lyriske jeg-ets stemme i illuminasjonene er en slik stemme leseren slår seg sammen med. Den er like mangetydig som Blakes dyr og rommer et mangfold gjennom diktets ikoniske så vel som verbale tekst – en dobbel posisjonering som både avslører og tildekker mening.

Poetisk uhygge

Avslutning og konklusjon

William Blake beveget seg stadig på terskler. Som kunstner passet han aldri inn i noen definert kategori; han var samtidig både forut for sin tid og gammeldags i uttrykket, romantisk i sin tenkning, men tilbakeskuende i sin form. Og ifølge biografene levde også Blake på to plan; hans hjem lå på terskelen mellom det åndelige og det jordiske. Motsetninger var aldri motsetninger for Blake, han var en mester i å sidestille og utdype paradokser for slik å vise at de kunne eksistere side om side. *Songs of Innocence and of Experience* utgjør en slik terskel. Både tittelen og undertittelen til verket understreker dette. Uskyld og erfaring sidestilles, de er ikke faste kategorier og inneholder begge mange aspekter ved livet – symbolisert gjennom en rekke illuminasjoner som er potente i sitt meningsmangfold. Store følelser, mørke undertoner og mer ubehagelige sidestillinger er å finne i diktene, men også lekenhet, nysgjerrighet og fascinasjon. Diktsamlingen viser frem og sidestiller tekst og bilde. Dette utfordrer og utdyper de etablerte konvensjonene som poesien som form og trope. I Blakes poesi blir det underliggjorte i det poetiske også utfordret som form når det sees på som illuminasjon. Diktene blir tilført noe fremmed – billedkomponenten utfordrer språkets metaforer. Illuminasjonen fremmedgjør diktet som uttrykksform og understreker dermed det underliggjorte i poesien. Den er med som en del av den allerede billedlige teksten; ikonisk tekst forsterker, fremmedgjør, underbygger og motsier den verbale og konvensjonelle diktteksten. Gjennom fokuset på det uhyggelige i lesningen av tre illuminasjoner av William

Blake, "The SICK ROSE", "THE FLY" og "The Tyger", har det uavklarte i diktene blitt styrket. Paradokser, ambivalenser, overganger og kontraster er ord som ofte brukes for å beskrive Blakes uttrykk. Sammenføring av motstridende elementer er hos Blake med på å skape sublimitet. Gjennom bruken av Freuds forståelse av "det uhyggelige" med fokus på det motsetningsfylte i opplevelsen av det estetiske, har nyansene og det særegne poetiske uttrykket hos Blake blitt styrket. Det poetiske inneholder det uhyggelige; det er med på å definere hva det poetiske *er*. I det poetiske språket, den ikoniske så vel som den verbale teksten, blir det underliggjorte gjenkjent. "Det uhyggelige" blir på denne måten en vesentlig del av det tekstlige. Den poetiske betydningen utvides. Det uavklarte, det bevegelige, det flertydlige – overgangene. Men Blakes flertydlighet holder likevel alltid noe hemmelig – og slik understreker det poetiske ytterligere.

Litteratur

- Ackroyd, Peter. 1999. *Blake*. Vintage Books. London.
- Baine, Rodney M. og Mary R. Baine. 1975. "Blake's Other Tygers, and 'The Tyger'" i *Studies in English Literature, 1500–1900*. Vol 15, No. 4. Rice University.
- Battersby, Christine. 2007. *The Sublime, Terror and Human Difference*. Routledge. London og New York.
- Bibelen ved <www.kingjamesbibleonline.org> og <www.bibel.no>
- Blackstock, Alan. 2011. "Dickinson, Blake, and the Hymnbooks of Hell" i *The Emily Dickinson Journal*. Vol. XX. No. 2.
- The Blake Archive ved <www.blakearchive.org>
- Blake, William. 2010. *Songs of Innocence and of Experience* [1794 / 1825]. Tate Publishing. London.
- Blake, William. 2008. *Songs of Innocence and of Experience* [1794]. Red. Robert N. Essick. Huntington Library. San Marino, CA.
- Blake, William. 1988. *The Complete Works of William Blake* [1965]. Red. David V. Erdman. Anchor Books. New York.
- Blake, William. 1975. *The Illuminated Blake*. Red. David V. Erdman. Oxford University Press.
- Blake, William. 1973. *The Notebook of William Blake: A Photographic and Typographic Facsimile*. Red. David V. Erdman og Donald K. Moore. Oxford Clarendon Press.
- Bloom, Harold. 1981. "Freud and the Poetic Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity" i *Freud: A Collection of Critical Essays*. Red. Perry Meisel. Eaglewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Bloom, Harold. 1970. *Blake's Apocalypse. A Study in Poetic Argument*. Cornell University Press.
- Burke, Edmund. 2008. "Fra *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757)." Oversatt til norsk ved Agnete Øye i *Estetisk teori. En antologi*. Red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. Universitetsforlaget. Oslo.
- Burke, Edmund. 1990. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757]. Oxford University Press.
- Butler, Marilyn. 2000. "Blake in his Time" i *William Blake*. Tate Publishing. London.

- Casey, Edward S. 1993. "Ch. 9: Homeward Bound" i *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indiana University Press.
- Castle, Terry. 1995. *The Female Thermometer. 18th Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford University Press.
- Cixous, Hélène. 1976. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny")" fra *New Literary History*. Vol. 7, No. 3. Oversatt til engelsk av Robert Denomé.
- Culler, Jonathan D. 1981. "Apostrophe" i *The Pursuit of Signs*. Cornell University Press.
- Damon, Foster S. 1988. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake* [1965]. University Press of New England. Hannover og London.
- Dickinson, Emily. 1975. *The Complete Poems*. Red. Thomas H. Johnson. Faber and Faber. London.
- Erdman, David V. 1969. *Blake: Prophet Against Empire* [1954]. Princeton University Press.
- Essick, Robert N. 2008. "Commentary and Transcription" i *Songs of Innocence and of Experience* [1794]. Red. Robert N. Essick. Huntington Library. San Marino, CA.
- Freud, Sigmund. 2011. *Hinsides lystprinsippet* [1920]. Oversatt av Kari Uecker. Vidarforlaget. Oslo.
- Freud, Sigmund. 2011. "Det uhyggelige" [1919] i *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oversatt til norsk av Sverre Dahl. Red. Irene Iversen og Janneken Øverland. Gyldendal. Oslo.
- Freud, Sigmund. 2011. "Dikteren og fantaseringen" [1908] i *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oversatt til norsk av Sverre Dahl. Red. Irene Iversen og Janneken Øverland. Gyldendal. Oslo.
- Freud, Sigmund. 2003. *The Uncanny*. Oversatt til engelsk av David McLintock. Penguin Classics. London og New York.
- Freud, Sigmund. 1998. *Det uhyggelige*. Oversatt til dansk av Hans Christian Fink. Rævens sorte bibliotek nr. 43. København.
- Freud, Sigmund. 1985. "Drømmearbeidet" fra *Drømmetydning*. Oversatt til norsk av Trond Winje. Cappelen. Oslo.
- Frye, Northrop. 1990. *Fearful Symmetry. A Study of William Blake* [1965]. Princeton University Press.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Oversatt til engelsk av Richard Macksey. Cambridge University Press.
- George, Diana Hume. 1980. *Blake and Freud*. Cornell University Press.

- Gilchrist, Alexander. 2005. *The Life of William Blake. Pictor Ignotus* [1863]. Red. Richard Holmes. Harper Perennial. London.
- Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarset. 2007. *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Harrison, Robert P. 2003. "Ch. 3: What is a House?" i *The Dominion of the Dead*. University of Chicago Press.
- Kleiner, Fred S. 2009. *Gardner's Art Through the Ages. A Global History*. Thirteenth Edition. Thomson Wadsworth. Boston.
- Langland, Elizabeth. 1987. "Blake's Feminist Revision of Literary Tradition in 'The SICK ROSE'" i *Critical Paths. Blake and the Argument of Method*. Red. Donald Ault, Mark Bracher og Dan Miller. Duke University Press. Durham og London.
- Lothe, Jakob. Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget. Oslo.
- Longinos. 2007. "Diktningens storhet" i *Klassisk litteraturteori. En antologi*. Red. Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth. Universitetsforlaget. Oslo.
- Lukacher, Brian. 2007. "Visionary History Painting: Blake and his Contemporaries" i *Nineteenth Century Art. A Critical History*. Red. Stephen F. Eisenman. Thames & Hudson. London.
- Mee, John. 1998. "The 'Insidious Poison of Secret Influence': A New Historical Context for Blake's 'The Sick Rose'". *Eighteenth-Century Life*. 22.1. The Johns Hopkins University Press.
- Mishra, Vijay. 1994. *The Gothic Sublime*. State University of New York Press.
- Mitchell, W. J. T. 1994. "Visible Language: Blake's Art of Writing" i *Picture Theory*. The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 1978. *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press.
- Nietzsche, Friedrich. 2007. "Det apolliniske og det dionysiske" i *Klassisk litteraturteori. En antologi*. Red. Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth. Universitetsforlaget. Oslo.
- The Oxford Companion to English Literature*. Red. Dinah Birch. Oxford University Press.
- Oxford English Dictionary* ved <www.oed.co.uk>
- Phillips, Michael. 2000. "Blake's Printmaking Studio: No. 13 Hercules Buildings, Lambeth" i *William Blake*. Tate Publishing. London.

- Phillips, Michael. 2000. "Blake's Illuminated Printing" i *William Blake*. Tate Publishing. London.
- Phillips, Michael. 2000. *William Blake. The Creation of the Songs. From Manuscript to Illuminated Printing*. The British Library. London.
- Punter, David. 1997. "Blake: His Shadowy Animals" i *Studies in Romanticism*. Vol. 32 No. 2. Boston University.
- Rasmussen, Egil. 1969. *William Blake. En psykologisk studie*. Dreyer Forlag. Oslo.
- Rose, Edward J. 1968. "Blake's Human Insect: Symbol, Theory, and Design" i *Texas Studies in Literature and Language*. Vol. 10, No. 2. University of Texas Press.
- Royle, Nicholas. 2003. *The Uncanny*. Manchester University Press.
- Srigley, Michael. 1992. "The Sickness of Blake's Rose" i *Blake / An Illustrated Quarterly*. 26:1.
- Shakespeare, William. 2005. *William Shakespeare. The Complete Works*. Utg. Gary Taylor og Stanley Wells. Oxford University Press.
- Uthaug, Geir. 2005. "Kunsten er himmelporten. Om den visjonære kunstneren William Blake" i *P2-akademiet bind XXXII*. Transit. NRK. Oslo.
- Uthaug, Geir. 2000. *Den kosmiske smie. William Blake. Liv – diktning – verdensbilde*. Aschehoug. Oslo.
- Webster, Brenda S. 1987. "Blake, Women and Sexuality" i *Critical Paths. Blake and the Argument of Method*. Red. Donald Ault, Mark Bracher og Dan Miller. Duke University Press. Durham og London.

