

«Jeg tar meg av underholdningen»

Humor i lyrikk.

Miriam Johansen



Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

15.mai 2018

«Jeg tar meg av underholdningen»

Humor i lyrikk.

© Miriam Johansen

2018

«Jeg tar meg av underholdningen». Humor i lyrikk.

Miriam Johansen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Representeren, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne avhandlingen ønsker jeg å undersøke hvordan humor oppstår i lyrikk, og hvilken funksjon humor har i lyrikk. Utgangspunktet for undersøkelsen er diktsamlingen *Narr* av Maiken Horn Bolset (2016), som av både forlaget og gjennom resepsjonen blir beskrevet som humoristisk.

Oppgavens problemstilling fordrer to teoretiske avklaringer. For det første er det nødvendig med en undersøkelse av humorbegrepet. Jeg presenterer i teorikapitlet bidrag fra både Aristoteles, Bergson, Freud, Bakhtin, Kjerkegaard, Baudelaire og Mälhammar for å utlede begreper og verktøy som kan anvendes for å beskrive humor i lyrikk. Disse viser hvordan humor på ulike måter skaper avstand mellom den talende og det omtalte. I tillegg fordrer problemstillingen en presentasjon av lyrikkbegrepet. Jeg har her tatt utgangspunkt i Kittang og Aarseths og Janss og Refsums beskrivelse av lyrikken. Begge fremstiller nærhet mellom den talende og det omtalte som særegent for lyrikken, Kittang og Aarseth kaller det et krav, og Janss og Refsum en konvensjon. Humorbegrepets avstandspreg bryter altså med lyrikken. Videre gir jeg en beskrivelse av utviklingen av samtidslyrikken de siste ti-årene med utgangspunkt i to artikler skrevet av henholdsvis Vassenden og Norheim, og i Louise Mønsters bok *Ny nordisk* (2016). Disse viser hvordan samtidslyrikken er preget av å utfordre tradisjonelle sjangerkonvensjoner, noe som igjen fører til en utvidelse av poesifeltet. Bolsets *Narr* og dets bruk av humor, utfordrer det konvensjonelle nærhetskravet, og underbygger slik samtidslyrikkens tendenser.

I analysedelen tar jeg for meg fem sentrale motiv som knytter seg til både humorteorien og Bolsets diktsamling. Hver av analysedelene, henholdsvis «Narr», «Kropp», «Makt», «Ordkomikk» og «Dobbelthet», presenterer en analyse av tre av Bolsets dikt, for på denne måten illustrere både bredden, kompleksiteten og de mange mulighetene knyttet til humorbegrepet. Analysen avslører også diktsamlingens metapoetiske potensiale, da flere av diktene viser en oppmerksomhet rundt seg selv som dikt. Slik deltar diktene i diskusjonen rundt hva et dikt skal være, og utfordrer den tradisjonelle lyrikkoppfattelsen.

Oppgaven viser til slutt hvordan nærhet og avstand ikke trenger være motstridende størrelser, men heller komplementære, som de framstår hos Bolset. Gjennom humor virker nærhet og avstand å være posisjoner som utfyller og utfordrer hverandre heller enn å motsette seg hverandre. Slik blir humor ikke et middel for å bortvise nærheten, men heller et grep som utvider forståelsen av hva nærhet er, og dermed også lyrikkbegrepet.

Takk!

Først av alt ønsker jeg å takke Maiken Horn Bolset for måten hun gjennom diktsamlingen *Narr* setter ord på hvordan det er å befinne seg midt mellom ungdomslivet og voksenlivet. Etter kanskje ti forsøk på å holde liv i en bregne løper man gjerne fortsatt rundt med organene i hendene, uten helt å vite hvem man er, hva man gjør eller hva som skal skje. Bolsets humoristiske tilnærming gjør det mulig for meg, og sikkert for mange andre også, å i si som Freud: «Se her, dette er den verden som ser så farlig ut. Den er en lek, så bare fleip med den!» (Freud, 1994: 213). Jeg gleder meg til å følge Bolsets videre litterære produksjon.

Tusen takk til min beste venn og beste søster Malene, for utallige samtaler om både masteren og livet. Du er den morsomste jeg kjenner. Av og til kan man nesten selv, litt som lyrikkdefinisjonen, bli fanget i jeget, og da er det helt uvurderlig å ha noen å snakke med som skjønner greia.

Tusen takk til Malin som alltid er klar for eventyr, og slik slumpet til og fikk introdusert meg for Bolsets diktning.

Takk til Solveig og Kristina for at dere har fylt dette året med så mye mer enn (bare) master: kollektivlivet på Briskeby, kunstnerdrømmer, og de mange mer eller mindre dype samtalene over mer eller mindre dyr rødvin.

Takk til mamma for at du alltid bare er en kort telefonsamtale unna. Takk for at du er en så god leser, og for at du alltid har både tid og lyst til å lese tekstene mine.

Sist, men kanskje størst takk til veileder Thorstein Norheim. Tusen takk for jeg oppriktig, og det sier jeg uten noen som helst form for smiskete baktanker, har kunnet gledet meg til veiledning, og alltid har gått oppløftet, målrettet og inspirert fra våre samtaler. Du har hjulpet meg med å bryte ned den litt overveldende skriveprosessen masteren jo er, til mindre og overkommelige biter. Du har vært svært tilgjengelig, og gitt gode og grundige tilbakemeldinger – tusen takk for det!

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Aktualisering	1
1.2	Problemstilling.....	3
1.3	Mottagelse av diktsamlingen	4
2	Teori	9
2.1	Aristoteles og komedien	10
2.2	Bergson og latteren	11
2.3	Freud og lystfølelsen	14
2.4	Bakhtin og latterens historie	17
2.5	Baudelaire og overlegenhet	20
2.6	Kjerkegaard og humoren	21
2.7	Mälhammar og narren	23
2.8	Lyrikk	25
2.8.1	Kittang og Aarseth	25
2.8.2	Janss og Refsum	26
2.8.3	Samtidslirikken fra 90-tallet til i dag.....	27
2.8.4	Mønster og kropp	29
2.8.5	Nærhet og avstand.....	30
3	Analyse.....	32
3.1	Narr.....	32
3.1.1	Narren entrer scenen.....	33
3.1.2	Narrens utenforskap	36
3.1.3	Narren og galskapen.....	40
3.1.4	Narrens narsissisme.....	43
3.2	Makt.....	45
3.2.1	Makt over seg selv.....	46
3.2.2	Makt og søskenrelasjoner	50
3.2.3	Makt over naturen	53
3.2.4	Humorens relasjonelle side	56
3.3	Kropp.....	57
3.3.1	Kropp, kjønn og identitet	58

3.3.2	Kropp og mekanikk	61
3.3.3	Kropp, sjel og lyrikk.....	63
3.3.4	Et jeg som ikke er ‘helt ferdig’	66
3.4	Ordkomikk.....	67
3.4.1	Ordlek.....	68
3.4.2	Ord og innsparing.....	71
3.4.3	Ord og mekanikk.....	74
3.4.4	Ingen pytt uten døde blad som flyter til overflaten	77
3.5	Dobbelthet	79
3.5.1	Skrijving, nærhet og avstand	80
3.5.2	Den problematiske latteren.....	83
3.5.3	Jeg tar meg av underholdningen.....	86
3.5.4	Latter og alvor	88
4	Avslutning	90
4.1	Hvordan?	90
4.2	Hvorfor?.....	93
	Litteraturliste	96

1 Innledning

1.1 Aktualisering

En lørdagskveld høsten 2016 bestemte en venninne og jeg oss for å utforske Oslos kulturliv, og dro derfor på arrangementet «Poesifest» i regi av Cappelen Damm. Det var fri inngang og dermed også et ganske fritt sammensatt publikum. Halvbroren var fylt til randen. Forfatter og lyriker Kristin Berget hadde denne kvelden fått tildelt en liten time av kveldens program til sin disposisjon, og valgte å presentere tre poeter hun var nysgjerrig på. Som en av disse tre, hadde hun plukket ut debutanten Maiken Horn Bolset, som skulle få lese et utvalg dikt fra sin diktsamling *Narr*. Bolset begynte å lese, og salen begynte å leve. Folk vendte oppmerksomt ansiktet mot Bolset, og så overrasket på hverandre, så litt prøvende humring som raskt vokste til hjertelig latter. Hva skjedde? Hva var det Bolset gjorde som fikk en hel sal til å humre og bli sjarmert? Få dager etter poesifesten hadde jeg ennå ikke glemt diktsamlingen, og kjente at jeg var oppriktig nysgjerrig på diktene til Bolset. Jeg resonnererte meg fram til at enda en bok umulig kunne være helt umulig å få til på et litt umulig studentbudsjett, kjøpte diktsamlingen, og gikk hjemover lesende og leende.

Nettopp latter og humor synes å være svært sentrale stikkord i møte med diktsamlingen *Narr*. For det første indikeres dette gjennom diktsamlingens tittel, og underbygges ved at samlingen innledes med at narren entrer scenen, «(*Narr inn.*)» (5¹). Som lesere kan vi gjøre oss klare for en lekende forestilling, bestående av til sammen 58 ganske korte dikt, på mellom to og 21 vers. Videre følger det humoristiske beskrivelser av for eksempel personer: «Fortell om barndommen din/ sier han som ikke har noen hake/ og ser ut som en hai» (16). I et annet dikt dukker Ida opp, hun var der «i den røde parkdressen/ når ingen kunne se oss, skar hun i huden min med ristet brød/ hun var en sadist/ en tenkende» (28). Det skildres også morsomme og rare situasjoner, som i jegets sabotasje av sekkeløpet i diktet på side 15:

under sekkeløpet trakk jeg sekken over hodet
la meg på bakken
og skreik LUKKET SYSTEM
og ble til den hva-feiler-det-den-ungen-ungen

¹ Tall i parentes viser til sidetall i diktsamlingen *Narr*

Noen dikt framstår nærmest som små, morsomme fortellinger, som for eksempel diktet på side 17, som innleder med versene «Jeg er liten og bamsen min er enda mindre/ den har en nese som gir meg ideer». Andre dikt virker å bruke humor som redskap for å utøve en form for samfunnskritikk, som i diktet på side 7, hvor jeg som leser overaskes over at denne unge, kvinnelige forfatteren leverer noe som framstår som et skråblikk på feminisme:

Jeg løp fullstendig arbeidsløs rundt
grep om alt jeg kunne få tak i
en brokkoli, hva er det å si om den
den er grønn
gagner jernlageret
og jeg kan sikkert ta den mellom beina
for å si noe om feminisme

I tillegg er humor og latter eksplisitte motiver i noen av diktene, men preges likevel av et underliggende alvor, for eksempel diktet på side 23 som innledes slik: «Den første lattermaskinen ble tatt i bruk på slutten av femtitallet/ publikum lo nesten utelukkende av rasistiske og sexistiske vitser/ de samme lydsporene spilles under dagens sitcoms/ utdragene fra latterens historie er også historien om hatets forflytning». Samlingen avsluttes også i latteren, og de siste fire versene i samlingen sier: «jeg tar meg av underholdningen/ alle jeg elsker skal le/ og jeg skal være sammen med alle jeg elsker/ så jeg kan høre det» (63).

Humor er også en gjennomgående betegnelse i møte med diktsamlingens resepsjon. Forlaget skriver i sin omtale av diktsamlingen at den «representerer en friskhet og vilterhet man sjelden ser i norsk poesi. Maiken Horn Bolset skriver scenisk om humor, seksualitet, nærhet og distanse. *Narr* inneholder nyskapende, morsomme og triste dikt skrevet av en søkende og talentfull debutant» (Cappelen Damm, 2016). Også flere av anmeldelsene trekker fram nettopp det humoristiske i sine beskrivelser av diktsamlingen. Blant annet skriver Henning Howlid Wærp fra *Aftenposten* at *Narr* har «formuleringer som sitter, frekt og freidig», og videre at det er «i det humoristiske og erotiske at diktene gir mest» (Wærp, 2016: 9). Susanne Christensen fra *Klassekampen* skriver at:

I Maiken Horn Bolsets diktdebut er det en kroppslighet og en humor som gjør at leseropplevelsen føles varm og berikende. Det kjølige ensomme kvistrommet med utsikt mot et naturlandskap, som har festet seg som en klisje i lyrikken, er neppe det vi blir invitert inn i her. Jeget som presenterer seg - narren, må vi anta – er opptatt av relasjoner ... (Christensen, 2016: 14).

Humor blir med andre ord trukket fram som både en beskrivende karakteristikk og som et litterært kvalitetskriterium ved Bolsets diktsamling.

1.2 Problemstilling

«Det er sjældent særlig sjovt at skrive eller tale om humor» (Kjerkegaard 2017: 6). Slik åpner den danske litteraturviteren Stefan Kjerkegaard sin bok *Humor* fra 2017, og poengterer hvordan en vits gjerne mister sin virkning om den må forklares. Videre skriver han at «når jeg alligevel bevæger mig ud i denne halsløse gerning, er det, fordi humor er et af de mest fundamentale menneskelige karaktertræk, der findes. Humor forbinder os og forbinder sig med stort set alt» (Kjerkegaard 2017: 6). Humor er altså et grunnleggende menneskelig fenomen, og det har av den grunn blitt utgitt flere sentrale verk som gir ulike forklaringer på hvorfor vi ler, og hva vi ler av. Blant annet presenterer den franske filosofen Henri Bergson i sin bok *Latter* (1900) en filosofisk forklaring på hvordan latter oppstår, mens Sigmund Freud viser en psykoanalytisk tilnærming til humor i sin avhandling om *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1905). Flere teoretikere undersøker også humor spesielt i litteraturen, som for eksempel Aristoteles, som presenterer komedien, eller Mikhail Bakhtin, som gjør et dykk ned i latterens historie gjennom en lesning av den franske renessanseforfatteren Francois Rabelais.

På tross av disse mange ulike inngangene til humortematikken, finnes det lite humorteori som tar for seg hvordan humor skapes i lyrikk. Dette synes jeg er underlig da mange dikt helt klart oppnår og benytter seg av humor i sin formidling. For eksempel er humor en naturlig del av barnerim og tøysevers, men også lyrikere som André Bjerke, Inger Hagerup, Jan Erik Vold og Gro Dahle kan sies å bruke humor som grep i sin diktning. Det virker også som humor kan være et fellestrekk for flere unge poeter, da både Ingvild Lothes *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* (2016) og Ida Lórien Ringdals *Dette skjer ikke* (2017), beskrives av sine forlag som både alvorlige og humoristiske. Ordet humor benyttes ofte for å beskrive litteratur, både i dagligtalen og i anmeldelser, men jeg mistenker at dette kan være et begrep vi lett bruker uten å være bevisst hva det faktisk betyr, og hvilken funksjon det faktisk har i teksten.

I denne avhandlingen ønsker jeg derfor å undersøke humorbegrepet i møte med lyrikk generelt og Bolsets diktsamling spesielt. Hvordan skapes humor, hvilke grep tas i bruk for å vekke latteren hos leserne? Og, like interessant: hvorfor bruke humor i lyrikk? Hvilken funksjon har humor i lyrikk? Gjennom det svært fortattede uttrykket lyrikk jo har ifølge mye lyrikkteori, er det liten plass til å skape komiske, eller humoristiske settinger, karakterer eller situasjoner. Dette synes jeg likevel Bolset klarer. Derfor vil jeg i denne avhandlingen først gi en presentasjon av ulike teoretikers forklaringer på humorbegrepet, før jeg deretter ser

nærmere på lyrikksjangeren, både hvordan denne kan defineres og hvordan den har utviklet seg de siste tiårene.

Etter gjennomgangen av teorien knyttet til humorbegrepet, utpeker det seg noen mulige felles undertema, ved at flere av teoretikerne berører dem på ulike måter. Jeg har derfor valgt å strukturere den følgende analysedelen gjennom fem slike undertema som fremstår relevante både i møte med humorteorien og i møte med Bolsets diktsamling. Til hver av delene vil jeg gi en analyse av tre av Bolsets dikt som belyser tematikken fra ulike sider. En slik oppdeling kan virke noe kunstig, da diktene nærmest blir sortert i ulike kategorier. I tillegg er slik øvelse i utgangspunktet problematisk, da flere av diktene naturligvis berører flere tematikker. Når jeg likevel har valgt å strukturere tilnærmingen til diktsamlingen på denne måten, er det for å illustrere hvordan de ulike teoriene kan brukes som redskap for å forstå og beskrive humorens funksjon i diktsamlingen. Målet er at analysekapittelet slik skal presentere diktsamlingen både på et mikro- og makronivå, og på denne måten vise hvordan humorbegrepet nærmest kan leses som en rød tråd gjennom diktsamlingen. Slik håper jeg også å kunne demonstrere humorens mange mulige uttrykk og på denne måten understreke kompleksiteten knyttet til dette virkemiddelet.

Det første undertema jeg vil undersøke er narrfiguren. Her vil jeg blant annet se nærmere på hvordan narren kan leses som litterær figur i diktsamlingen ved hjelp av Mälhammars teori. Deretter vil jeg se på hvordan kroppen presenteres i diktsamlingen, både i relasjon til kjønn, identitet, men også hvilke konsekvenser kroppsligheten får for Bolsets diktsamling. Videre vil jeg undersøke tema «Makt», og da spesielt hvordan humor kan forstås som et uttrykk for overlegenhet. Det fjerde tema jeg vil trekke fram er «Ordkomikk». Her vil jeg se spesifikt på hvordan humoren kommer til uttrykk i språket, og hvilke teknikker som anvendes for å oppnå språklek. Til sist vil jeg se nærmere på humorens doble natur, og undersøke sammenhengen mellom ulike dualiteter som gjennom teorien knyttes til humorbegrepet, som for eksempel overlegenhet og glede, latter og alvor, og avstand og nærhet. Håpet er gjennom denne tilnærmingen å kunne si noe både om hvordan humor skapes i Bolsets diktning, men også hvilken funksjon humoren har.

1.3 Mottagelse av diktsamlingen

Diktsamlingen *Narr* er som nevnt Maiken Horn Bolsets debutsamling, og ble gitt ut på forlaget Cappelen Damm høsten 2016. Bolset er født i 1989 i Sandefjord, og utdannet ved

Skrivekunstakademiet i Hordaland. Hun har blant annet vært engasjert som litteraturanmelder ved litteraturkritikk-bloggen *littkritikk.no*, og jobbet som manuskriptleser hos Cappelen Damm. *Narr* var planlagt utgitt en stund, men måtte utsettes noen ganger. Første gang diktsamlingen er nevnt, er på nettstedet *Bok365.no* 10. desember 2015. Der kan vi lese at Bolset vil gi ut en diktsamling kalt *Et annet humør* våren 2016. Slik ble det ikke, men høsten 2016 var samlingen endelig klar for utgivelse. Fordi dette er en debutsamling, og kanskje fordi det er lyrikk, har *Narr* ingen stor resepsjon. Jeg vil her gi en oversikt over hvor og hvordan kritikere har lest diktsamlingen, og hvorvidt det humoristiske er trukket fram i deres omtaler.

Resepsjonen av diktsamlingen fordeler seg grovt sett i to leirer, de av anmelderne som vektlegger det humoristiske, og de som understreker at det er en debutsamling som mangler en helhetlig, overordnet tanke eller idé. Den første anmeldelsen som ble gitt av *Narr*, er publisert i *Aftenposten* 11. september 2016, og plasserer seg i sistnevnte leir. Det er litteraturforsker Henning Howlid Wærp som omtaler diktsamlingen under overskriften «Maiken Horn Bolset: En debutsamling som ikke virker helt ferdig». Wærp legger i sin lesning vekt på både det innholdsmessige og det formmessige ved diktsamlingen, og etterlyser en følelse av helhet, da han synes det er «vanskelig å gripe en stil» (Wærp, 2016: 9). Han sier at diktsamlingens tittel og samlingens første dikt, «(*Narr inn.*)», inviterer til en forståelse av samlingen som konseptdikt, men at det likevel ikke lar seg gjøre å finne en overordnet idé i samlingen. Også anmeldelsen fra litteraturbloggen *littkritikk.no* 31. oktober 2016 deler Wærps lesning av diktsamlingen. Det er forfatter og litteraturkritiker Heidi Sævareid som skriver under tittelen «Utydelig narr» (Sævareid, 2016). Sævareid konkluderer, i likhet med Wærp, med at dette er diktsamling som mangler helhet. Hun trekker fram at tittelen gir seg ut for å være en nøkkel, men at denne likevel ikke makter å åpne samlingen. Anmelder Anne-Maren Hammerbeck fra *Lillehammer byavis* 9. februar 2017 støtter denne lesningen ved å legge vekt på det formmessige, og mener diktsamlingen spriker på grunn av bruken av ulike virkemidler og skrivestiler. Anmelderen «savner følelsen av et samlet uttrykk og en bærende idé» (Hammerbeck, 2017: 22), da sammensetningen av de ulike diktene og overgangene mellom dem framstår litt rotete.

På tross av at anmelderne etterlyser helhet i samlingen, kommenterer de gjerne diktsamlingens humoristiske kvalitet. Wærp fra *Aftenposten* avslutter sin anmeldelse med å skrive at «inniblant har poeten formuleringer som sitter, frekt og freidig (...). I det hele tatt er det i det humoristiske og erotiske diktene gir mest» (Wærp, 2016: 9). Hammerbeck

understreker dette, og peker på at Bolset «skriver om barndom, seksualitet og humor, noen ganger med nærhet og andre ganger distanse» (Hammerbeck, 2017: 22). Hun avslutter sin anmeldelse med å si at selv om ikke alle diktene virker like relevante for samlingen som helhet, så «finner jeg flere dikt jeg synes treffer godt og er underholdende» (Hammerbeck, 2017: 22). Slik trekkes humoren fram som en kvalitet ved samlingen.

Den andre hovedgrupperingen innenfor resepsjonen består av anmeldere som vektlegger det humoristiske. Kanskje tydeligst er VGs presentasjon av «Årets sterkeste diktsamlinger» den 15. oktober 2016, der Bolsets samling nærmest blir bejublet. Det er lyriker og litteraturkritiker Arne Hugo Stølan som skriver, og han presenterer diktsamlingen med underoverskriften «Uforenelig og morsom». Stølan er svært positiv til samlingen, og betegner diktsamlingen innledningsvis som en «sjarmbombe» (Stølan, 2016: 51). Han skriver at:

Forfatteren blander høyt med lavt, overdådig humor med dypt alvor, alt med uforutsigbar, men usvikelig sikkerhet i billedkomposisjon, stil og rytme. Her finnes brokker av (narraktig) biografisk materiale, men Horn Bolset er altfor dyktig til å falle inn i det private og lett kjedelige sporet man kan se hos enkelte andre yngre forfattere. En herlig samling som gjentatte ganger kaller på gapskratten, men like ofte på ettertanken, og gjerne på samme tid! (Stølan, 2016: 51).

Det er ingen videre utdyping av hvordan beskrivelsen «overdådig humor» skal forstås, eller eksempler på hva som fremkaller denne gapskratten, men det er ingen tvil om at Stølan anerkjenner og fremhever diktsamlingens bruk av humor. Alt i alt resulterer dette i en flunkende rød femmer på terningen for Bolsets debutsamling fra VG.

Klassekampen tar også utgangspunkt i det humoristiske, om enn noe mer nøkternt enn VGs noe tabloide inngang. Anmelder Susanne Christensen presenterer sin lesning under overskriften «Ertende oppvekstNARRativer». Hun omtaler diktsamlingen i positive ordelag, og trekker fram bruken av humor allerede i første setning: «Det er med en sjenerøs gestus at denne narren går på scenen. I Maiken Horn Bolsets diktdebut er det en kroppslighet og en humor som gjør at leseropplevelsen føles varm og berikende» (Christensen, 2016: 14). Sentralt i Christensens lesning av Bolset er hennes forståelse av jeg-et i diktsamlingen som en narr. Hun setter det narraktige i sammenheng med det narrative, og skriver at: «Poeten som narr er ikke et uinteressant tema, men her begir vi oss dypere inn i et oppvekstNARRativ hvor relasjoner til skolekamerater, foreldre og besteforeldre undersøkes», og understreker at jeget «er opptatt av relasjoner» (Christensen, 2016: 14). Videre trekker Christensen fram at Bolsets narr ikke har storpolitiske ambisjoner om å sette spørsmålstegn ved hierarkier, men at hennes «subversive praksis er heller små forflytninger» (Christensen, 2016: 14). Christensen avslutter sin omtale med å stille en rekke spørsmål rundt forholdet mellom poet og narr: «Hva kan

poeten som narr – er det en rolle som gir plass til å eksperimentere, leke med livet, uten å forsvinne i abstraksjon? Kan poeten som narr komme tettere på det hverdagslige?» (Christensen, 2016: 14). Ideen om å betrakte jeget i diktsamlingen som narr, forholdet mellom poesien og det narrative uttrykt i lyrikken, men også narren som litterær figur, er alle aspekter jeg ønsker å komme tilbake til i min lesning av diktsamlingen.

En litt annerledes lesning av diktsamlingen ble gjort i forfatter Sindre Erkheims anmeldelse av Bolsets diktsamling 21. oktober 2016 i *Dag og Tid*. Overskriften er «Maska og dei indre monstra», og Erkheim leser nettopp masken som en av hovedfigurene i diktsamlingen. Erkheim leser diktsamlingen med et større alvor enn de tidligere anmelderne, og legger stor vekt på det grusomme, vonde og «dei indre menneskemonstra» (Erkheim, 2016: 38), heller enn det humoristiske og narraktige. I tillegg fokuserer han på språket og skriver at: «Den livlege språktonen står etter kvart fram som ein grell kontrast til stripene av den meir eller mindre eksplisitte, mørke vondskapen, valden og den rå seksualiteten som lek or dikta. Det naive språkgrepet, kombinert med dei mørke innslaga, fungerer utmerkt og overtydande» (Erkheim, 2016: 38). Han mener derfor at tittelen gir et skeivt inntrykk av diktsamlingen, da det ikke er en verden snudd på hodet som blir presentert, men heller en verden på vippen mellom fasadene og «den grumsete vondskapa menneska ber på» (Erkheim, 2016: 38). Erkheims lesning av diktsamlingen utfordrer meg til å undersøke hva som ligger bak det humoristiske. Kan det være slik at humoren blender, og på den måten skjuler et underliggende mørke? Er humoren en form for maskering, og i så fall, hvordan skjer dette? Kan det finnes en sammenheng mellom det tungt alvorlige og det morsomme? Dette er også spørsmål jeg vil komme tilbake til.

Maiken Horn Bolset har også gitt et intervju i forbindelse med sin debutsamling til Cappelen Damms blogg *forlagsliv.no*. Bloggen kjørte høsten 2016 en serie der Anne Østgaard intervjuer høstens debutanter. Samtalen dreier innom både bakgrunn, skriveprosess og litterære forbilder, og stopper litt opp rundt dette med humor. Østgaard innleder med å si at redaktør Sigmund Sørensen betegner samlingen som både nyskapende, morsom og trist, hvorpå Bolset svarer at: «Jeg trodde jeg hadde skrevet en morsom bok, men da jeg fikk den i hende så syntes jeg ikke den var så morsom likevel» (Østgaard, 2016). Østgaard slipper ikke tematikken, og spør Bolset om hvilket forhold hun selv har til humor. Bolset sier:

Jeg er interessert i det både som praksis og som historisk og geografisk fenomen. Familien min er veldig morsom. Jeg har en mormor som spiller pokemon go. Jeg synes det ligger et dypt humanistisk potensiale i humor. På den andre siden mener jeg at humor kan fungere som skalkeskjul for videreføring av konservative holdninger. Å spinne humor rundt noe er som å gi

det et panser som kritikk preller av på: Det var jo ment som en spøk! Det holder ikke for meg. Ifølge kameraten min er jeg en alvorlig klovn (Østgaard, 2016).

Slik understreker Bolset selv det sammensatte og komplekse ved humorbegrepet, og oppmuntrer med dette til ikke å ta lett på virkemidlet. Med disse avsluttende, advarende ordene fra dikteren selv, utfordres vi som lesere til å anvende et oppmerksomt og kritisk blikk i møte med humor.

2 Teori

Problemstillingen fordrer to teoretiske avklaringer, for det første en presentasjon av sentral teori knyttet til begrepet humor. Jeg vil her presentere et utvalg teoretiske bidrag til forståelsen av humor. Disse har noe ulik inngang til sine forklaringer, da noen fokuserer på humor som mellommenneskelig fenomen, mens andre undersøker humor som litterært virkemiddel.

En av de tidligste vi kjenner til som berørte humortematikken, var Aristoteles. Jeg vil derfor innlede med hans forståelse av komedien. Videre vil jeg trekke fram den franske filosofen Henri Bergsons presentasjon av *Latteren* (1900), som er en av de første grundige, filosofiske undersøkelsene publisert om humor. Psykoanalytikeren Sigmund Freud har skrevet både en avhandling om *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1905) og et essay kalt «Humor» (1927). Disse er interessante da de både omtaler konkrete, språklige teknikker som kan skape humor, og gir en forklaring på hvilke bevisste og underbevisste motivasjoner vi har for å anvende humor. Jeg vil også kort presentere Mikhail Bakhtins avhandling om *Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen* (1965), da denne gir en forklaring på sammenhengen mellom humor og kropp, som analysen vil vise er svært sentral i møte med Bolsets dikt. I tillegg undersøker Bakhtin det motsetningsfylte forholdet humor og alvor. I denne sammenheng vil jeg også trekke fram det nyeste bidraget i teoridelen, nemlig den danske litteraturviteren Stefan Kjerkegaards presentasjon av *Humor* fra 2017, da han utdyper forholdet mellom humor og alvor. I tillegg har den franske dikteren Charles Baudelaire skrevet et interessant essay om det lattervekkende kalt «On the essence of laughter – and in general, on the comic in the plastic arts» (1855), hvor han blant annet undersøker sammenhengen mellom humor og kunst. Til slutt vil jeg presentere den svenske litteraturviteren Åsa Mälhammars bok *En svensk harlekinad* (2009), hvor hun utleder fem sentrale kjennetegn på narren som litterær figur. Disse teoretikerne gir sammen et komplekst innblikk hva og hvorfor noe er lattervekkende, og bidrar hver med ulike begreper, verktøy og innsikt som kan brukes til å beskrive det humoristiske i Bolsets dikt.

I tillegg til humorbegrepet står sjangerbegrepet lyrikk sentralt i problemstillingen. Jeg vil derfor presentere noen forsøk på å definere lyrikk som sjanger. Som nevnt, trekker forlagets omtale av diktsamlingen fram hvordan Bolset skriver om «nærhet og distanse» (Cappelen Damm, 2016), og Christensens anmeldelse fra *Klassekampen* peker på det narrative ved Bolsets dikt. Disse beskrivelsene fordrer en nærmere undersøkelse av

lyrikksjangeren. Jeg vil i dette arbeidet i hovedsak ta utgangspunkt i Kittang og Aarseths *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse* (1998) og Janss og Refsusms *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning* (2010) og deres fokusering på lyrikk som preget av en særskilt nærhet. Videre vil jeg gi en kort oversikt over de siste tiårenes utviklingen på poesifeltet for å kunne plassere diktsamlingen innfor den norske samtidslyrikken, med utgangspunkt i professor i nordisk litteratur Eirik Vassendens artikkel «Språklig finmotorikk, løs snipp og så krig. Fra 90-tall til 00-tall i norsk poesi» (2004), og professor i nordisk litteratur Thorstein Norheims artikkel «'Picts af univrs parallell' – om samtidslyrikken i Norge (2000-2010)» (2012). Til slutt vil jeg trekke fram noen aspekter fra den danske litteraturviteren Louise Mønsters beskrivelse av samtidslyrikken i *Ny Nordisk*. Tesen er at Bolsets diktsamling, i likhet med mye annen samtidslyrikk, bryter med tradisjonell lyrikkforståelse og at dette blant annet skyldes humoren.

2.1 Aristoteles og komedien

Aristoteles gir i sin avhandling *Om diktekunsten* (300-talet f. kr.) en presentasjon av dramaet, og derunder et skille mellom den komiske og den tragiske diktningen. Aristoteles utgangspunkt er at all kunst er etterligning av virkelighet. For å skille de ulike kunstartene fra hverandre, må vi derfor se på ved hvilke midler, objekter og måter denne etterligningen skjer. Videre trekker han frem at diktningen i hovedsak har to kilder, etterligningstrangen og sansen for melodi og rytme. Det å etterligne har for Aristoteles en pedagogisk kvalitet, da han argumenterer for at helt fra vi er små, er det nettopp gjennom etterligning vi får kunnskap om verden, og derfor er det at «alle mennesker føler også glede ved etterligning» (Aristoteles, 2007: 27). Denne gleden oppstår fordi «det å vinne erkjennelse er den største glede, ikke bare for filosofene, men også i like høy grad for alle mennesker, selv om de bare lite tar del i denne glede» (Aristoteles, 2007: 27). Like fullt er også sansen for melodi og rytme noe som er forankret i vår menneskelige natur. Gjennom utvikling av dette anlegget kombinert med trangen etter å etterligne, er altså dikterkunsten oppstått.

Fordi ulike diktere har ulike personligheter og egenskaper, har dette igjen ført til utviklingen av de ulike sjangrene, da «de alvorlige etterligner edle handlinger og edle menneskers gjerninger, de lettsindigere etterligner uedle menneskers gjøren og laden» (Aristoteles, 2007: 28). Det er i dette dramaet deler seg i undersjangrene tragedie og komedie, da «den siste vil etterligne mennesker som er verre, den første mennesker som er bedre enn de

nulevende» (Aristoteles, 2007: 26). Aristoteles underbygger dette, og når han tar for seg komedien, er det med utgangspunkt i begrepet latter:

Komedien er, som vi sa, etterligning av mennesker som er ringere enn gjennomsnittet. Den beskjeftiger seg riktignok ikke med enhver menneskelig sletthet, ikke desto mindre er det latterlige en slags uduelighet og heslighet. Det latterlige er nemlig en eller annen feil eller uskjønnhet som ikke er smertende eller sårende, likesom jo den komiske maske – for å ta noe nærliggende – er uskjønn på en måte og forvrenget, men uten smerte (Aristoteles, 2007: 29).

Det latterlige settes som motsetning til det vakre, da det beskrives som en «feil» eller som «uskjønnhet», vi ler av det som har lavere status eller som oppleves som under oss. Likevel er det ikke alt som kan spøkes med, for når feilen går over i smerte, eller kan være sårende, beveger den ifølge Aristoteles seg bort fra komikken.

Det er i møte med Aristoteles presentasjon av komedien spesielt interessant å merke seg to aspekter. For det første viser Aristoteles i sin avhandling, en klar favorisering av tragedien som den høyverdige sjanger. Komedien blir nedvurdert og neglisjert, noe som blant annet kommer fram av lengden på fremstillingen. Det er tragedien som får oppmerksomhet. For eksempel, der Aristoteles raskt karakteriserer komediens karakterer som «ringere enn gjennomsnittet», går han inn på en lengre og dypere analyse av den tragiske karakters person og framstilling. For det andre, markerer Aristoteles her et skille mellom «glede» og det «lattervekkende» eller «komiske», som synes være ekvivalente begreper hos ham. Gleden knyttes til erkjennelsen, og dermed også til etterligningen. Slik settes den i forbindelse med kunsten, da kunstens middel nettopp er etterligningen. Latteren derimot, er knyttet til komedien og oppstår med utgangspunkt i opplevelse av overlegenhet, da vi ler av andre menneskers feil. Dette synet vil vi se gå igjen hos flere senere teoretikere, blant annet blir begrepet overlegenhet på ulike måter tatt opp både hos Baudelaire og Freud. Videre er det interessant å se på hvordan disse menneskene som er «ringere enn gjennomsnittet» kommer til uttrykk i Bolsets diktning, og hvordan de bidrar til å vekke latter.

2.2 Bergson og latteren

Den franske filosofen Henri Bergson har skrevet avhandlingen *Le Rire (Latteren, 1900)*, og innleder med å presentere noen grunnantakelser om det komiske. Den første antakelsen er at det komiske utelukkende er knyttet til det menneskelige. Bergson går så langt som å si at det ikke finnes noe «komisk utenfor det område som er strengt menneskelig» (Bergson, 1971: 10). Han poengterer at et landskap aldri kan være lattervekkende, og når vi ler av et dyr eller

av gjenstander, er det fordi vi har «oppdaget en menneskelig holdning ved det eller et menneskelig uttrykk» (Bergson, 1971: 10). Altså krever det komiske en nærhet mellom mennesket og tingene.

I tillegg understreker han at latteren er sosial, da den alltid søker bekræftelse og forståelse hos andre, helst da ved deltakelse i latteren. Likevel mener Bergson, i likhet med Aristoteles, at det ikke er alt vi kan le av. Han sier: «Beskriv for meg en aldri så ubetydelig feil: om den fremstilles slik at den påkaller min sympati, frykt eller medlidenhet, da er det håpløst, jeg kan ikke lenger le av den» (Bergson, 1971: 87). Bergsons holdning er at latteren er knyttet til en ufølsomhet. Latteren henvender seg til forstanden, ikke til hjertet.

Den andre antakelsen Bergson presenterer, kaller han «treghetsmomentet», eller en slags mekanisk stivhet. Han sier at det komiske oppstår når mekanikken blir presset inn på noe levende. Det er dette som gjør utkledning, visse typer mimikk og bevegelser komisk, da det oppfattes som en stivhet lagt på det levende. Han understreker mekanikkens lattervekkende funksjon når han skriver om imitasjonen:

Vi kan altså ikke imiteres før i det øyeblikk vi slutter å være oss selv. Med dette mener jeg at man bare kan efterligne det ved våre bevegelser som er mekanisk ensformig og som nettopp derfor er fremmed i forhold til vår levende personlighet. Å imitere en person vil si å hente fram av ham det automatiske som har fått innpass i ham (Bergson, 1971: 27).

Også kroppen selv kan oppfattes som en slik stivhet, som en «livløs materie som legges over en levende energi». Dette oppstår når vår oppmerksomhet blir ledet mot kroppen, når det egentlig er det åndelige det gjelder. Det komiske ligger i en stivhet, og oppstår når formen på ulike vis overtrumfer innholdet.

Videre skriver Bergson at alle handlinger og hendelser som illuderer liv, ofte fremstår som komisk. Også her er det sammenføyningen av mekanikk og liv som skaper komikken. Et eksempel på dette kaller han «troll i eske». Dette kan oppstå for eksempel ved gjentakelsen av et ord som fører til at «en tilbaketrengt følelse som springer ut lik en fjær, og en tanke som morer seg med å trenge følelsene tilbake på ny». Et annet eksempel kaller han «sprellemann», som er et bilde på situasjoner der en tror en handler fritt, men i virkeligheten er styrt av en rekke forhold. Til sist trekker han også fram «sneballen», som blir et bilde på eskalerende situasjoner, enten ved repetisjon, inversjon eller interferens. Bergson sier at det alltid dreier seg om det samme, nemlig:

å oppnå det vi har kalt en mekanisering av livet. Man kan ta for seg et system av handlinger og relasjoner og gjenta det slik det er, eller man kan snu det opp-ned eller bringe det helt og holdent inn i et annet system som det delvis faller sammen med; alt sammen handler om å

behandle livet som en gjentakelsesmekanisme som kan gå baklengs og der deler kan byttes om (Bergson, 1971: 65).

Slik, gjennom det komiske, flettes det rent menneskelige og det estetiske sammen. Kunsten blir en ramme som prøver å fange det levende, og slik balanserer det komiske «mellom livet og kunsten» (Bergson, 1971: 21).

Bergson skriver også spesielt om ordenes komikk. Han peker på at en må skille mellom komikk uttrykt gjennom språket, og den komikken som skapes av språket. Den første gruppen kan oversettes, til nød. Den andre gruppen derimot, er uoversettelig, da det er språket selv som er blitt komisk. Videre legger han vekt på hvordan også språket kan fanges av en stivhet eller mekanisering, for eksempel i faste uttrykk og formuleringer som preger våre språkhandlinger. Han presenterer på grunnlag av dette følgende regel: «man oppnår et komisk utsagn ved å sette en absurd idé inn i et stående uttrykks hevdvundne form» (Bergson, 1971: 71). I møte med faste uttrykk er vår oppmerksomhet sløv, men vår oppmerksomhet vekkes plutselig av det absurde. Andre måter språket skaper komikk på, kan være når man forstår et uttrykk bokstavelig, men det egentlig var ment figurlig. Eller, når «vår oppmerksomhet konsentreres om det materielle ved en metafor, vil den utrykte idé bli komisk» (Bergson, 1971: 73). Også i språket kan gjentakelse, inversjon og interferens være teknikker som skaper komikk, da disse muliggjør ulike former for tankelek og ordspill.

Men hva er egentlig latterens rolle? Bergson legger vekt på at latteren har en korrigerende rolle, og det er spesielt det stive og mekaniske den ønsker å utfordre. Han skriver at det «stive, det fiks-ferdige, det mekaniske, i motsetning til det myke, det stadig skiftende, det levende; distraksjonen i motsetning til oppmerksomheten, det automatiske i motsetning til den fri aktivitet, – der har vi det latteren understreker og ønsker å korrigere» (Bergson, 1971: 81). Vårt blikk på verden er preget av mekanisering, og «vi ser, når alt kommer til alt, ikke tingene selv, som oftest nøyer vi oss med å lese etikettene på dem» (Bergson, 1971: 95). Språket legger seg som et slør mellom tingene og oss, og latterens hovedmål blir derfor å stille oss ansikt til ansikt med den egentlige virkelighet. Dette kan minne om det den russiske formalisten Sjklovskij skriver om i sin berømte artikkel «Kunsten som grep» (1916), hvor han trekker fram underliggjøring som et grep for å fjerne sløret mellom oss og tingene. Bergson hevder altså at ikke bare underliggjøring, men også latterliggjøring tvinger oss ut av automatiseringen og får oss til å oppdage språket og verden på nytt. Latterens mål er å skape en nærhet til tingene, slik at vi faktisk ser dem, ikke bare registrerer dem.

Lesningen av Bergson gir flere nyttige verktøy for å kunne oppdage og beskrive hva som vekker latter. Jeg vil i min analyse av Bolsets diktning se nærmere på hvordan det mekaniske kommer til uttrykk. Finnes det eksempler der personer underlegges automatisme og derfor virker lattervekkende? Og like interessant, kan denne stivheten også gjenfinnes i diktenes språk? Bergson vil derfor bli sentral i analysekapitlet som omhandler «Ordkomikk», hvor begrep som mekanikk, gjentakelse, inversjon og interferens blir nyttige for å beskrive den ordvendte humoren.

2.3 Freud og lystfølelsen

Freud skriver innledningsvis i sin avhandling, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1905), at: «Mennesket ler nettopp fordi det ikke er lykkelig» (Freud, 1994: 13), og videre at: «vitsen med vitsen er altså å være til behag i en ubehagelig kultur» (Freud, 1994: 13). Dette er utgangspunktet, og målet er å finne hvordan vitsen blir til, og hvorfor den resulterer i lystfølelse.

Freud innleder sin avhandling ved å gå inn på de tekniske aspektene ved vitsen, og ser på hvilke virkemidler og teknikker som benyttes for å lage en vits. Han kommer her fram til at et av grunnprinsippene for konstruksjon av en vits, er korthet, og da korthet på en spesiell måte. Teknikken for å oppnå dette oppsummerer han som fortetning eller innsparing. Denne økonomiseringen av språket foregår i hovedsak på tre måter. Den første kaller han fortetning. En måte å benytte fortetning, er ved sammensmelting av flere ord til et nytt. Den andre metoden kaller han «bruk av samme materiale», der et ord kun ved små variasjoner, gis en ny betydning i konteksten. Den siste metoden han lister opp er «tvetydighet», der det spilles på ulike dobbeltbetydninger av ordet, for eksempel på et metaforisk eller bokstavelig plan. Freud poengterer likevel at:

Men før vi betrakter ‘tendensen til innsparing’ som vitseteknikkens allmenne egenskap og stiller spørsmål til hva den kommer av, hva den betyr og hvorfor den fører til den lystfølelsen som følger med vitsen, vil vi holde åpent for en tvil som har rett til å bli hørt. Det er mulig at enhver vitseteknikk har en tendens til å økonomisere med uttrykksformen, men forholdet er ikke reversibelt. Derfor er ikke enhver økonomisering i uttrykksformen, enhver forkortelse nødvendigvis også morsom (Freud, 1994: 44).

I tillegg til korthet, trekker Freud fram klang som et sentralt virkemiddel i vitseproduksjon, da ordlikhet, rim og likhet i klang ofte kan være grunnlag for en fortetning. Slik viser han at både korthet og bruk av klang er teknikker som fører til sammensmelting, ved at «to sider av menneskelivet blir beskrevet ved hjelp av et forhold mellom dem som viser seg å være

gjensidig» (Freud, 1994: 62). Denne forvandlingen av innhold gjennom fortetning og forskyvning, er det som er grunnlaget for lystfølelsen.

Målet for komikken, ifølge Freud, er å skape lystfølelse. Denne oppstår som resultat av spart psykisk innsats, som for eksempel når en kun ved et enkelt ord blir ført fra en forestillingsverden til en annen. Som barn var lystfølelsen en naturlig del av tilværelsen gjennom leken. Etter hvert som barnet modnes og blir eldre, får fornuften og kritikken stadig større plass i bevisstheten, og leken forsvinner med dette litt etter litt. Derfor, for å oppnå lystfølelse, tilstreber en å finne måter som kan lure fornuften. Freud skriver at tankene «trenger forkledning som vits fordi den ved hjelp av den påkaller vår oppmerksomhet og kan virke mer betydelig og verdifull, men fremfor alt at denne forkledningen lurer den kritiske fornuften og forvirrer den» (Freud, 1994: 118). Videre poengterer han at:

Vitsearbeidet ytret seg som nevnt ved å velge ut nettopp den typen ordmateriale og tankesammenhenger som gjør det mulig for den gamle leken med ord og tanker å motstå den kritiske fornuftens kontroll, og for å oppnå dette må alle særegenheter i ordforråd og alle mulige konstallasjoner av tankevesener utnyttes mest mulig effektivt (Freud, 1994: 117).

Gjennom innsparing og fortetning oppnår en nettopp slike sprang mellom forestillingsverdener, som igjen, på grunn av spart innsats, skaper lystfølelse.

Videre sammenligner Freud vitsearbeidet med drømmearbeidet, og hans påstand blir at vitsen er det ubevisstes bidrag til komikken. Som vitsen, er drømmen en forvandling, fortetning og forskyvning av innhold, en prosess han kaller omskriving av latente drømmetanker til manifest drømmeinnhold. Drømmen er et ukjenneliggjort, fortrent ønske som igjen er gått over til et sanseuttrykk. Også vitsen blir til i det ubevisste. Dette skjer ved at «en førbevisst tanke blir et øyeblikk overtatt ubevisst bearbeidelse, og resultatet blir straks oppfattet av den bevisste iakttagelse» (Freud, 1994: 147). Dette er det som gjør at vitser virker umiddelbare, spontane og levende. Freud skriver at vitser «oppfører seg også eiendommelig rent assosiativt. De er ofte ikke tilgjengelige for hukommelsen vår når vi trenger dem, men dukker isteden opp andre ganger uten at vi vil det, og da på steder i tankegangen vår hvor vi ikke forstår hva de har der å gjøre» (Freud, 1994: 149). Drømmen er likevel langt mer ekstrem i sin forskyvning av innhold, da vitsen i større grad er avhengig av å bli forstått, for i sin tur å kunne produsere lystfølelse.

Freud skiller mellom begrepene komikk, vits og humor. Hovedforskjellen ligger i antall personer involvert i fullbyrdelsen. Komikken krever kun to personer, nemlig den personen som observerer det komiske og den person som er gjenstand for komikken. En finner det komiske først og fremst ved sosial omgang, hos andre menneskers «bevegelser,

former, handlinger og karaktertrekk» (Freud, 1994: 165). Vitsen derimot, krever en tredjeperson, en tilhører. Freud understreker at en vits «jeg har funnet på, kan jeg ikke le av selv» (Freud, 1994: 129). Slik skapes en trang til å fortelle vitsen videre, for på denne måten bli i stand til å kunne le selv (Freud, 1994: 136). Vitsen blir med dette den mest sosiale av alle tiltak for lystoppnåelse. En kan si at komikken blir funnet, mens vitsen blir lagd. Humoren på sin side, krever kun én person. Freud skriver om humoren at den er «den nøysomste av de komiske genre. Dens prosess fullføres allerede i en eneste person, og om en annen deltar, tilføyer han ikke noe nytt» (Freud, 1994: 199). Freud beskriver humor nærmere i artikkelen «Humoren» fra 1927. Her viser han at humoren oppstår som resultat av «spart følelsesinnsats» (Freud, 1994: 209), da ofte som et alternativ til ergrelse. Ved å bli spart for den affekten man er forberedt på, produseres humoristisk lystfølelse.

Nettopp i humorens enkle krav om involvering av kun én person, ligger en sentrering om jeg-ets betydning for produksjon av lystfølelse. Freud skriver:

Humor har ikke bare noe befriende ved seg liksom vits og komikk, men også noe storartet og opphøyende, trekk som ikke finnes i de to andre måtene å oppnå et lystutbytte på med utgangspunkt i intellektuell aktivitet. Det storartede ligger åpenbart i narsissismens triumf, i jeg-ets påstått seierrike usårlighet. Jeg-et nekter å la seg krenke av virkelighetens påvirkning, å la seg tvinge til å lide. Det insisterer på at omgivelsenes traumer ikke kan nå det, ja det viser at det bare gir det lystfølelse (Freud, 1994: 210).

Humoren blir med dette jeg-ets måte å håndtere verden på, da en ved å le av verden markerer en viss overlegenhet. Men hvordan oppnå denne følelsen av overlegenhet? Dette forklarer Freud ved bruk av ett av sine grunnbegrep, overjeg-et. Dette jeg-et er en del av selvets kjerne, og gjennom sin autoritet over jeg-et, minner det om en foreldreinstans. Dette overjeg-et henvender seg til jeg-et og sier: «Se her, dette er den verden som ser så farlig ut. Den er en lek, så bare fleip med den!» (Freud, 1994: 213). På denne måten forklarer Freud humoren som «overjeg-ets bidrag til komikken» (Freud, 1994: 213).

I det videre analysearbeidet er det interessant å undersøke hvordan Freuds teknikker for oppnåelse av lystfølelse kommer til uttrykk i Bolsets dikt. Finnes det eksempler på at diktene i *Narr* forsøker å lure den kritiske fornuft gjennom invitasjon til lek? Også Freuds begreper knyttet til språklig økonomisering, som innsparing og fortetning, er relevant inn i det videre analysearbeidet. I tillegg gjenfinner vi hos Freud begrepet overlegenhet, denne gangen gjennom overjeget. Slik underbygges også viktigheten av å undersøke forbindelsen mellom overlegenhet og humor.

2.4 Bakhtin og latterens historie

I avhandlingen *Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen* (1965), viser den russiske litteraturviteren Mikhail Bakhtin latterkulturens utvikling fra middelalderen og til renessansen. Han peker også ut en retning for århundrene etter. Selve høydepunktet i denne latterens historie finner Bakhtin i renessansens latterkultur, da latteren var en del av selve verdensanskuelsen. I tiden etter mister latteren «sin essensielle tilknytning til verdensanskuelsen og forenes nå med negasjonen, en dogmatisk negasjon» (Bakhtin, 2003: 80). Bakhtin tar i sitt arbeid utgangspunkt både i kulturen og litteraturen, og viser blant annet hvordan latteren har beveget seg fra et universelt til et individuelt plan.

Middelalderen var, ifølge Bakhtin, preget av en svært folkelig latterkultur. Med dette mener han at det var en latterkultur som oppsto og levde på utsiden av de offisielle sfærene, utenfor kirken, den føydale strukturen, og utenfor den høye ideologien og litteraturen. Det offisielle var karakterisert ved et utpreget alvor, både i tone og ladning (Bakhtin, 2003: 46). Slik oppstod det to markerte sfærer, den offisielle og den folkelige, og latteren ble derfor «*den annen sannhet om verden*, som dekker alt og fra hvis viten intet er unndratt» (Bakhtin, 2003: 61). Latteren var like universell som Alvoret, og hadde et utpreget helhetsperspektiv. Den vendte seg mot verden, historien, samfunnet og virkelighetsforståelsen, ikke individet. For eksempel kunne en gjerne le av det fysisk-kroppslige, men da gjerne med tanke på den store slekten og folkets kropp. I tillegg understreker Bakhtin at latteren ble en måte å håndtere frykten spredt av den offisielle sfæren. Frykten kom av Alvoret, da dette resulterte i en rekke forbud, restriksjoner og utøvelse av straff. Bakhtin skriver at latteren var en «overvinnelse av frykten. Det finnes ikke forbud og begrensinger skapt av latteren. Makten, volden og autoriteten taler aldri latterens språk» (Bakhtin, 2003: 68). Altså har latteren et subversivt potensial, da den kan snu om på maktstrukturer.

I renessansen forflytter latteren seg fra det folkelige og inn i høykulturen, og med dette også inn i den høye litteraturen. Bakhtin oppsummerer renessansens forhold til latteren slik:

Latteren har en dyp, verdensanskuende betydning, det er en av de vesentligste former sannheten om verden og om menneskets historie i sin helhet kan anta. Den representerer et særskilt og universelt synspunkt på verden, der verden ses på en annen måte, men denne måten er ikke mindre vesentlig enn den sedvanlige, som kjennetegner *alvoret*. Derfor er latteren like akseptabel i den store litteraturen (som dessuten reiser universelle problemer) som Alvoret; dessuten er noen svært vesentlige sider av verden bare tilgjengelige for latteren (Bakhtin, 2003: 38).

Renessansens latterteori var mye basert på antikke kilder, som for eksempel Aristoteles' ord om at av «alle levende vesener er mennesket det eneste som kan le» (Bakhtin, 2003: 39). Dette la grunnlag for å forstå latteren som en feiring av menneskets opphøyde status og privilegium. I tillegg bygde denne latterteorien videre på middelalderens folkelige latterkultur, og at dennes «allmennhet, radikalisme, ubundethet, nøkternhet og materialistiske egenskaper», hvor det «nærmest elementære eksistensstadiet gikk over i en tilstand av kunstnerisk bevissthet og målrettethet» (Bakhtin, 2003: 45). Slik ble latteren et uttrykk for den nye tids frie og kritiske bevissthet, som igjen resulterte i «anerkjennelsen av latteren som et positivt, gjenfødende og skapende prinsipp» (Bakhtin, 2003: 43). Derfor var det også rom for at eksistensielle og ideologiske tema kunne bli plassert «på det muntre plan, latterens plan» (Bakhtin, 2003: 37). Dette synet på latteren er ifølge Bakhtin særskilt for renessansen, og senere latterteoretikere forlater ifølge ham denne positive tilnærmingen til latteren.

Latterens status og synet på dens plass i ideologien og litteraturen endrer seg i årene etter renessansen. Bakhtin skriver at:

Latteren mister sin essensielle tilknytning til verdensanskuelsen og forenes nå med negasjonen, en dogmatisk negasjon. Den begrenses til den privat-typiske sfære, og mister sin historiske farge. Riktignok bevarer den sin forbindelse med det kroppslig-fysiske prinsipp, men selve prinsippet antar en karakter av det trivielle privatlivet (Bakhtin, 2003: 80).

Latteren forflytter seg fra den universelle sfære, og til det individuelle. Slik blir latterens objekt, altså det man kan spøke med, å finne i enkeltepisoder, eller i det spesielle eller særtypiske ved en person, og gjerne da på negativt vis. Det vesentlige og viktige kan ikke lenger være morsomt, latteren er redusert til mer trivielle tema og emner. Dette gjør også at litteratur preget av humor, som hos Rabelais og Cervantes, mister sin status.

Bakhtin argumenterer likevel for at latter og alvor ikke er motstridende størrelser, men at de derimot nærmest står i et symbiotisk forhold til hverandre. Latteren avviser ikke alvor, men underbygger det og gjør det aktuelt, slik at de sammen danner et ambivalent hele. Han skriver at:

Den virkelige latteren, som er ambivalent og universell, avviser ikke alvor, men lutraler og utfyller det. Latteren renser alvor for dogmatisme, ensidighet, forbenethet, og for fanatisme og alt kategorisk. Videre, for alle elementer av skrekk eller skremsel, for dominerende didaktiske trekk, naivitet og illusjoner, for dårlig endimensjonalitet og entydighet og endelig for tåpelig skrikeri. Latteren lar ikke alvor stivne og avsondre seg fra værens ufullendbare helhet. Latteren gjenreiser denne ambivalente helheten. Slik er latterens generelle funksjoner i kulturens og litteraturens historiske utvikling (Bakhtin, 2003: 107).

Slik tvinger den virkelige latteren oss til å ta det virkelige alvoret innover oss. Derfor er heller ikke ekte, universelt alvor redd for latteren, men anerkjenner heller latterens skapende kvalitet. Bakhtin skriver videre at denne holdningen, denne genuine åpenheten for alvor og latter, er å finne i alle skjønnlitteraturens sjangre, og kaller det et «åpent alvor som alltid er rede til død og fornyelse» (Bakhtin, 2003: 106). Videre skriver han at dette alvoret hverken frykter «parodien, ironien eller andre reduserende latterformer, fordi det føler sin egen tilhørighet til en helhetlig verden som aldri fullendes» (Bakhtin, 2003: 106).

I møte med Bolsets diktsamling er det interessant å se på om humoren er knyttet til «den virkelige latteren» som utfyller alvoret, eller til en latter med utgangspunkt i mer banale tema. Med dette reiser det seg en rekke spørsmål, som for eksempel: kan latteren som oppstår i møte med Bolsets diktsamling forstås som et mål i seg selv, eller er den heller å regne som et middel i arbeidet med å overvinne etablerte maktstrukturer? Skaper latteren noe? Og i så fall, hva skaper den? Det er i denne sammenheng interessant å se nærmere på Bolsets bruk av kroppen som gjennomgående motiv i diktsamlingen. Er dette kun et trivielt, lattervekkende motiv fundert i privatlivets sfære, eller knyttes latteren skapt av det fysisk-kroppslige seg til noe mer eksistensielt og allmennmenneskelig? Disse spørsmålene vil vi komme tilbake til i analysekapitlet som omhandler motivet «Kropp» i *Narr*.

Sentralt i Bakhtins litteratur- og språktilnærming er forståelsen av litteratur som potensielt flerstemmig. Denne flerstemmigheten knytter han spesielt til romanen. Effekten «innebærer at forfatteren inntar et dialogisk standpunkt i forhold til sine egne romanhelter og deres ideologier» (Bakhtin, 2003: 12). Lyrikksjangeren derimot, mener Bakhtin er grunnleggende monologisk. Bakhtin fremhever at poesien søker det rene, enhetlige poetiske språket, og som resultat av dette kan det framstå dogmatisk og autoritært. Den svenske litteraturviteren Hans Lindström berører flerstemmighet og latter som tema i litteraturen, og skriver i boken *Skrattet åt världen i litteraturen* (1993) at:

Att tänka bort vårt deltagande det mångstämmiga språkets eviga dialog är för Bachtin att tänka bort livet och därför kan han, som i «The problem of the Text», också påstå att för människans finns det inget mer fruktansvärt i världen än frånvaron av svar. Sanning i denna värld är i Bachtins ögon inget som kan postuleras, utan bara skapas och upprätthållas med de många rösterna i det mångstämmiga språket. (...) Och inte minst gäller detta i skrottets egna sammanhang; i den skrattande texten är mångfalden och mångstämmigheten en grundläggande förutsättning (Lindström 1993: 298).

Hvis latter er grunnleggende flerstemmig, og poesien preget av monolog, oppstår det en tydelig spenning i undersøkelsen av humor i lyrikk. Et viktig spørsmål blir derfor om vi kan

snakke om diktene til Bolset som en «skrattande text»? Hvis dette er tilfelle, hvordan påvirkes i så fall sjangerspørsmålet?

2.5 Baudelaire og overlegenhet

Den franske poeten Charles Baudelaire gav i 1855 ut essayet «De l'Essence du rire et généralement du Comique dans los Arts plastiques» («On the essence of laughter – and in general, on the comic in the plastic arts»). I dette essayet forsøker Baudelaire å beskrive det komiskes opphav, han vil finne selve latterens essens, for så å sette latteren i forbindelse med kunsten.

For Baudelaire er latteren et resultat av syndefallet. Latteren er et bevis på menneskelig svakhet, da den har utgangspunkt i ideen eller følelsen av overlegenhet. Dette kaller han en «satanisk ide», og latter er derfor også satanisk (Baudelaire, 1956: 117).

Overlegenhetsfølelsen oppstår som resultat av den andres mentale eller fysiske mislykkethet, og settes med dette i forbindelse med hovmod, ondskapsfullhet og egoisme. Haugen, som kommenterer Baudelaire's essay i essayet «Latter og fornuft hos Baudelaire» (1982), skriver at de mennesker «som oftest ler, er de som har minst tiltro til seg selv, og som 'er tvunget til å opprettholde selvrespekten ved å bemerke andres ufullkommenheter'» (Haugen, 1982: 96). Latteren er slik et resultat av menneskers ufullkommenhet, og Baudelaire skriver at for en som «knows all things, whose powers are infinite, the comic does not exist» (Baudelaire, 1956: 112). Derfor vil det, i likhet med sorg, ikke finnes latter i paradiset.

Det er viktig for Baudelaire å understreke at det er forskjell på latter og glede. Glede er noe som eksisterer i seg selv, mens latter er et symptom, et resultat av noe annet. Glede er enhetlig, mens latteren er preget av en dobbel kilde, både overlegenhet og glede, som igjen gjør den ambivalent. Gleden er ofte knyttet til barnet, som igjen er nært knyttet til naturen: «The laughter of a child is like a flower's expanding bud. It is the joy of receiving, the joy of breathing, the joy of gazing, of living, of growing. It is a vegetable joy» (Baudelaire, 1956: 120). Han sammenligner derfor smilet med en hunds logring og en katts maling.

Videre ønsker Baudelaire å betrakte latteren i forbindelse med kunsten. Han skiller mellom to begreper: «betydningskomikk» og «absolutt komikk» (Baudelaire, 1956: 121). Betydningskomikken er dobbel, da den inneholder både en moralsk og en kunstnerisk idé. Utgangspunktet for denne komikken er jegets følelse av overlegenhet over andre mennesker. En kan tilnærme seg denne komikken analytisk, og slik peke på konkrete hendelser eller

uttalelser som fremkaller latteren. Den absolutte komikken er knyttet til det groteske, og han skriver at «the comic is an imitation, whereas the grotesque is a creation» (Baudelaire, 1956: 121). Den er umiddelbar, og må gripes intuitivt, og hører med dette med til den estetiske erfaringen. Haugen understreker at Baudelaire «tilkjenner den absolutte komikk en høy status innenfor kunstens område; den faller inn under hans kategori 'le surnaturele'» (Haugen 1982: 109).

Latteren som oppstår som resultat av det groteske, har også utgangspunkt i en overlegenhetsfølelse, men den er knyttet til naturen, ikke mennesket: «...the essence of the comic is a seeming unawareness and the development in the spectator, or in the reader, of a delighted consciousness of his own superiority and of the superiority of Man over Nature» (Baudelaire, 1956: 130). På denne måten gis latteren framkalt av det groteske noe «dypt, grunnleggende og opprinnelig» (Haugen, 1982: 111). Slik settes denne latteren i forbindelse med gleden, og det sataniske ved den nedvurderes.

Baudelaire viser altså hvordan latteren som oppstår i kunst har en dobbel kilde, både overlegenhet og glede. I møte med Bolsets diktsamling blir det derfor viktig å spore denne dobbeltheten. Både Freud og Baudelaire vil derfor bli sentrale innganger til analysekapitlet kalt «Makt», som tar utgangspunkt i hvordan diktene skildrer ulike typer maktforhold, og hvordan latteren både underbygger og utfordrer disse.

2.6 Kjerkegaard og humoren

I oktober 2017 gav lektor i nordisk språk og litteratur ved universitetet i Aarhus, Stefan Kjerkegaard, ut boken *Humor*. Boken ble publisert som del av bokserien *Tænkepauser* utgitt av Aarhus Universitetsforlag. Forlaget presenterer ideen med bokserien slik: «Formatet er småt, men tankerne er store. På kun 60 sider formidler topforskere fra Aarhus Universitet deres viden, så de fleste kan være med» (Unipress, 2017).

Hos Kjerkegaard kan sammenhengen mellom begrepene humor og alvor, nærmest leses som en rød tråd gjennom hans presentasjon. Hans utgangspunkt er at humor har en «afledt kvalitet», og i det legger han at humoren alltid er en viderebygging på noe som allerede eksisterer. Slik blir humor forstått som snylteri. Og hva er det denne snylter på? Kjerkegaard skriver at humoren alltid har «et fortilfælde, den er en parasit og en snylter på især seriøse og alvorlige situationer» (Kjerkegaard, 2017: 9). Kjerkegaard viser videre hvordan humorforskningen gir tre hovedforklaringer på hvorfor vi ler, nemlig inkongruens,

lettelse og følelse av overlegenhet. Inkongruens viser til latter oppstått på bakgrunn av at det er avstand mellom hva vi forventer skal skje, og hva som faktisk skjer. Den andre forklaringen, lettelse, ser på humor som en slags ventil. Den siste forklaringen, overlegenhet, knyttes til maktforholdet mellom den leende og objektet for latteren. Kjerkegaard sier at vi gjerne må bruke minst to av disse forklaringene, ofte alle tre, for å forklare hvorfor latteren oppstår, og at dette understreker hvordan humoren spenner over flere fagfelt og disipliner. Slik framstår humorbegrepet komplekst, og vi oppmuntres til å anvende flere teoretikere sammen i analysearbeidet for å beskrive og forstå humorens funksjon i Bolsets diktsamling.

I et intervju i forkant av utgivelsen med Jonna Toft ved folkeuniversitetet i Aarhus, understreker Kjerkegaard viktigheten av å ta humor på alvor. Han sier at: «Humor bliver ofte negligeret, når man taler om ‘rigtig’ kunst. Den regnes ikke for fin nok. Når noget er sjovt, placerer vi det tit i underholdningsafdelingen. Men det er en fejl. Humor er et stærkt virkemiddel, som giver et andet perspektiv på alvorlige emner» (Toft, 2017). Dette utsagnet underbygges gjennom boken. Kjerkegaard skriver at humor tradisjonelt er blitt sett på som lavere, og at filosofer som Kant har argumentert for at humor ikke kan være estetisk nettopp på grunn av dens snylteri, det at den alltid er avledet av noe annet. Dette synet endrer seg derimot i løpet av det tjuende århundre, blant annet med surrealisten André Breton, som innfører begrepet «sort humor». Breton betrakter, ifølge Kjerkegaard, våre menneskelige kvaler som absurde heller enn ynkelige, og at menneskets eksistens i en verden uten mening er latterlig. Senere underbygger Kjerkegaard viktigheten av at humoren er knyttet til en form for ‘mørke’, og skriver at: «Optimisme kan udelukke den store humor og hindre, at vi trænger tilstrækkeligt grundigt ind i alle sider af livet» (Kjerkegaard, 2017: 57). Humoren som virkemiddel kan hjelpe oss til å belyse andre sider av livet enn alvor, og kan på denne måten bidra til ny innsikt. Han sier at humoren «får os til at tænke over menneskelige situationer, men også over vores situation som menneske» (Kjerkegaard, 2017: 58).

Kjerkegaard kommer også inn på den arketypiske narfiguren og dens rolle i mange fortellinger. Han trekker fram eksempler både som Shakespeares *King Lear*, men også eselet fra Dreamworks *Shrek*. Han skriver at:

Narren er nogle gange en sandsiger, andre gange galskaben på bestilling, men narren er skjældent helt gal. Han eller hun inkarnerer snarere humorens undtagelsestilstand. Vores indre stemme, der fortæller os, at alt kunne have været annerledes. Narren viser os ordenen og Mulkays seriøse kommunikationsform. Ikke kun for at gøre grin med den og underminere vores livsgrundlag for en stund, men også for å fortælle os det, som ingen andre tør sige (Kjerkegaard, 2017: 22).

Gjennom bruk av humor kan narren utrykke sannheter som vanligvis måtte 'pakkess inn' eller tilsløres. Våre forventninger om narren som overskridende og til tider vulgær, gir denne figuren et stort handlingsrom. Videre skriver han at: «Narren gjør os opmærksomme på det narraktige ved os selv og minder os om, at vi ikke altid er 'rigtig kloge'» (Kjerkegaard, 2017: 22). Sannheten om oss selv er med dette at vi alle er litt gale, og derfor har vi altså alle noe narraktig ved oss selv.

Kjerkegaard er også opptatt av forbindelsen mellom humor og diktning. Han skriver at: «Humor har en del til fælles med en anden fundamental og vigtig menneskelig egenskab, nemlig til at forestille sig fiktive tilstande. Både når det gælder humor og fiktion, tillader vi som mennesker langt mere end i andre situationer» (Kjerkegaard, 2017: 16). Humor settes med dette i forbindelse med kreativitet og fantasi, og dermed også med menneskets evne til å skape. Dette knytter han igjen til poesien gjennom å se nærmere på bruk av ordspill og rim, som han mener setter humoren i direkte kontakt med diktningen: «Poesiens onkel er åbenbart humoren, dens nevø må jo så være ordspillet» (Kjerkegaard, 2017: 30). Uansett om kvaliteten på ordspillene, er de «poetisk moment» (Kjerkegaard, 2017: 32) i vår hverdag, som gjør at vi blir bevisst språkets mange muligheter. Kjerkegaard sier at ordspillene «distraherer ofte enhver regelret retning i sproget og på sådan en måde, at vi skaber nye og ikke mindst overraskende sammenhænge. Når vi spiller med sproget, spiller det igjen» (Kjerkegaard, 2017: 34). Dette minner igjen om Bergsons påstand om at latteren hindrer et automatisert blikk på tingene og verden.

Videre i analysearbeidet er Kjerkegaards presentasjon av humorens nærhet til alvor et sentral. Dette gir, i likhet med både Bakhtin og Baudelaires forståelse, humoren en dobbel karakter, noe som igjen underbygger latterens kompleksitet. Bolset spiller på og utfordrer denne dobbeltheten i flere av sine dikt, noe analysekapitlet «Dobbelthet» vil illustrere. I tillegg er Kjerkegaards betraktninger rundt ordkomikken interessant å merke seg i arbeidet med diktenes fortettede språk og lek med ord i kapitlet «Ordkomikk».

2.7 Mälhammar og narren

Diktsamlingens tittel er *Narr*, og diktsamlingen åpnes nettopp ved at en narrfigur presenterer seg. Samlingen avslutter med proklameringsen «jeg tar meg av underholdningen» (63), og ved denne innrammingen nærmest konstituerer jeget i diktsamlingen seg som narr. Det er derfor interessant å se nærmere på teori knyttet til denne narrfiguren. Både Bakhtin og Kjerkegaard

trekker fram narren i sine presentasjoner av latter og humor, og flere av anmeldelsene av diktsamlingen kommenterer og reflekterer rundt diktsamlingens tittel. Den svenske litteraturviteren Åsa Mälhammar tar i boken *En svensk harlekinad* (2009) utgangspunkt i verker fra de svenske forfatterne C.J.L. Almqvist, Hjalmar Bergman og Lars Forssell, for å beskrive harlekinen, eller narren, som litterær figur. Hun presenterer innledningsvis fem kriterier eller egenskaper som beskriver narren som litterær figur, og bruker disse i sin analyse av de ulike forfatterens bidrag.

Det første kriteriet Mälhammar knytter til narren, er *maskering*. Dette kjennetegnet innbefatter alt fra masker, til klesdrakt til sminke, men også bemerkninger på særegenheter knyttet til fysiologi. Også symboler eller gjenstander som benyttes for å si noe om figuren, knyttes til dette kjennetegnet. Kort sagt innbefatter maskering alt som «fästar uppmärksamheten vid det yttre och i någon utsträckning ger det ett egenvärde» (Mälhammar, 2009: 14). I anmeldelsen av Erkheim fra *Dag og Tid* trekkes maskeringsmotivet spesielt fram i Bolsets diktsamling, og et sentralt spørsmål blir derfor både hvordan denne maskeringen finner sted, og hva skjuler seg i så fall bak masken.

Det neste kriteriet er *komikk*. Mälhammar viser her en bred forståelse av begrepet, da hun regner inn alle ytringer som er, eller som står i relasjon til det komiske, som komikk «i den mer allmänna och nedtonade betydelsen av något underhållande, roande, till och med behagfullt, liksom skrattets olika yttringar samt den studerade gestaltens eget förhållingssätt til det komiska» (Mälhammar, 2009: 14). Som nevnt innledningsvis berører Bolsets dikt humor på ulike måter, både ved å være morsomme, og ved å ta opp tematikk knyttet til det komiske, som latter, parodi og underholdning.

Kjennetegnet *utenforskap* omhandler narrens posisjon i alt fra «sociala, religiösa eller existentiella sammanhang» (Mälhammar, 2009: 14). Dette kan komme til uttrykk både symbolsk, strukturelt og stilistisk. Fordi narren på denne måten står utenfor alt annet, vender den seg ofte mot seg selv, noe som blir betegnet som narrens narsissisme. Jeg vil i analysen av diktsamlingen se nærmere på nettopp hvordan denne egenkjærligheten kommer til uttrykk i Bolsets *Narr*.

Den fjerde egenskapen Mälhammar presenterer, er narren som *grenseoverskridende*. Denne overskridelsen kan knyttet til eksistens, sosial struktur, kropp og kjønn, men også til forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Diktsamlingen *Narr* knytter seg til det grenseoverskridende på ulike måter, både gjennom sjangerlek, måten kroppen beskrives på og

gjennom ulike skråblikk på samfunnsmessige forhold. Slik utfordrer jeget konvensjoner og etablerte grenser, noe som igjen gjør at diktene framstår som uforutsigbare.

Det siste kriteriet er *ansvarsfrihet*. Driften, evnen, behovet eller lysten til å uttrykke seg eller handle uten tanke for konsekvenser, er knyttet til denne egenskapen. Dette er en egenskap som utfordrer maktstrukturer og etablerte mønster, og kan oppleves nærmest respektløs. Hos Bolset kommer denne ansvarsfriheten blant annet til uttrykk gjennom jegets småfrelle betraktninger og skildringer av andre mennesker. Også diktsamlingens freidige og åpne beskrivelser av tema normalt forbundet med den intime, private sfære, som onani, begjær og seksualitet, kan sees som eksempel på narrens ansvarsfrihet. Dette er moment jeg vil komme tilbake til i analysekapitlene om «Narr» og «Kropp».

2.8 Lyrikk

2.8.1 Kittang og Aarseth

Kittang og Aarseth gav ut sin lærebok i lyrikk, *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*, første gang i 1968. Utgangspunktet for boken er at de observerer at det «klages over at moderne lyrikk er vanskelig å forstå», og at de som et svar på dette, ønsker å «gi en innføring i hovedtrekkene av lyrikkens språk og virkemidler» (Kittang og Aarseth, 1998: 6). Siden har det kommet nye utgaver av denne innføringsboken, først i 1972, så i 1976, før fjerde og siste utgave ble utgitt i 1998. Kittang og Aarseth har en tilnærming til litteratur der de vektlegger både avsenderen («den formende bevissthet») og mottakeren («den forstående bevissthet»), og skriver at «et diktverk har intersubjektiv status, - som alt språk hører det hjemme mellom mennesker. Derfor er ikke litteraturstudiet basert på objektive beskrivelser av målbare størrelser, men på *forståelse*» (Kittang og Aarseth, 1998: 12).

Videre retter Kittang og Aarseth fokus på inndelingen av litteratur i ulike sjangre. De skriver at dikterkunsten tradisjonelt har vært delt inn i tre hovedsjangre; epikk, dramatikk og lyrikk. De poengterer likevel at en rigid sjangerinndeling kan være problematisk, da spesielt den moderne litteraturen virker å være preget av opprørstrang og «en gjennomført vilje til nettopp å sprengne genrenes rammer» (Kittang og Aarseth, 1998: 26). På tross av dette, legger de en noe streng sjangerdefinisjon til grunn når de velger å definere lyrikksjangeren slik:

Et lyrisk dikt er en autonom og oftest relativt kort dikterisk tekst, som av og til kjennetegnes ved visse formelle trekk av typografisk og metrisk art (fast metrisk mønster, rim, strofisk oppbygging osv.). Tekstens enhetlige karakter er ikke basert på fortelling eller handling som i

romanen og dramaet, men realiseres snarere ved en gjennomført stemning eller tone. Det viktigste er likevel den egne språklige kvalitet som et lyrisk dikt eier, og som gjenspeiler en bestemt dikterisk holdning. Denne holdningen manifesterer seg på to plan: i dikterens forhold til den verden som uttrykkes gjennom språket, og i hans forhold til selve språket som kunstnerisk materiale (Kittang og Aarseth, 1998: 30).

Avgjørende for sjangeren blir ifølge Kittang og Aarseth, diktets egne språklige kvalitet, det er denne som gir diktene en enhetlig karakter. Denne språklige kvaliteten kalles poesi.

Men hva kjennetegner denne kvaliteten? Kittang og Aarseth undersøker dette nærmere, og skriver at:

I et lyrisk dikt vil det aldri være noen egentlig dialog, og heller ikke noen beretter som står på avstand og trekker i trådene. Men nettopp dette skaper ett av grunnprinsippene i lyrikkens språk: den særegne nærhet som det er mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt. Her finnes det som regel ingen avstand. Den konkrete situasjonen, enten vi får den presentert som en direkte opplevelse eller som erindring om tidligere opplevelser, tas opp i det diktende subjekt og organiseres der på nytt. Det *lyriske jeg* står ikke likegyldig overfor verden, men forholder seg til den og smelter ofte sammen med den til en ny enhet (Kittang og Aarseth, 1998: 33).

Denne intime nærheten mellom det lyriske jeg og det dette jeget omtaler, settes i kontrast til det episke jeg, som kjennetegnes ved «den absolutte avstanden i dets forhold til sin verden. Gjennom å inkludere en fortellerinstans oppstår det i episke tekster en avstand til tingene, selv om fortelleren skulle være førsteperson entall, da fortellerinstansen krever at teksten må forstås nettopp som fortalt. Denne avstanden kan eksistere både i selve fortellerposisjonen, og som resultat av avstand i tid mellom det hendte og det fortalte. Slik er det derimot ikke i lyrikken, der Kittang og Aarseth poengterer at det er slik at «Tingene *angår* alltid det lyriske jeg, enten det nå er i positiv eller negativ retning. Det poetiske språks verden gjenspeiler alltid et menneskes nære forhold til noe» (Kittang og Aarseth, 1998: 34). I møte med Bolsets diktsamling utfordres dette nærhetskravet. Analysedelen viser hvordan hennes dikt på ulike måter, blant annet ved å innlemme en fortellerinstans, preges av en avstand mellom jeget og det omtalte.

2.8.2 Janss og Refsum

Janss og Refsum gav ut sin innføringsbok til lyrikken, *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*, første gang i 2003. Andre utgave kom i 2010, og er noe utvidet. Deres ønske er ikke med denne boken å definere lyrikken som Kittang og Aarseth, men heller å vise spennvidden og mulighetene som ligger i lyrikksjangeren. De skriver at:

Vi er av den oppfatning at man ikke trenger én fast definisjon av lyrikk for å kunne verdsette lyrisk diktning og trenge inn i den komplekse meningsproduksjonen som et dikt er. Derimot kan

det være avgjørende å kjenne til lyrikkens konvensjoner slik at man kan gjenkjenne de grepene poeten benytter seg av, og forstå betydningen av dem (Janss og Refsum, 2013: 16).

De opererer altså ikke med definisjoner, men presenterer fem konvensjoner, eller forventninger, knyttet til lyrikken. Disse er musikalitet og visualitet, korthet, betydningstetthet, selvrefleksivitet og nettopp nærhet mellom den talende og det omtalte. De skriver videre at «vi godt kan kalle en tekst lyrisk selv om ikke alle disse konvensjonene blir fulgt i det aktuelle diktet. Men hvis bare to eller tre av dem er imøtekommet, er det tvilsomt at det er snakk om lyrikk. Hvis bare én av dem er imøtekommet, dreier det seg definitivt ikke om lyrikk» (Janss og Refsum, 2013: 16). Dette gir en langt mer inkluderende og åpen tilnærming til lyrikken enn den Kittang og Aarseth presenterer, selv om den kan kritiseres for å være for pragmatisk.

Konvensjonen nærhet mellom den talende og det omtalte, knytter seg til det Kittang og Aarseth skriver om i *Lyriske strukturer*, da det handler om nærheten mellom det lyriske jeget og det diktet omhandler. Forskjellen er at Kittang og Aarseth fremstiller nærhet som et krav for lyrikken, mens Janss og Refsum trekker denne fram som én av flere konvensjoner. Likevel understreker Janss og Refsum denne konvensjonens tunge tradisjon, ved blant annet å trekke fram hvordan både Platon og Wordsworth framhever nærhet til det omtalte i deres lyrikkforståelse. Denne nærheten i lyrikken oppstår fordi utsigelsesposisjonen er en annen enn i episke tekster eller i dramaet, da lyrikken uttrykker at «Jeg er her og nå» (Janss og Refsum, 2013: 27). Ved å innlemme en fortellerinstans eller når det er en tidsavstand mellom fortellerhandlingen og hendelsene det fortelles, skapes det avstand til det omtalte i en tekst. Lyrikkens nå er et tenkt nå, som skaper en intim nærhet mellom utsigelsen og det som blir sagt. Slik kan det virke som Bolsets dikt bryter med den tradisjonelle lyrikkforståelsen når hun, kanskje gjennom humor, virker å utfordre nærhetskravet.

2.8.3 Samtidslyrikken fra 90-tallet til i dag

I tillegg til en sjangerteoretisk presentasjon av lyrikken, kan det være nyttig å se på hvilke tendenser og bevegelser som har funnet sted på poesifeltet i Norge de siste ti-årene. Dette for å se om, og eventuelt hvordan, Bolsets dikt inngår i en tendens som går ut på utvidelse av lyriksjangeren. Hvis den gjør det, blir Bolsets dikt å anse som «typisk samtidslyrikk».

Professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen, Eirik Vassenden, gir i artikkelen «Språklig finmotorikk, løs snipp og så krig. Fra 90-tall til 00-tall i norsk poesi» (2004), som tittelen impliserer, en oversikt over norsk poesi på slutten av nittitallet og

begynnelsen av totusentallet. Han innleder med å problematisere distinkte inndelinger av litteraturen i tiår, da vi har å gjøre med et felt som er svært dynamisk, og at det derfor kan oppstå kunstige skiller. Likevel trekker han fram at vi gjerne karakteriserer lyrikken på syttitallet som «politisk», og åttitallet som «språkkritisk» eller «selvrefererende». Vassenden beskriver så hvordan nittitallets lyrikk preges av et ønske om å kommunisere, og skriver at «på nittitallet har de ulike litteratursynene sideordnet seg hverandre heller enn å erstatte hverandre, og kanskje er det et av de viktigste kjennetegnene på dette tiåret: Det ser ut til å romme en særlig omfattende akkumulering og resirkulering av ulike perspektiver» (Vassenden, 2004: 14). Den litt selvsentrerte tilnærmingen til lyrikk som preget åttitallet nedvurderes, da det «mest eksperimentelle språkarbeidet forsakes ofte til fordel for spesifikke tematikker eller ren fortelle- og formidlingsglede. Litteraturen avmarginaliserer seg, den «henvender seg», den «kommuniserer», som det het i slagordform» (Vassenden, 2004: 18). Ved tusenårsskiftet får diktningen en sosial vending, ønske om kommunikasjon utvikles til noe som minner om en konfrontasjonsvilje, og det oppstår en interesse for hvordan det som skjer i verden også påvirker litteraturen. Dette tyder på en utvidelse av lyrikksjangeren.

Videre gir førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo, Thorstein Norheim, en beskrivelse av norsk samtidspoesi i artikkelen «'Picts af univrs parallell' – om samtidslyrikken i Norge (2000-2010)» (2012). Her beskriver Norheim hvordan den skriftbaserte lyrikken er utsatt for et enormt press, men likevel utviser en sterk overlevelsessevne, og et viktig innledende spørsmål blir derfor hvordan skjer dette? Norheim trekker fram at: «Poesifeltet fremstår som et felt i endring, noe som reflekterer omforminger av poesiens sosiale funksjoner og sosiologiske kontekst» (Norheim, 2012: 14). Lyrikken er dynamisk, og fremstår derfor levende. Han beskriver så hvordan lyrikken utover totusentallet beveger seg fra den sosiale vendingen, til det han kaller konseptualisme:

«Konseptualisme betyr for det første en nedtoning av det mediumsspesifikke gjennom en orientering om andre (visuelle) uttrykk, for det andre at kunsten er basert på ideens primat og ikke bare tuftet på språket. For det tredje er det en betegnelse på et komposisjonsprinsipp der virkelheten betones sterkere enn enkelt-diktet. Og for det fjerde er det et uttrykk for gleden og overskuddet, ja, lekenheten på poesifeltet» (Norheim, 2012: 21)

Med andre ord virker lyrikken å utforske sine egne grenser gjennom en fokusering på ideene, helheten og møter med andre sjangre. Kanskje kan humoren og lekenheten som preger Bolsets diktsamling sees nettopp som et eksempel på dette overskuddet og gleden som preger samtidslyrikken.

2.8.4 Mønster og kropp

Den oppmykningen av sjangeren som kan utledes fra de artiklene til Vassenden og Norheim, kommer tydelig til uttrykk hos den danske litteraturviteren Louise Mønster. Hun gav i 2016 ut boken *Ny nordisk. Lyrik i det 21. århundrede*, som er en refleksjon rundt tendensene i den nordiske lyrikken etter tusenårsskiftet. I denne presentasjonen viser hun hvordan samtidslyrikken er et felt som i stor grad er preget av utvidelse og bevegelse. Mye poesi er preget av sjangerlek, ofte i grenseoverskridende relasjon til andre sjangre og kunstarter. Både langdikt, kortdikt og performance blir sentrale uttrykksmåter. Mønster trekker fram at det er en overgang fra at poesi er blitt utgitt på store forlag, til at det nå oppstår en rekke mindre, mer uavhengige forlag som utgir poesi. Et eksempel fra Norge kan være Jørn H. Sværens England forlag. Spesielt har kanskje utbredelsen av nettpoesien har ført til utvidelse av poesifeltet, da nettbaserte medier både bidrar til poesien tilgjengelighet, men også til at flere kan prøve seg som lyrikere. Mønster skriver at når en «tager dette vide virkefelt i betragtning, som samtidslyrikken indgår i, er det klart, at det ikke giver mening at fastholde en entydig definition af, hvad lyrik er» (Mønster, 2016: 210), og motstrider på denne måten Kittang og Aarseths strenge nærhetskrav. Hun understreker dette, og skriver at: «Mere relevant synes det at være at se lyrikken som et dynamisk og stadig ekspanderende felt, der interagerer med andre genrer og kunstarter, og som har vist sig særdeles fleksibelt» (Mønster, 2016: 210). Likevel poengterer hun at det finnes familielikheter, og at en av de viktigste forutsetningene for å kunne forstå samtidslyrikken, er ved å forstå tidligere litteratur og tendenser, da tekster er «indviklet i et væld af relationer, resultater af en lang række udviklings- og påvirkningsprocesser, (valg)slægtsskaber osv (Mønster, 2016: 211)».

Som et fremtredende trekk ved den nordiske samtidslyrikken, trekker Mønster fram dens spesielle fokus på kropp, kjønn og identitet. Dette fokuset finner vi igjen hos Bolset, noe jeg vil komme tilbake til i analysekapitlet «Kropp». Mønster skriver at det er en bevegelse i poesifeltet fra fokus på det sjelelige, til en orientering mot det kroppslige, da «biologien og materien blevet centrale elementer i den lyriske genre, som ellers traditionelt har fokusert på jegets følelser og tanker» (Mønster, 2016: 100). Lyrikken tar et oppgjør med tradisjonelle syn og forventninger til kropp, kjønn og identitet, og utfordrer og utvider mulighetene. Nettopp tema kropp og dens tilknytning til egen og andres identitetsforståelse, er sentrale tema i Bolsets diktning, hvor vi møter et jeg som søker etter andre identitetsmarkører enn kjønn og kropp. Mønster skriver at denne eksperimenteringen kan sies å henge sammen med at det også på samfunnsnivå er mye fokus på nettopp disse områdene. Både seksualitet og identitet

blir sett på som resultat av individuelle valg. Det tas et oppgjør med forventninger og normer knyttet til utfoldelse av kjønn og kropp, Denne innholdsmessige endringen får ofte også konsekvenser for det formmessige, da også denne siden ved lyrikken blir preget av eksperimentering. Mønster skriver at det kan virke som at dette grensesprengende og subversive innholdet, krever «en like så normbrydende form» (Mønster, 2016: 75). Både analysekapitlet om «Kropp» og «Ordkomikk» viser hvordan også Bolset nærmest virker å leke med diktenes form for å understreke erfaringene som kommer til uttrykk.

2.8.5 Nærhet og avstand

Etter å ha lest både humorteori og sjangerteori, er det et forhold som utpeker seg som spesielt spenningsfullt i arbeidet med Bolsets diktsamling, nemlig hvorvidt denne er preget av nærhet eller avstand til det omtalte. Både Kittang og Aarseth og Janss og Refsum, trekker fram nettopp nærhet mellom den talende og det omtalte som beskrivende for lyrikksjangeren, Kittang og Aarseth kaller det et krav, Janss og Refsum modererer og kaller det en konvensjon. Humorteorien, derimot, viser på ulike måter hvordan latter skapes med utgangspunkt i avstand. Aristoteles trekker fram hvordan vi ler av mennesker som på ulike måter markerer seg som dårligere enn gjennomsnittet, altså i avstand til våre forventninger. Han understreker kravet om avstand og sier at vi ler av «en eller annen feil eller uskjønnhet som ikke er smertende eller sårende» (Aristoteles, 2007: 29), altså krever humoren en følelsesmessig distanse. Dette synet underbygges av Bergson, som sier at latteren kan ikke oppstå hvis den vekker vår medlidenhet. Freud beskriver en annen form for avstand, nemlig en avstand i jeget selv. Jeget er for Freud sammensatt av et selv, et jeg og et overjeg og kompliserer med dette jegets nærhet til det omtalte. Humoren oppstår når overjeget hjelper jeget å se verden med et distansert blikk. Bakhtin gir også humoren en dobbelthet når han skriver at latter og alvor utfyller hverandre, og på sitt beste sameksisterer disse. I tillegg understrekes spenningen i problemstillingen ved Bakhtins teori om latteres flerstemmighet og lyrikkens enstemmighet. Kjerkegaard understreker humorens forhold til alvor, og beskriver det som at humoren snylter på alvor. Baudelaire sier latteren har et dobbelt utgangspunkt, både glede og overlegenhet. Til sist viser også Mälhammar hvordan narren som litterær figur kjennetegnes av et utenforskap. Utenforskapet får sitt materielle uttrykk i maskeringen, som av natur er avstandsskapende.

Når sjangerteorien og humorteorien presenterer så ulike utgangspunkt, hva skjer da når diktene til Bolset faktisk er morsomme? Hvordan kommer humorens avstand til uttrykk i

diktene? Og er det slik at humorens avstand bortviser og umuliggjør lyrikkens ønske om nærhet?

3 Analyse

3.1 Narr

Som nevnt innledningsvis, åpner diktsamlingen *Narr* ved at nettopp narren entrer scenen. De første ordene som møter oss er «(*Narr inn.*)», som ved kursivering og bruk av parentes, heller minner om en scenebeskrivelse i et skuespill, enn en tittel på et dikt. Da ingen andre av diktene i samlingen bærer noen tittel, underbygger dette også denne forståelsen. Allerede her, i diktsamlingens første ord, presenteres vi altså for en lekenhet vedrørende sjangerblanding, diktet ligner et drama, noe som igjen kan settes i sammenheng med narrens grenseoverskridende natur. En slik åpning minner ikke om tradisjonell lyrikk, altså reises spørsmålet om hva lyrikk er eller kan være allerede fra første stund. Narren er presentert, og som leser vekkes nysgjerrigheten til hvordan denne figuren skal komme til å underholde oss gjennom diktene, og til hvordan figuren skal forstås.

Ved å åpne samlingen på denne måten, inviteres vi også til å forstå jeget, som presenterer seg allerede første dikt, som en narr. Et naturlig oppfølgingsspørsmål blir derfor om jeget i samlingen, ved hjelp av Mälhammars kjennetegn på narren, gjennomgående kan leses som en narr, eller om dette bare gjelder første dikt? Jeg mener det er flere utsagn og beskrivelser gjennom samlingen som forsvarer en forståelse av jeget som narr. For eksempel beskriver jeget seg som en hånddukke i samlingens andre dikt (vers 5), dette bildet tas igjen opp i diktet på side 13, som sier at «du kan leke stein saks papir med organene mine/ dytte meg som kritt og gull/ presse meg ned i spagaten/ til innsiden av lårene mine brenner», der skildringen av duets bruk av jeget, får jeget til å ligne en dukke. Dette minner igjen om Bergson og det han skriver om «sprellemannen», men her er det jeget selv som velger å sette seg i en marionett-aktig situasjon. I tillegg nærmest insisterer jeget på sin egen rolle som underholder, både i diktet på side 58 og på side 63, som begge inneholder verset «jeg tar meg av underholdningen». Også samlingens eksplisitte fokus på forestilling og latter, som diktet om lattermaskinen på side 23, samt parodien på side 48, setter jeget seg i forbindelse med narren.

Jeg vil i dette analysekapittelet se nærmere på tre av diktene i *Narr*, og vise hvordan disse illustrerer og belyser ulike sider ved narren vi presenteres for i diktsamlingen. Av teori vil jeg spesielt ta utgangspunkt i Mälhammar og hennes fem kjennetegn knyttet til narren, men også Freud vil bli sentral, spesielt i arbeidet med «narren og galskapen»

3.1.1 Narren entrer scenen

(*Narr inn.*)

Nedover gaten med mitt bølgende hår
forbi mannekengenes tyngde
ett klakk fra en stiletthæl
så begynner hele gaten å vibrere
mennesker kommer
de ligner barnetegninger
med sirkelformet rødme og hudfargede lår
vi går sammen om den pusteøvelsen det er
å ta oss til magen og gjenta
GA ZA GA ZA
først varmes hånden opp
deretter synker samtlige ned i en henført tilstand
og et hjerteformet hjerte pumpes ut i luften
(Bolset 2016: 5)

Det første diktet jeg vil se nærmere på, er nettopp diktsamlingens første dikt. Diktet har 13 verselinjer framstilt i fri form, og har ingen strofeinndeling. Likevel dannes det en tydelig struktur i diktet, da det i stor grad konstrueres rundt en rekke kontraster, som luftig og tung i diktets to første vers, og ned og opp i diktets to siste vers. Diktet åpner med å presentere et bybilde, hvor et jeg går «[n]edover gatene» (vers 1). Gjennom skildringen «bølgende hår» (vers 1) og artefaktet «stiletthæl», forstås dette jeget som en kvinne. Slik skapes det assosiasjoner til Rolf Jacobsens bybilde i «Byens metafysikk» (1933), som sier at «Men oppe i dagen danser jo du med flammende/ fotsåler over asfalten» (Jacobsen, 2011: 190). Dette viser at Bolset er tradisjonsbevisst, men også at hun kler den letthetens poetikk som Jacobsens dikt er et uttrykk for. Videre i diktet på side 5 «begynner hele gaten å vibrere» (vers 4), ved kun et «klakk» fra stiletten til jeget, og med dette kommer mennesker strømmende. Altså påkaller kvinnen andre menneskers oppmerksomhet, og ved dette 'klakket' setter hun i gang andres bevegelse. Jeget går så over til å bli en del av et vi, og folkemengden går sammen i å ta seg til magen i en pusteøvelse, der de gjentar de noe mystiske lydene «GA ZA GA ZA» (vers 10). Slik knyttes det ytterligere forbindelser til Jacobsens dikning, da han nettopp har gitt ut en diktsamling kalt *Pusteøvelse* (1975). Kroppen varmes så opp, før de til slutt synker sammen i en «henført tilstand» (vers 12). Hele situasjonen som beskrives kan nærmest minne om et performance-nummer eller et karneval midt i byen, der klimaks i forestillingen er å finne i diktets siste vers, som ender med at det pumpes «et hjerteformet hjerte» ut i luften.

Skildringen av menneskene som «ligner barnetegninger» (vers 6) med «sirkelformet rødme» (vers 7), skaper assosiasjoner til fargerike klovner eller narrer, og gir med dette gjenklang i diktsamlingens tittel. Slik kan dette forstås som et eksempel på Mälhammars kjennetegn på narren, nemlig maskering, da det nettopp er det ytre som kommer i fokus.

Selv om at diktet ikke gjør bruk av rim og metrisk rytme, står likevel det visuelle og det musikalske sentralt i dette diktet. For det første er det nettopp en lyd, et «klakk» (vers 3), som setter i gang det som kan forstås som forestillingen. Menneskene tar seg til magen og gjentar de rytmiske, suggererende lydene «GA ZA GA ZA». Dette kan minne om stemmeøvelser som brukes av skuespillere eller sangere for å varme opp mellomgulvet, der vekslingen mellom stemte og ustemte konsonanter er vanlige pusteøvelser. Slik dannes det også et metapoetisk bilde, da sangeren gjerne er et bilde på dikteren. Pusten blir også formidlet visuelt, ved at mellomrommet mellom de ulike lydene er utvidet til omtrent én centimeter. Dette, i tillegg til at lydene i vers ti er skrevet med versaler, tvinger leseren til å lese disse lydene med en viss intensitet. Ordene er i seg selv minner om dadaistisk nonsens, men lest sammen og gjentatt, slik det står at menneskene i diktet gjør (vers 9), er det vanskelig å unngå å legge merke til at de sammen danner ordet 'Gaza'. Med dette utfordres også lesningen av diktet, da det nå inneholder navnet på et av verdens mest konfliktfylte områder. Diktet får med andre ord en politisk funksjon. 'Klakk', kan på denne måten minne om et smell, og menneskene som samles og sammen går nedover gatene mens de holder en hånd på magen (vers 9) og gjentar ropet «GA ZA GA ZA», virker nærmest militært. Kontrasten mellom assosiasjonene som skapes til krig og konflikt, og skildringen av menneskene som «ligner barnetegninger», oppleves med dette grotesk. Det å uttale 'Gaza' sammen med en folkemasse, og enkelt betegne det som en pusteøvelse, vitner om det Mälhammar beskriver som narrens ansvarsfrihet. Nærmest lekende lett, og uten tanker for konsekvenser, skapes det slik en forbindelse mellom underholdning og konflikt, kunst og krig, da disse motsetningene smelter sammen med det mål at menneskene skal oppnå en «henført tilstand» (12).

Høydepunktet i diktet er som nevnt avslutningen, da dette hjertet pumpes ut i luften. Formuleringen «et hjerteformet hjerte» understreker at det ikke er snakk om et fysiologisk hjerte av liv og blod, men et symbol. Det er heller ikke et hvilket som helst symbol, men et noe klisjéfyllt og naivt bilde på kjærlighet. Symbolet pumpes ut i luften, og menneskene synker med dette ned i en tilfreds tilstand. Nettopp her, ved den politiske ladningen, og den enkle, klisjéaktige løsningen, finner vi kanskje narrens intensjon og funksjon. Hvis jeget kan

forstås som en narr, blir også menneskene som samles og sammen viser et kortvarig engasjement for et konfliktfylt område framstilt som narraktige. Menneskene er tilfredse når de sammen produserer et enkelt symbol på kjærlighet, og kan med det synke henført tilbake (vers 12).

Det naive understrekes også i skildringen av at menneskene ligner barnetegninger, og maskeringen som følger av dette. Mälhammar skriver at den «vanligste beskrivningen av förhållandet mellan masken och ansiktet i modern tid är den av ett motsatsförållande. Masken är då den negative polen som representerar det falske, skenbare, tillgjorda etcetera» (Mälhammar, 2009: 72). Den kan også inneholde «en skrämmande tomhet» (Mälhammar, 2009: 75). Det er maskerte mennesker som pumper dette hjerteformede hjertet ut i luften, altså mennesker preget av en falskhet, eller enda verre, en tomhet. Masken skaper avstand mellom det som gjennom dette performance-nummeret kommer til uttrykk, og menneskene bak. Slik beskytter masken menneskene fra å måtte involvere seg personlig, og gjør det mulig med en noe enkel, hjerteformet slutt på det hele.

Initiativet som preger jeg-et innledningsvis i diktet, hvor hun selv går nedover gatene, og setter i gang en bevegelse ved et «klakk», mens mannekengene betrakter det hele, synes å forsvinne i løpet av diktet. Ved vers åtte blir jeget en del av et vi, og blir med dette en del av massens synkroniserte bevegelser. Massen uttrykker noe som kan virke som et engasjement for samfunn og konflikt, men utsigelsene deres reduseres til kun å være pusteøvelser (vers 8). Diktet avslutter også i tomheten, i det hjerteformede hjertet som pumpes ut. Altså mister jeget sitt initiativ og sin stemme når det innlemmes i viet, og hjertet, som i utgangspunktet konnoterer engasjement, lidenskap og kjærlighet, reduseres til et tomt symbol som forsvinner ut i luften. Avstanden som slik beskrives ved jeget som forsvinner i viet og symbolet som forsvinner ut i luften, knytter diktet til diskusjonen om lyrikksjangeren. Diktet skildrer en ekspanderende avstand mellom jeget og det omtalte, og kaster på denne måten lys over diktet som lyrikk. Det metapoetiske fokuset understrekes av de intertekstuelle referansene til Rolf Jacobsens diktning. Slik utfordrer diktet Kittang og Aasrseths nærhetskrav ved å, gjennom lyrikk, beskrive tapet av nærhet.

3.1.2 Narrens utenforskap

Jeg løp fullstendig arbeidsløs rundt
grep om alt jeg kunne få tak i
en brokkoli, hva er det å si om den
den er grønn
gagner jernlageret
og jeg kan sikkert ta den mellom beina
for å si noe om feminisme
(Bolset 2016: 7)

Dette skråblikket på samfunnet, eller politiske innslaget, knytter seg også til andre dikt i samlingen. Diktet på side 7 inviterer til å undersøke dets politiske potensial, da det i siste vers antyder at det ønsker å «si noe om feminisme» (vers 7). Rent formelt har dette diktet i alt syv vers, er skrevet i fri form og har ingen strofeinndeling. Diktet åpner med å beskrive en situasjon i fortid, der et jeg løper rundt «fullstendig arbeidsløs» (vers 1), og desperat prøver å komme seg ut av denne situasjonen. Jeget griper derfor til fysiske gjenstander rundt seg, og trekker fram en brokkoli, der vi normalt skulle forvente at denne arbeidsløse personen, gitt at jeger er en dikter, ville gripe en penn. Løsningen på arbeidsløsheten ligger i å la seg inspirere av denne brokkolien, og det kan derfor virke som yrket til jeget på en eller annen måte handler om ytringer, fortelling eller kanskje til og med skiving. Brokkolien blir så skildret kort ved å si at «den er grønn» (vers 4) og «gagner jernlageret» (vers 5). Jeget konkluderer med at grønnsaken kan brukes som gjenstand for å si noe om feminisme. Slik skildres brokkolien både ut i fra form, funksjon og ideologi gjennom diktet.

Det er ingenting som blir uttrykt eksplisitt i dette diktet som gjør at vi kan forstå jeget som narr, i betydningen ytre kjennetegn som maskeringer. Likevel kan det finnes flere eksempler på resten av Mälhammars kjennetegn på narren. For det første er utenforskapet tematisert gjennom situasjonen jeget befinner seg i som «fullstendig arbeidsløs». Jeget løper rundt, på utsiden av samfunnet, men forsøker å finne en vei inn. Det grenseoverskridende kommer til uttrykk i diktets bruk av tempus. Diktet begynner i fortid, markert med verbene «løp» (vers 1) og «grep» (vers 2), før det i fjerde vers, «den er grønn», skifter til presens. Avslutningsvis peker jeget mot framtiden med verbet «kan» (vers 6). Vekslingen i tempus indikerer fortelling, og med dette jeget som forteller. Slik oppstår det også en avstand mellom jeget og det som omtales. Dette bryter med andre ord konvensjonen om nærhet mellom den talende og det omtalte som kjennetegner lyrikk, slik både Kittang og Aarseth og Janss og

Refsum påpeker. Med andre ord, igjen møter vi en sjangeroverskridende holdning til lyriksjangeren, denne gangen ved å inkludere det narrative og ikke det dramatiske.

Innlemmingen av narrative trekk er et grep som benyttes jevnlig gjennom diktsamlingen, spesielt gjennom jegets skildring av fortid. Anmelder Susanne Christensen peker på dette trekket ved diktene når hun kaller dem for «OppvekstsNARRativer» (Christensen, 2016: 14), og fremhever grafisk en sammenheng mellom narren og det narrative. For eksempel står det narrative sterkt i oppvekstskildringen i diktet på side 28 der jeget sier «[i] barnehagen tegnet jeg bein munn hjerne/ tegnet mennesker cirka sånn/ et vulgært gap rett inn i tankene» (vers 1-3), og i gjengivelsen av mormorens utsigelse i diktet på side 20: «min mormor sa/ det er ingens rett å kreve at det skal gå dem godt i livet» (vers 11-12). Sammenhengen mellom narren og det narrative er også å finne i diktsamlingen, da det nettopp er narrens ansvarsfrihet og grenseoverskridende holdning som preger framstillingene. Også utenforskapet bekrefter narren som forteller. Utenforskapet gir narren fortellerens posisjon og blick, og dermed også muligheten til å kontrollere framstillingen.

Men hvorfor griper jeget nettopp en brokkoli? Brokkolien skaper for det første et humoristisk innslag da den fremstår som løsningen i en situasjon hvor vi normalt hadde forventet en penn. Videre er det en grønnsak som bærer assosiasjoner til hverdagsmiddag, fornuft, vaner på grensen til det kjedsommelige, men kan også knyttes til kvinnen og det kvinnelige både metaforisk og metonymisk. Når jeget sier at hun kan «ta den mellom beina/ for å si noe om feminisme», oppstår det en sammenligning av kvinners underliv og grønnsaken basert på likhet. Dette skaper igjen konnotasjoner til feminister som ofte markerer seg ved blant annet å unngå å barbere seg, for å på denne måten fremheve den naturlige kvinnekroppen. I tillegg kan en tenke seg at det er en forbindelse mellom brokkolien og kvinnen basert på nærhet, da brokkolien kan sies å tilhøre husholdningssfæren, eller kjøkkensfæren, et område tradisjonelt forbundet med kvinnen. Det understrekes i diktet at brokkolien er en grønnsak som «ganger jernlageret» (vers 5), og er nettopp derfor en grønnsak ofte anbefalt til kvinner på grunn av jerntap ved menstruasjon. Slik knyttes brokkolien også til det rent biologisk spesielle ved kvinnen.

Diktet presenterer et jeg som lider av noe som ligner skrivesperre, det vil si at diktet har et metapoetisk nivå. Dette jeget finner løsningen på sitt problem i en feminin sfære. Det er likevel knyttet en ambivalens til denne løsningen, noe som kommer til uttrykk i verset «og jeg kan sikkert ta den mellom beina» (vers 6). Ordet «sikkert» antyder her en skepsis, men også en likegyldighet, og det virker her som om jeget nærmest ironiserer over at man alltid kan si

noe om feminisme, hvis man ikke klarer å 'gripe' noe annet å skrive om. Denne ironiserende uttalelsen er preget av den tirrende ansvarsfriheten på minst to måter. For det første er det en ansvarsfrihet knyttet til hvordan feminisme her blir trukket fram som en mulig tematikk, et tema som i dagens debattklima og medieframstilling har konsensus for å være langt fra utdebattert. I egenskap av å være narr blir det likevel mulig for jeget å så tvil om nødvendigheten av nok et bidrag til denne tematikken, når det her antydes at det før aktuelle tema feminisme, er blitt som den litt kjedelige, fornuftige grønnsaken brokkoli. Slik knyttes det, for det andre, en ansvarsfrihet til selve skrivehandlingen, der jeget gir uttrykk for at det ikke egentlig er så nøye hva hun skriver om, bare hun skriver noe. Altså ligger verdien i å uttrykke noe, innholdet derimot, er ikke like viktig. Ansvarsfriheten er igjen et trekk som knytter jeget til narrfiguren.

Nettopp ironien² knytter jeget sterkere til narren og det komiske. Denne komikken oppstår på flere ulike måter. For eksempel presenter diktet et jeg som uttrykker vanskeligheter med å finne noe å skrive om, nettopp i et dikt. Dette i seg selv er ganske ironisk. Det faktum at jeget er arbeidsledig, gjør at hun etter dagens noe prestasjons- og ambisjonsfokuserede samfunn kan betraktes som «ringere enn gjennomsnittet», for å låne Aristoteles' formulering. Jeget viser en udugelighet, og kan derfor gjøres til gjenstand for latter, eller som Mälhammar skriver: jeget «underhåller genom att exponera sin dumhet och okänslighet» (Mälhammar, 2009: 18). Likevel, gjennom å fremstille seg som forteller, skaper jeget avstand til situasjonen som arbeidsledig, og første vers virker nærmest som om jeget betrakter seg selv utenfra: «Jeg løp fullstendig arbeidsløs rundt i byen» (vers 1). Dette kan igjen minne om Freuds beskrivelse av hvordan overjeget henvender seg til jeget, og på denne måten hever seg over blant annet pinlige situasjoner ved bruk av humor. Grunnen til at dette er mulig, er humorens trassige natur, den «innebærer ikke bare en triumf for jeg'et, men også en triumf for lystprinsippet, som klarer å hevde seg til tross for de ugunstige reelle forholdene» (Freud, 1994: 211). Humoren blir en måte for jeget å «forsvare seg mot lidelse» (Freud, 1994: 211).

På tross av sin mislykkethet oppleves det som jeget i like stor grad bruker utenforskapet til å heve seg over selve situasjonen som arbeidsløs, gjennom å si noe om dette samfunnet hun står utenfor. Det at jeget skal si noe om feminisme, impliserer at det er noen

² Jeg bruker begrepet ironi jf. forståelsen beskrevet i norsk akademisk ordbok: «det å (i hånende eller spøkefull hensikt) uttrykke noe man ikke mener, eller noe som er det motsatte av det man mener, slik at den egentlige mening skinner igjennom (f.eks. ved tonefall, ansiktsuttrykk e.l.) eller fremgår av situasjonen og sammenhengen» (NAOB, 2018)

som kommer til å lytte til hennes uttalelser. Diktet retter seg inn mot en samfunnsmessig kontekst, altså beskriver diktet relasjonen mellom jeget og samfunnet, jeget og de andre. Ved å komme med denne ironiske bemerkningen om at hun sikkert kan si noe om feminisme, markerer jeget seg som overlegen samfunnet, da jeget evner å latterliggjøre 'de andre'. Kjerkegaard knytter humor til samfunnskritikken, og ser på humor som en «uundværlig del af et åbent og demokratisk samfund, fordi den minder både borgere og politikere om, at ingen af dem er perfekte» (Kjerkegaard, 2017: 47). Narren, eller jeget, står utenfor samfunnet, og kan derfor peke på og le av det uperfekte.

Som vist, innehar både diktsamlingens første dikt og diktet på side 7 sterke politiske undertoner. Likevel er ikke diktene politiske i den forstand at de fronter en spesifikk sak eller ideologisk orientering. Diktene virker heller å drive harselas rundt det å kun følge strømmen uten selv å mene noe særlig forpliktende. Både det å blindt følge en folkemasse i ulike pusteøvelser for så kjenne seg tilfreds så lenge et symbol på kjærlighet kan være svaret på dyptgående konflikter, og trangen i diktet på side 7 til å si noe bare for å si noe, og det lettvinde med ukritisk å følge ideologiske trender, blir sett på med et narraktig skråblikk. Slik tegner diktene opp et bilde som kan minne om den sprellemannen som Bergson presenterer i sin avhandling om latteren, altså det fenomen at «en skikkelse tror seg å tale og handle fritt og følgelig bevarer livets vesentligste trekk, mens han ut fra en annen synsvinkel fremtrer som et leketøy i hendene på en annen, som morer seg ved det» (Bergson, 1971: 52). Menneskene som skildres i diktene handler ikke fritt ut fra egen overbevisning, men lar seg kanskje heller marionett-aktig styre av de ideologier som der og da preger samfunnet. Slik framstår de også mekaniske, og blir med dette latterlige.

3.1.3 Narren og galskapen

Jeg tar meg av underholdningen
har gjort det siden bilenes morgen
i baksetet har jeg krenket utfluktene med dårlige vitser
i gruppeterapi forteller jeg at jeg nå blir syk av ironi
der er også han med tvangslidelser
som mener han blir syk av dørhåndtak
han tenker hele tiden på om dørene er låst
det er vel ingen i denne terapigruppen
som har tenkt å ligge med hverandre?
isåfall må gruppen oppløses
sex ødelegger gruppedynamikken
de gamle totemklanene i australia innførte et sett med forbud
som skulle forhindre seksuelt samkvem innad i gruppen
de mente at alle som var eldre enn deg kunne være foreldrene dine
jeg ser på ham med tvangstanker
nå min far
en dag vil han hive barnet sitt opp i luften
og henge seg opp i den kjærlige bevegelsen
han vil gjøre det igjen og igjen og igjen
han er den perfekte far
gruppen oppløses likevel på høsten
(Bolset 2016: 58)

Det tredje diktet jeg vil trekke fram i denne sammenhengen, er diktet på side 58. Dette er ett av de lengre diktene, og består av 21 vers, er skrevet i fri form, og heller ikke dette diktet benytter seg av strofeinndeling. Diktet åpner med proklameringen «[j]eg tar meg av underholdningen» (vers 1), og setter seg med dette i forbindelse med narren. Jeget utdyper dette utsagnet med å fortelle at det har jeget gjort siden «bilenes morgen» (vers 2), og konstruerer slik et ordspill basert på uttrykket 'tidenes morgen', som for øvrig også skaper humor. Jeget impliserer slik en begrenset historieerfaring, og knytter seg gjennom ordet 'bilenes' til moderniteten. I tredje vers tegnes et bilde av jeget som barn, som sprer «dårlige vitser» fra baksetet i bilen, og dette refererer kanskje tilbake til ordspillet i foregående vers. Fjerde vers forlater tilbakeblikket og lander i et «nå». Det beskrives en gruppeterapitime. Jeget presenterer et «han» (vers 5), som har tvangslidelser knyttet til dørhåndtak. Videre får vi høre at en av reglene i gruppen, er at ingen har lov til å ha sex med hverandre, da «sex ødelegger gruppedynamikken» (vers 11). Denne holdningen til sex som noe destruktivt, virker som skaper assosiasjoner hos jeget til «totemklanene i australia» (vers 12), der de mente at «alle som var eldre enn deg kunne være foreldrene dine» (vers 14), en tanke som

igjen skulle hindre seksuelt samkvem innad i gruppen. Etter dette tankespranget vender igjen jeget blikket mot ham med tvangstanker og sier «nå min far» (vers 16). Dette fører igjen til et tankesprang, der jeget ser for seg 'han' som far, og sier at han er den «perfekte far» (vers 20). Diktet avslutter med å konstatere at «gruppen oppløses likevel på høsten» (vers 21).

Gjennom skildringen av gruppeterapi, sexforbud og jegets syn på han med tvangstanker som «nå min far» (vers 16), skapes det klare assosiasjoner til Freud. Jeget kan virke nærmest fanget i den kvinnelige formen for ødipuskomplekset, eller elektrakomplekset som Jung presenterer det som, da hun ser på ham med tvangstanker og uttrykker at «han er den perfekte far» (vers 22). Tilknytningen til Freud forsterkes i verset om «totemklanene i australia» (vers 12), da Freud nettopp i boken *Totem og tabu* (1912 – 13) presenterer incestforbudet som grunnleggende for enhver sivilisasjon da det konstituerer blant annet moral, kunst og religion. Diktet forteller at gruppen må oppløses hvis noen «har tenkt å ligge med hverandre» (vers 9), altså innføres det et sexforbud for å beskytte fellesskapet i gruppen. Jeget synes derimot ikke å la seg styre av dette forbudet, da diktets to siste vers, «han er den perfekte far/ gruppen oppløses likevel på høsten», insinuerer nettopp et ønske om seksuelt samkvem. Jeget utviser slik en ansvarsfrihet i møte med regler, og viser seg styrt av lyst og begjær heller enn moral. Ansvarsfriheten understreker igjen forståelsen av jeget i diktet som narr.

Diktet på side 58 skildrer en terapigruppe, altså en gruppe mennesker som på grunn av ulike lidelser eller problemer, gjerne havner litt utenfor samfunnet. Terapigruppen kan sees på som et forsøk på å danne et fellesskap, for slik å minske følelsen av utenforskap. Mälhammar trekker fram, som nevnt tidligere, nettopp utenforskapet som kjennetegn på narren. Dette utenforskapet kan her leses som et resultat av individenes manglende tilfredsstillelse av primære, menneskelige grunnbehov. For eksempel kan mannen med tvangstankers bekymring for om dørene er låst (vers 7), være et uttrykk for et behov for trygghet. Jegets refleksjoner rundt sex som noe destruktivt, kan kanskje være et resultat av et behov for nærhet. Diktets første vers, «[j]eg tar meg av underholdningen», kan være et uttrykk for behov for bekreftelse og å bli sett. Men jeget virker ikke å bli frisk i denne terapigruppen, hun virker heller nærmest smittet av ham med tvangstanker. På samme måte som han hele tiden tenker på om døren er låst (vers 7), virker jeget nærmest sykkelig opptatt av ham og av gruppens sexforbud. En slik forståelse av terapigruppen understreker dens mislykkethet, men samtidig vekkes også vår medfølelse for dem som er involvert. Som vist i teorikapitlet, understreker både Aristoteles og Bergson at latteren krever en ufølsomhet. «Det må ikke bevege meg» (Bergson, 1971: 87),

skriver Bergson. Det kan derfor ikke være personenes utenforskap og «feil» i seg selv som er det lattervekkende i dette diktet, humoren må ligge et annet sted.

I diktet møter vi en syk narr, det er et jeg som blir «syk av ironi» (vers 4). Det kan rett og slett virke som et overforbruk av humor. Jeget sier i tredje vers at «jeg krenket utfluktene med dårlige vitser», der ordet 'krenket' også tyder på negative følelser knyttet til bruk av humor. Ser man på samlingen som helhet, er det interessant å merke seg at dette er en tilstand jeget kjenner på mot slutten av samlingen, og kan nærmest leses som en kritikk av jegets tilbøyelighet til stadig bruk av humor. Løsningen blir å søke vekk fra utenforskapet og inn i fellesskapet, og jeget blir derfor en del av denne terapigruppen. På tross av dette, er diktet likevel sterkt preget av et ironisk språk, noe som blant annet kommer til uttrykk i det retoriske spørsmålet «det er vel ingen i denne terapigruppen/ som har tenkt å ligge med hverandre?» (vers 8 – 9). Ordet 'vel' antyder en usikkerhet, og som leser skapes en mistanke om at det nettopp er den formen for nærhet jeget selv har i tankene. Mistanken understrekes etter tankespranget knyttet til totemklanene i Australia, der jeget sier «jeg ser på ham med tvangstanker/ nå min far» (vers 15 – 16), hvor jeget markerer seg som preget av elektrakomplekset. I tillegg beskriver hun ham som «den perfekte far» (vers 20). Hun ser for seg hvordan han en dag vil kaste barnet sitt lekent opp i luften, og hvordan han vil «henge seg opp i den kjærlige bevegelsen/ han vil gjøre det igjen og igjen og igjen». Dette tilsynelatende idylliske bildet, forstyrres av den tredoble understrekningen av gjentagelsen av bevegelsen, sammen med det faktum at mannen vil «henge seg opp» og at vi vet at han har tvangstanker. Mannen virker igjen fanget i en bevegelse, og spørsmålet blir om ikke beskrivelsen «perfekt far», kanskje er noe overdreven. Jeget kommer seg altså ikke bort fra ironien, og det virker nærmest som et ironisk blikk er blitt jegets måte å betrakte verden.

Mälhammar trekker fram at ordet 'narr' kan bety «'löjligt fåfång och inbilsk person'» og «'sinnessjuk person, dåre'» (Mälhammar, 2009: 16). Skildringen av gruppeterapitimen, og diktets videre bruk av ord som «tvangslidelser», «krenket» og «syk», skaper konnotasjoner til nettopp en form for sinnssyke. Baudelaire hevder at det er en nær sammenheng mellom galskap og latter, da latteren er «the prerogative of fools, that it always implies more or less ignorance and weakness» (Baudelaire 1956: 112). Videre skriver han at «it is a notorious fact that patients in a madhouse are all of them suffering from the idea, developed beyond the normal, of their own superiority», og at han kjenner til «scarcely any lunatics who are marked by feelings of humility. It should be noted that laughter is one of the most frequent symptoms of madness» (Baudelaire 1956: 115). Men diktet skildrer ikke en terapigruppe preget av

ukontrollert latter og mangel på ydmykhet. Nei, latteren oppstår hos leseren av diktet, som resultat av jegets ironiske framstilling.

Kjerkegaard er også opptatt av at det er en sammenheng mellom humor og galskap knyttet til vår eksistensielle selvoppfatning, da humoren hjelper oss å se oss selv i perspektiv. Humoren gjør det mulig å betrakte oss selv med litt avstand, for på denne måten å erfare at «i forhold til universet er vi alltid fullstændigt latterlige, en parentes i historiene» (Kjerkegaard, 2017: 21). Narren blir for Kjerkegaard å regne som en inkarnasjon av denne avstanden, og utenforskapet kan igjen resultere i humor. Narrens oppgave blir for ham å gjøre oss «opmærksomme på det naragtige ved os selv og minder os om, at vi ikke altid er 'rigtigt kloge'» (Kjerkegaard, 2017: 22). Dette, sammen med Baudelaires påstand om sammenhengen mellom latter og galskap, gjør det naturlig å spørre hvem som egentlig er de gale i møtet med diktet.

3.1.4 Narrens narsissisme

Mälhammar trekker i sin beskrivelse av narren frem begrepet «narrens narsissisme». Dette begrepet oppsto med utgangspunkt i forståelsen av narren som en dåre og en synder, på bakgrunn av narrens fornektelse av Guds eksistens. Mälhammar skriver at «eftersom narren (läs: syndaren) i sin gudsförnekelse har vänt sig ifrån Gud, vändar han sig i stället till sig själv, vilket är ett uttryck för självtillräcklighet och fåfänga» (Mälhammar, 2009: 22). Videre skriver hun at narren derfor gjennom plasseringen av «individens moraliska ansvar och självständighet visavi Gud» (Mälhammar, 2009: 23), foregriper samfunnsutviklingen fra og med opplysningstiden. Det individuelle favoriseres, og trekkes fram som en likevektig stemme i møte med fellesskapets og autoritetenes stemme. Denne narsissismen henger nært sammen med utenforskapet. På grunn av sin plassering utenfor fellesskapet, velger narren heller å vende blikket mot seg selv, og gjennom å beskrive seg selv fremmer han også sin egen stemme.

Det synes å være flere spor av en narsissistisk tendens i *Narr*. Generelt står jeget svært sterkt i samlingen, og omtrent en femtedel av diktene starter nettopp i ordet «jeg», og tvinger med dette fram en sentrering rundt jeget. Jegets egenkjærlighet kommer blant annet til uttrykk gjennom et sterkt ønske om å bli sett. Som vi allerede har sett, kan diktet på side 7 leses som en framstilling av et jeg som ønsker å uttrykke noe, det er bare ikke så nøye akkurat hva. For, ved å si noe vendes også oppmerksomheten mot jeget. Diktet på side 21 uttrykker et noe ekstremt eksponeringsbehov når det åpner med verset «Fir en gruvelykt ned i meg og lys meg

opp», da jeget ønsker at også innsiden av kroppen skal kastes lys på. I diktet på side 56, står det «du er så forfengelig, sa du alltid» (vers 9), en beskrivelse som rettes mot jeget i dette diktet. Til sist kan også proklameringen «[j]eg tar meg av underholdningen» (vers 1) fra diktet på side 58, leses som tegn på narsissisme. En slik lesning forsterkes når verset gjentas i samlingens siste dikt, som avslutter slik: «hver morgen setter jeg meg foran vinduet før du våkner/ slik at du kan se solen stå opp mellom skuldrene mine/ jeg tar meg av underholdningen/ alle jeg elsker skal le/ og jeg skal være sammen med alle jeg elsker/ så jeg kan høre det» (dikt side 63). Diktet kan her sies å uttrykke et behov for narsissistisk gratifikasjon, altså et behov for et publikum som kan bekrefte jeget gjennom latter. Solen fungerer her nærmest som en lyskaster på jeget, og styrer slik duets blikk mot jeget.

Freud knytter også narsissismen til humorbegrepet, og mener at når jeget evner å le av seg selv, er dette et resultat av narsissismens triumf. Det er over-jeget som, når jeget utviser en mislykkethet, henvender seg til jeget og «medvirker til den humoristiske holdning» (Freud, 1994: 213). Slik kan situasjoner og opplevelser som i utgangspunktet oppleves negative for jeget, benyttes for å skape noe godt. Det er ikke da snakk om godt i en etisk eller moralsk forstand, men som i lystfølelse. Derfor har humoren noe storartet ved seg, mener Freud, fordi den er et resultat av at jeget «nekte å la seg krenke av virkelighetens påvirkning, å la seg tvinge til å lide. Det insisterer på at omgivelsenes traumer ikke kan nå det, ja det viser at det bare gir det lystfølelse» (Freud, 1994: 210). Både diktet på side 7 og diktet på side 58 illustrerer denne prosessen. Enten jeget er arbeidsløs eller har behov for en terapigruppe, to situasjoner som i utgangspunktet frigjør lite lystfølelse, klarer jeget gjennom sin humoristiske selvfremstilling å fremkalle nettopp denne lystfølelsen. Slik blir diktene eksempler på narsissismens triumf.

3.2 Makt

Det neste tema jeg vil se nærmere på i min undersøkelse av humor i lyrikken, er forholdet mellom makt og humor. Som vist i teoridelen, trekker flere av teoretikerne fram nettopp en sammenheng mellom disse når de skal forklare humorbegrepet, da både Aristoteles, Baudelaire og Freud knytter humorbegrepet til en følelse av overlegenhet. Også Kjerkegaard legger vekt på denne siden ved humoren, og skriver:

Ved at grine ad andres dum- eller svagheder får vi lejlighed til at fremhæve os selv. Jeg griner altså ikke af cyklisten foran tøjbutikken, fordi han lader, som om han styrtede med vilje. Men fordi hans latterlighed i virkeligheden afstiver min overlegenhed som menneske i forhold til ham. Jeg soler mig i hans ulykke. Han er kort sagt en klovn, og jeg er Arnold Schwarzenegger. Mindst (Kjerkegaard, 2017: 46).

I kapitlet om narren har jeg allerede vært inne på hvordan narren bruker humor for å utfordre maktstrukturer. Både Bakhtin og Kjerkegaard legger vekt på narrens, og dermed humorens, subversive potensial, og beskriver hvordan humor kan benyttes for å kritisere makteliten. I kapitlet om narren har vi sett hvordan Bolset både i diktsamlingens første dikt og i diktet om brokkolien og feminisme, anvender humor som redskap for å fremme en kritisk holdning til samfunnet og makten. Da jeg allerede har belyst denne siden ved forholdet mellom makt og humor, vil jeg i dette kapitlet vende meg litt bort fra det rent samfunnskritiske, og se nærmere på andre typer utfoldelse av makt. Jeg vil spesielt legge vekt på Baudelaire og Freud, og deres forståelse av makt i form av overlegenhet. På tross av at disse har en noe ulik tilnærming og forståelse av hvordan denne overlegenheten oppstår, forklarer begge humorbegrepet med utgangspunkt i nettopp denne formen for opplevelse av makt. Hos Freud er overlegenheten knyttet til overjeget, og til overjegets evne til å henvende seg til jeget i møte med nedverdiggende situasjoner og få jeget til å le. Baudelaire knytter overlegenheten til menneskers opplevelse av overlegenhet over andre mennesker og naturen. Jeg vil i dette kapitlet undersøke hvordan overlegenheten kommer til uttrykk hos Bolset, og hvilken forbindelse denne har til humoren.

Flere av diktene til Bolset aktualiserer og problematiserer maktforhold, men ikke alle gjør dette gjennom å skape humor. For eksempel er det lite som er lattervekkende med diktet om jegets autistiske lillebror som mobbeoffer, der vi får vite at «for hver vinter som kommer presser skolekameratene ham/ presser hodet hans hardere og hardere ned i snøen/ presser ham for mer og mer ukelønn» (53). Også diktet på side 51 undersøker et maktforhold, denne gangen mellom et kunstverk og en mann. Diktet beskriver hvordan «[e]t kunstverk ba en

mann om å gråte og det gjorde han» (vers 1), og videre at det forsøker å «avkreve ham følelser» (vers 5). Men mannen «hadde ingen hjertelig latter» (vers 6), og diktet skildrer heller en sammenheng mellom skjønnhet og sorg enn mellom humor og makt. Andre dikt illustrerer derimot en nær forbindelse mellom makt og humor. Et eksempel er diktet på side 59, der jeget vender seg mot sin mor og insisterer på at «jeg eier min egen humor» (vers 7). Slik presenteres vi for et trassig jeg preget av en overlegenhetsfølelse i møte med omverden. Jeg vil i dette kapitlet analysere tre dikt som kan illustrere forholdet mellom humor og makt, der nettopp jegets opplevelse av overlegenhet er avgjørende. Først vil jeg undersøke et dikt som skildrer hvordan jeget krever makt over seg selv, videre vil jeg trekke fram et dikt som skildrer maktfordelingen i en søskenrelasjon, før jeg til sist vil undersøke jegets overlegenhet i møte med naturen.

3.2.1 Makt over seg selv

Porer ører munn nese fitte
kroppen ofret seg på hullemaskinens bord
virkeligheten støyet og skranglet
ristet meg til jeg mistet besinnelsen
under sekkeløpet trakk jeg sekken over hodet
la meg på bakken
og skreik LUKKET SYSTEM
og ble til den hva-feiler-det-den-ungen-ungen
feiler ikke noe men det finnes faktisk ting her som er mine
gå vekk
(Bolset 2016: 15)

Det første diktet jeg vil trekke fram, er diktet på side 15. Rent formelt har diktet ti vers, og benytter seg ikke av strofeinndeling. Likevel kan diktet deles i to deler, der de fire første versene beskriver hvordan jeget på ulike måter skades av ytre forhold, og de neste seks versene skildrer et sekkeløp. Diktet er skrevet i preteritum, og åpner med å tegne et begynnende bilde av en kropp ved å trekke fram organene: «Porer ører munn nese fitte» (vers 1). Andre vers forteller oss at vi her har å gjøre med en skadet kropp, da den har «ofret seg på hullemaskinens bord» (vers 2). Også selve virkeligheten øver vold mot jeget, da den skildres som «støyet og skranglet», og rister jeget til det «mistet besinnelsen» (vers 4). Altså oppleves virkeligheten så påtrengende og intens, at det går på jegets psyke løs. I femte vers innledes andre del av diktet gjennom beskrivelsen av et sekkeløp. Jeget vi møter er et barn, da hun i

åttende vers kalles «ungen», men hun viser sterk uvilje mot å være med på sekkeløpet. Hun velger heller å dra sekken godt over hodet, før hun legger seg ned på bakken og roper ut «LUKKET SYSTEM» (vers 7). Åttende vers presenterer det som virker som voksenverdens reaksjon på jegets oppførsel, og hun stemples som «hva-feiler-det-den-ungen-ungen». Denne uttalelsen avslører betrakternes overlegne holdning til situasjonen som utspiller seg, og heller enn å prøve å snakke med barnet som har gjemt seg i sekken, markerer de en bevisst avstand til det hele. Jegets respons på dette kommer fram i niende vers' trassige utsagn «feiler ikke noe men det finnes faktisk ting her som er mine». Ordet 'faktisk' understreker hvordan jeget forsøker å heve seg over de andres kommentarer, og diktet avslutter med at hun avviser dem ytterligere med ordren «gå vekk» (vers 10). Altså dreier det seg denne gangen om en demonstrasjon av jegets overlegenhet.

Det humoristiske i dette diktet er i stor grad å finne i diktets lek med ord. Første eksempel på ordkomikk finner vi allerede i diktets første vers, i oppramsingen av de ulike kroppsdelene, «Porer ører munn nese fitte» (vers 1). Hver av de første fire ordene representerer en av sansene, porer er en del av huden, og kan derfor settes i forbindelse til det å føle, 'ører' til å lytte, 'munn' til smakssansen og 'nese' til luktesansen. Denne sammenhengen gjør at vi ved siste ord forventer kroppsdelene 'øyne', men konfronteres heller med det mer vulgære ordet 'fitte'. Med dette føres vi raskt fra en forestillingsverden knyttet til det sansbare, til en annen, da ordet 'fitte' heller skaper assosiasjoner til den seksuelle sfære, lyst og begjær. Ifølge Freud er det nettopp i denne overraskelsen lystfølelsen produseres, da raske skifter til andre forestillingsverdener produserer et overskudd, som igjen resulterer i latter. Et annet eksempel på ordkomikk er konstruksjonen av «hva-feiler-det-den-ungen-ungen» i vers åtte, som gjennom bruk av bindestrek skal leses som et ord. Slik antydes det at frasen «hva feiler det den ungen» er blitt så automatisert hos disse betrakterne, kanskje på grensen til oppbrukt, at den nå blir å forstå som et adjektiv. Denne leken med morfologien vitner om en freidighet i bruk av språk som utfordrer skriftnormene. Kjerkegaard skriver at «[n]år vi spiller med sproget, spiller det igjen» (Kjerkegaard, 2017: 34), og som lesere hentes vi på denne måten ut av den automatiske tilnærmingen til språket, den kritiske fornuften utfordres og vi inviteres til å være med på språklek.

Ordkomikken er også knyttet til den nære sammenhengen mellom form og innhold i diktet. Ordene i diktets første vers er markert ved et ekstra langt mellomrom mellom hver av de ulike kroppsdelene, og fremhever på denne måten hvert enkelt ord, noe som også gir diktet et metapoetisk nivå. Enda mer interessant blir dette formvalget etter å ha lest andre vers, som

sier «kroppen ofret seg hullemaskinens bord», da vi forstår at mellomrommene fungerer som en visualisering av disse hullene. Kanskje kan denne formmessige leken leses som et uttrykk for det Mønster skriver om at den nye lyrikkens eksperimentering med kroppen som emne, også krever en «en lige så normbrydende form» (Mønster, 2016: 75). Slik blir diktets form å lese som en metafor for selve kroppen, og på samme måte som diktet framstår med revner, har vi også å gjøre med en skadet kropp. Bergson skriver at når «vår oppmerksomhet konsentreres om det materielle ved en metafor, vil den utrykte idé bli komisk» (Bergson, 1971: 73). Nettopp det at hullene helt konkret kommer til uttrykk i diktet, tvinger oppmerksomheten mot det materielle ved metaforen. Det er hullene som kommer i fokus, heller enn konsekvensene av disse, og derfor blir beskrivelsen også, på tross av alvorlige undertoner, komisk.

Diktet tematiserer makt på flere måter. For det første illustrerer det hvordan det på tre ulike måter utøves makt mot jeget. Det første eksempelet finner vi i de to første versene, i bildet av hvordan «kroppen ofret seg på hullemaskinens bord» (vers 2). Maktforholdet kommer til uttrykk nettopp i det at kroppen har ofret seg, altså er det noe eller noen utenfor kroppen som stiller krav om en form for overgivelse. Offeret skjer på «hullemaskinens bord», noe som i utgangspunktet skaper assosiasjoner til kontorlandskap, papirarbeid og arbeidsliv. I denne offersammenhengen framstår det derimot nærmest som et alterbord, og slik settes et svært menneskelige, kjedelige kontorrekvisitt i en absurd³ sammenheng til det sakrale. Videre er det «virkeligheten» (vers 3) som utøver makt over jeget. Denne framstår påtrengende og bråkete, og tar i vers fire også fysisk makt over jeget da virkeligheten rister jeget til hun «mistet besinnelsen». Også her er jeget skadelidende i maktrelasjonen, og må gi slipp på en del av seg selv i møte med overmakten. Det tredje bildet som tegnes av maktutøvelsen mot jeget, er gjennom de andres, muligens voksenverdens, blikk på henne under sekkeløpet. Som lesere kan vi nærmest se for oss hvordan de himler med øynene, og hånlige småler mens de kaller henne «hva-feiler-det-den-ungen-ungen» (vers 8). På denne måten krever de også definisjonsmakten over situasjonen og jeget blir stemplet som annerledes. Heller enn å prøve å forstå jegets handlinger, velger de i fellesskap å uttrykke at det er noe galt med henne. Freud skriver at når noen velger å le av andre, skjer dette med utgangspunkt i en overlegenhetsfølelse. Han skriver at den som ler går inn i farsrollen «ved å erkjenne og smile av de interessene og lidelsene som virker store for barnet, men ubetydelige for ham», og

³ Jeg bruker begrepet absurd jf. forståelsen beskrevet i norsk akademisk ordbok: «fornuftstridig; meningsløs» (NAOB, 2018)

videre at humoristen slik «presser de andre ned i barnets rolle» (Freud, 1994: 211). Slik blir altså jegets handlinger stemplet som barnslige, og dermed også latterlige.

På tross av de mange maktutøvelsene mot jeget, viser diktet også hvordan jeget trassig yter motstand mot dette ytre presset. Jegets stahet kommer først til uttrykk i beskrivelsen av sekkeløpet, hvor hun gjennom å nekte å følge lekens regler, bryter med de andres forventninger. Heller enn å bli med på den barnslige leken forbundet med bursdag og nasjonaldag, velger hun å trekke sekken over hodet og legge seg ned på bakken. Dette skaper et heller komisk, kontrastfylt bilde, av ett barn som kryper inn i en sekk, mens resten av barna hopper leende videre. Videre skriker hun ut «LUKKET SYSTEM», og slik, ved bruk av versaler, krever hun på øredøvende vis både tilhørernes og lesernes fulle oppmerksomhet, som en rebell. Jeget forsvinner altså inn i sekken, som former et hull som virker samlende. Dette kan kanskje minne om en grotte, og det skapes assosiasjoner til hvordan Sofie søker tilflukt i grotten i *Amtmannens døtre* (Collet, 1854-55). Grotten bærer også assosiasjoner til det kvinnelige kjønnsorgan. Freud forstår seksualiteten som den sterkeste påvirkningskraft på menneskers sjelsliv. På denne måten, ved å søke inn i seg selv og egen sjel, går jeget fra å være porøst og nærmest i oppløsning, til å bli et tydelig og avgrenset jeg.

Tilhørerne mistolker derimot utbruddet, og mener det må være noe feil med 'den ungen'. Jeget hever seg igjen over de andres kommentarer og kommer med sitt trassige motsvar «feiler ikke noe men det finnes faktisk ting her som er mine» (vers 9). Slik nærmest beordrer jeget makt over seg selv, og demonstrerer dette ytterligere ved i neste vers å gi ordren «gå vekk» (vers 10). Diktet avslutter med at jeget tar kontroll, avviser det ytre presset, og på denne måten krever makt over seg selv. Freud skriver at en slik trassighet er selve kjernen i forståelsen av humorbegrepet. Humoren presenterer en annen vurdering av virkeligheten, nemlig overjegets vurdering. Dette henvender seg til jeget og sier «dette er den verden som ser så farlig ut. Den er en lek, så bare fleip med den!» (Freud, 1994: 213). Slik triumferer lystprinsippet, da jeget «klarer å hevde seg til tross for de ugunstige reelle forholdene» (Freud, 1994: 211). Det er som om diktet på side 15 nærmest beskriver denne prosessen, nemlig et jeg som søker inn i seg selv og på denne måten makter å hevde seg i situasjonen. Dette skjer helt konkret i diktet ved at jeget kryper inn i sekken, stenger omverden ute og slik søker inn i seg selv. Her finner jeget kraft til å heve seg over situasjonen og krever makt over seg selv.

3.2.2 Makt og søskenrelasjoner

Jeg er liten og bamsen min er enda mindre
den har en nese som gir meg ideer
hver natt eskimokysser jeg den god natt med klitoris
av samme grunn som man gnir håndflatene sammen
fordi de er former som ligner hverandre
lillesøsteren min arvet klærne og kosedyrene
på lørdager holdt jeg øye med godteposen hennes
en kveld hun fikk mer enn meg og nektet å dele
fortalte jeg henne det med bamsen
blodet forsvant fra ansiktet hennes
vi snakket ikke om det siden
bamsen ligger i en eske på låven
lysten ligger i hånden, den plasserer jeg i gatene som jeg vil
(Bolset 2016: 17)

Det neste diktet jeg vil trekke fram for å undersøke relasjonen mellom makt og humor, er diktet på side 17. Litteraturkritiker Susanne Christensen beskriver *Narr* som et «ertende oppvekstsNARRativ» (Christensen, 2016: 14), og diktet på side 17 kan leses som et godt eksempel på dette. Diktet skildrer en situasjon der den opprinnelige maktbalansen mellom storesøster og lillesøster er truet. Rent formelt består diktet av i alt 13 vers, og gjør ikke bruk av strofeinndeling. Derimot kan diktet med utgangspunkt i tempus, deles i tre deler. Diktet åpner i det som kan forstås som historisk presens, med verset «[j]eg er liten og bamsen min er enda mindre». Slik presenteres diktets forteller og protagonist allerede i første ord, og jeget viser seg å være ei jente i alderen hvor man ennå har et nært forhold til kosedyr. Det er gjennom henne vi får innblikk i de videre hendelsene. Vi følger henne fra tiden da bamsen er en viktig del av livet, til den havner i «en eske på låven» (vers 12). Fra vers seks skifter tempus til preteritum, og forteller om lillesøster som «arvet klærne og kosedyrene» (vers 6). Her beskrives også hovedkonflikten i diktet, nemlig fordelingen av lørdagsgodteriet mellom søstrene. Storesøster følger hver lørdag nøye med på om fordelingen av godteriet gjøres rettferdig. Spenningstoppen i fortellingen er en lørdagskveld godteriet ikke fordeles likt, og lillesøster får litt mer enn jeget, «en kveld fikk hun mer enn meg og nektet å dele» (vers 8). Lillesøster markerer seg med dette som fortellingens antagonist. Som en ertende hevn forteller jeget til lillesøster at hun tidligere har brukt bamsen til å stimulere klitoris. Dette setter lillesøster i umiddelbar forlegenhet da «blodet forsvant fra ansiktet hennes» (vers 10), og slik går storesøster likevel triumferende ut av situasjonen. Diktets tredje og siste del markeres med et nytt tempusskifte til presens, i verset «bamsen ligger i en eske på loftet»

(vers 12), som viser at det er gått litt tid siden diktets begynnelse. Det kan derfor virke som det diktets to siste vers som ligger nærmest nåtiden, og at vi slik har å gjøre med et jeg som tenker tilbake på en episode fra barndommen.

Kittang og Aarseth legger i sin lyrikkdefinisjon stor vekt på nærheten mellom jeget i diktet og tingene, og skriver at «tingene angår alltid det lyriske jeg» (Kittang og Aarseth, 1998: 34). Det er derfor interessant å se nærmere på jegets forhold til tingene i diktet på side 17. Diktet innleder med å beskrive hvordan jeget som barn knytter sin lyst til en bamse, altså en ting. En bamse bærer konnotasjoner om nærhet, og representerer i et barns liv ofte et intimt forhold. Tilfredsstillelsen er beskrevet som et eskimokyss (3), en kjærtegnshandling utført i nære relasjoner, normalt utført ved at to nesetipper presses mot hverandre. Ved diktets slutt, har lysten flyttet seg, «lysten ligger i hånden, den plasserer jeg i gatene som jeg vil» (13). Kjærtignet 'eskimokyss' er byttet ut med det mer distanserte, nøytrale beskrivelsen 'plasserer', og jeget framstiller hånden nærmest som et objekt som kan flyttes rundt på. Ordet 'gatene' kan forstås bokstavelig slik at verset beskriver at jeget nå er fri til å bevege seg i gatene som hun selv vil. Dette blir da et uttrykk for at det ligger en slags frihet knyttet til det å bli eldre. Samtidig kan «gatene», ut i fra konteksten, forstås som et bilde på jegets kropp, i så fall skjer det her en tingliggjøring av jeget. Heller enn at dette fører til nærhet, oppstår det en distanse mellom jeget og kroppen, noe som i likhet med diktets narrative trekk, utfordrer Kittang og Aarseths nærhetskrav. På tross av jegets avstand til tingene som her kommer fram, utøver hun likevel makt over dem. Dette understrekes i diktets siste vers, som avslutter med å understreke at hånden «plasserer jeg i gatene som jeg vil (vers 13). Slik virker det å skje en utvikling i jegets forhold til lyst og kropp, fra en relasjon basert på nærhet, til noe som minner om en maktrelasjon basert på avstand.

Som vist i teoridelen, trekker Bakhtin i sin forklaring av latteren frem noe han kaller det fysisk-kroppslige prinsipp. Dette prinsippet inkluderer motiv som mat, vin, kjønnsdrift og kroppens organer (Bakhtin, 2003: 33), og Bakhtin viser hvordan det ofte tas utgangspunkt i disse for å framkalle latter. Diktet kan sies å spille på dette prinsippet på flere ulike måter. For det første virker nettopp jeg-ets åpenhet om hvordan hun brukte bamsen til å stimulere seg selv, å framkalle latter. Onani er en handling som tradisjonelt hører hjemme i den private sfæren, men som her skildres åpent og uanstrengt. I stedet for å understreke det intime og private, beskrives den som like naturlig som å gni håndflatene sammen «fordi de er former som ligner hverandre» (vers 5). Lillesøsterens reaksjon illustrerer likevel det tabubelagte ved å snakke om slike handlinger, og understreker på denne måten det groteske motivet. I tillegg

til å beskrive jegets kjønnsdrift, kan også jegets grådighet i møte med fordelingen av lørdagsgodteriet knyttes til det fysisk-kroppslige. Egoismen som driver jeget har utgangspunkt i et fysisk-kroppslig begjær, noe som i sin tur framstår latterlig.

Nettopp det at jeget vi møter er et barn, er interessant. Barn bærer tradisjonelt konnotasjoner om nysgjerrighet og uskyld, og dette er forventninger som brytes på flere måter. For det første brytes denne uskylden i beskrivelsen av barnets forhold til egen seksualitet. Vers én til fem viser at barnet er nysgjerrig på egen tilfredstilteelse, men det synes ikke å ligge noe erotisk til grunn, kun stimuli. Barnet beskriver selv handlingen som et eskimokyss. Like fullt beskriver diktet et barn med kjønnsdrift, som drives av lyst. Uskylden brytes også i situasjonen der godteriet skulle fordeles mellom jeg-et og lillesøster. Her kommer det tydelig fram at jeg-et, barnet, er preget av en mistenksomhet og misunnelse, noe som resulterer i at hun tyr til hevn. Dette er det Baudelaire ville kalle sataniske trekk ved mennesket, altså en egoisme resultert i menneskets syndige natur. Baudelaire argumenterer for at denne egoismen tar utgangspunkt i menneskets trang til å føle seg overlegen, og at latteren har sitt utspring nettopp i denne overlegenhetsfølelsen, da latteren er «born of Man's conception of his own superiority» (Baudelaire, 1956: 117).

Diktet skildrer en maktkamp mellom de to søstrene, og det er nettopp overlegenhetsfølelsen som står på spill. I utgangspunktet skulle maktbalansen være avklart, da storesøster tradisjonelt er overlegen lillesøster. Situasjonen der lørdagsgodteriet skal fordeles er preget av størst mulig alvor, da fordeling av goder potensielt kan utfordre den etablerte maktbalansen. Et kort øyeblikk er det også det som skjer, da lillesøster gis overtaket ved at hun «fikk mer enn meg og nektet å dele» (vers 8). Dette er det kritiske punktet i fortellingen, og storesøster velger derfor å sanksjonere lillesøsters handling ved å sette henne i forlegenhet. Slik vinner jeget og sitter på denne måten igjen med den endelige overlegenheten. Med storesøsters maktdemonstrasjon utløses også latteren hos leseren. I tillegg, siden dette diktet beskriver barn, er vi som lesere i utgangspunktet overlegne personene i diktet. Vi kan med voksnes, erfarne øyne betrakte situasjonen som utspiller seg mellom de to søstrene, og med distanse fundert i overlegenhet, humre for oss selv over det barnslige ved deres handlinger.

3.2.3 Makt over naturen

Fluene festet med passer
til klasserommets korktavler
vingene slår svakere
så stopper de helt
vi løper ut og kaster stein på måker
en av dem ligger taus som origami
i gresset, det er så lysende grønt
en storm kommer rullende inn
og sender tre lyn ned i ei ku
tarmene tyter ut av rumpa på den
jordene lukter brent gass
vi nærmer oss av nysgjerrighet
de andre kuene vender hodet mot himmelen
og skriker
pinnene skjelver i hendene våre
(Bolset 2016: 18)

Det siste diktet jeg vil trekke fram, er diktet på side 18. Dette diktet består av 15 vers, og er i likhet med de andre diktene i samlingen skrevet i fri form uten strofeinndeling. Likevel kan diktet struktureres i tre deler knyttet til jegets tre dyremøter, henholdsvis en flue, en måke og noen kyr. Diktet åpner i et klasserommsmiljø, og de første fire versene beskriver dødsøyeblikket til noen fluer som er «festet med passer/ til klasserommets korktavler» (vers 1 og 2). Det skildres hvordan vingene slår svakere og svakere, før de til slutt blir stille, og med dette tas også tempo i diktet helt ned. Kontrasten blir derfor stor til bevegelsen i neste del, der «vi løper ut og kaster stein på måker» (vers 5), da både ‘løper’ og ‘kaster’ er kraftfulle bevegelser preget av mye energi. En av måkene blir etter denne behandlingen liggende på bakken «taus som origami» (vers 6). Slik sammenlignes det antakeligvis mishandlede og forslåtte kadaveret med orientalsk papirkunst basert på presisjon og fintfølelse, og skaper med dette en nærmest vulgær eufemisme. Beskrivelsen skaper også en avstand til måken som død, da det fremtvinges et fokus på det estetiske, heller enn det faktum at dette vi-et har tatt ett liv. Siste del av diktet innledes med at en storm kommer rullende inn, og med naturens kraftfulle inntreden intensiveres også spenningen i diktet. Stormen sender «tre lyn ned i ei ku», noe som resulterer i dens ganske makabre død. Det beskrives hvordan «tarmene tyter ut av rumpa på den» (vers 10), og at «jordene lukter brent gass» (vers 11). Vi-et i diktet pirres til å ville undersøke kadaveret, men kyrene «vender hodet mot himmelen/ og skriker» (vers 13 – 14).

Diktets siste vers forteller at vi-et tar inn det hele mens «pinnene skjelver i hendene våre», altså avsluttes diktet nærmes i en dirring eller vibrasjon.

Som vist, er diktet i stor grad konstruert rundt ekspansjon. Det er nærmest som om skildringen begynner på mikronivå med beskrivelsen av de små fluene, der vi er så nært på at vi kan se hvordan vingene slår med stadig mindre kraft. Videre utvides bildet, og viser et landskap der vi-et kaster steiner på måker. Med skildringen av stormen som kommer rullende, zoomes bildet ut til makronivå, da både himmelen og jorden tas inn. Også dyrene som dør, blir gradvis større, fra et lite insekt til et stort pattedyr. I tillegg ekspanderer det lydlige i styrke, fra stillheten knyttet til fluenes vinger som «slår svakere» (vers 3) og måken som ligger «taus» (vers 6), til den voldsomme stormen og kuene som skriker. Alle disse kontrastene øker spenningene i diktet, og gjør at det preges av bevegelse. Og slik lufta dirrer når det er tordenvær, er det nærmest som om selve diktet også dirrer av spenning og intensitet.

Det humoristiske i diktet, er å finne på ulike steder. For det første kan ekspansjonskomposisjonen minne om den form for mekanisering som Bergson kaller «sneballen». Denne går ut på at det er «en virkning som sprer seg gjennom mangedobling av seg selv, slik at den opprinnelig ubetydelige årsak nødvendigvis fører frem til et like stort som uventet resultat» (Bergson, 1971: 54). En snøball som ruller vil vokse seg stadig større, men denne mekaniske handlingen vil etter hvert føre til tap av kontroll over det rullende objektet. På samme måte vokser det skildrede i diktet fra at vi-et lekent tar livet av noen fluer, til at naturen selv trer inn og demonstrerer sin styrke. Slik beskriver diktet et tap av kontroll og makt, ved at det levende vi-et fanges inn i mekanikken, og dermed framstår latterlig.

I tillegg kan diktet knyttes til det Bakhtin skriver om det groteske og det fysisk-kroppslige prinsipp. Beskrivelsen av kua som dør, der «tarmene tyter ut av rumpa på den» (vers 10), er et grotesk motiv med fokus på kroppsåpninger og indre organer. Det faktum at lynet slår ned hele tre ganger i den hjelpeløse kua, er også et grotesk element. Først og fremst er dette en naturstridig hendelse, da et lynnedslag sjeldent treffer samme sted suksessivt, og kan derfor leses som en hyperbolsisme. Naturen slår overdrevent tilbake, og fremstår med dette som langt overlegen vi-et da den med disse tre lynnedslagene langt overgår deres makabre lek. Bakhtin skriver at:

Det groteske motivs natur, som vi her ser, blir alltid uavvendelig forvrengt av en abstrakt tendens. En abstrakt tendens vil uunngåelig alltid forvrengte det groteske motivets natur. Den overfører tyngdepunktet til motivets abstrakte mening, dets «moralske» innhold. Hva mer er, den abstrakte tendens gir motivets fysiske substrat et negativt fortegn: overdrivelsen begynner å bli karikatur (Bakhtin, 2003: 33).

Hvis naturens overlegenhet kan tolkes som dette diktets abstrakte tendens, forvrenger dette det groteske motivet, og skildringen av lynnedslagene framstår nærmest som en karikatur. På denne måten blir naturen igjen latterliggjort. Makten ligger i framstillingen, der overdrivelsen, underbygget av den stadige ekspansjonen, tvinger fram det humoristiske.

Det lyriske jeget kommer implisitt til uttrykk i det «vi» som løper ut av klasserommet i femte vers. Siden de befinner seg nettopp på skolen, og at de løper sammen ute med pinner (vers 15) og kaster steiner (vers 5), har vi trolig også i dette diktet å gjøre med barn. Disse barna har et nærmest lekent forhold til det å ta liv av underlegne skapninger som fluer og måker. Barna piner fluer til døde ved å stikke dem med en passer, og de steiner måker. Begge metodene er preget av en villskap, hensynsløshet og grunnleggende manglende respekt for liv. Gjennom denne makabre leken utøver de en makt over naturen og fremhever slik sin overlegenhet over dyrene. Men i diktets midterste vers settes overlegenheten på prøve, da verset skildrer hvordan en storm kommer rullende inn. Videre demonstrerer himmelen sin overlegenhet ved å sende tre lynnedslag ned i ei ku, noe som fører til at kua nærmest vrenses idet innvollene tyter ut, og med dette snus også maktforholdet opp ned. Barna konfronteres med naturens villskap, og tvinges i et underlegenhetsforhold. Det at det lukter brent, skaper assosiasjoner til ild, og sammen med at det er en storm som kommer og at «kuene vender hodet mot himmelen» (vers 13), skapes det konnotasjoner til noe gudommelig. Kuene, eller naturen, reagerer med å skrike ut sin fortvilelse, og klager mot himmelen. Barna derimot, skjelver nærmest i ærefrykt, og nærmer seg det hele «av nysgjerrighet» (vers 12).

Denne overlegenhetsfølelsen som tematiseres i diktet, setter også diktet i forbindelse med latteren. Baudelaire skriver at latter har «a 'satanic' origin: it is the expression both of man's sense of superiority to the beasts and of his anguished sense of inferiority in relation to the Absolute» (Baudelaire, 1956: 109). Altså oppstår latter i spenningsfeltet mellom følelsen av overlegenhet og underlegenhet. Baudelaire understreker dette ytterligere, og skriver at latter «is at once a sign of infinite grandeur and of infinite wretchedness: of infinite wretchedness by comparison with the absolute Being who exists as an idea in Man's mind; of an infinite grandeur by comparison with the animals» (Baudelaire, 1956: 117). Diktet kan på mange måter sies å illustrere nettopp denne spenningen. Barna markerer sin overlegenhet og storhet ved å ta liv av dyrene rundt dem, men blir samtidig konfrontert med sin egen elendighet i møte med naturen og «the absolute».

3.2.4 Humorens relasjonelle side

Alt i alt belyser analysene av diktene i Bolsets diktsamling ulike sammenhenger mellom humor og makt gjennom overlegenhet. Vi møter et jeg som stadig står i ulike maktforhandlinger, både i møte med seg selv og egen selvforståelse, i relasjon til andre mennesker og stilt overfor naturens krefter. Kanskje er disse skildringene av ønske om overlegenhet spesielt sentrale fordi vi i denne diktsamlingen har å gjøre med et ungt jeg i ferd med å bli voksen, som derfor også skal posisjonere seg i denne verden. Ved å søke overlegenhet og makt gjennom humor, stiller jeget seg i avstand til verden, og avstand til seg selv. Kjerkegaard skriver at: «Bag latteren føler vi ære eller hæder, når vi pludselig erkender en højerestående evne eller værdi ved os selv i sammenligning med andre mennesker» (Kjerkegaard, 2017: 46). Usikkerheten i møte med utfordringer knyttet til de andres blikk, til nære relasjoner i forandring og til naturens uberegnelighet, reduseres da jeget gjennom latteren gjør seg usårbar. Med dette understrekes også humorens relasjonelle side, da jeget kun kan være overlegen i forhold til noe annet. Jeget er avhengig av den andres latterlighet for selv å oppnå makt. Kjerkegaard beskriver dette som snylteri, og viser hvordan humoren alltid har «et fortilfælde, den er en parasit og en snylter på især seriøse og alvorlige situationer» (Kjerkegaard, 2017: 9). Ved å være relasjonell, eller snylteraktig, tilegnes også humoren en dobbelthet. Jegets overlegenhet impliserer alltid noen andres underlegenhet, og dermed latterlighet. Derfor, ved å anvende humor i lyrikk, utfordres også Kittang og Aarseths nærhetskrav mellom jeget og det omtalte, da jeget som benytter humoristiske utsagn for å utvise overlegenhet, alltid må forstås relasjonelt.

3.3 Kropp

Et gjennomgående trekk ved Bolsets diktning, er at hun skriver tett på kroppen og da spesielt kvinnekroppen. I *Narr* gir hun et komplekst og mangefasettert bilde av kroppen gjennom å skildre blant annet indre organene, kjønnsdrift, og kontrasten mellom den unge og den gamle kroppen. Flere av diktene er preget av narrens ansvarsfrihet og frekkhet når de beskriver tema som kåtskap, ulike former for seksuelt samkvem og onani, som for eksempel i diktet på side 52, der jeg et noe freidig spør «får jeg be om et par skikkelige hender/ jeg skal samle dem om noe/ en pikk, en ringblomst» (vers 11 – 13), eller i diktet på side 26 som åpner med versene: «[d]et sies at hvis jeg ligger på hånden til jeg mister følelsen i den/ vil det føles som om det er noen andres hånd jeg onanerer med/ men det tar lang tid fordi jeg er tynn» (vers 1 – 3). Andre dikt presenterer en sårbarhet knyttet til kropp, som i diktet på side 31, som sier «jeg gråter/ det er så mye plass i meg/ jobb kropp svell hud treff noe/ utenfor deg selv» (vers 4 – 6), eller i maktesløsheten som skildres i diktet på side 22: «blottet mot taket, tatt ut av sin sammenheng/ har ikke kjøttet under trusene/ noe de skulle ha sagt» (vers 6 – 8). I tillegg benyttes skildringer av kroppen til å tegne absurde bilder som ofte inviterer til refleksjoner rundt dikotomien avstand og nærhet, som i diktet på side 13: «spenn konklene mine opp som teltstenger/ kom bo i meg» (vers 3 – 4). Det tredje tema jeg vil behandle i min undersøkelse av sammenhengen mellom lyrikk og humor, er derfor nettopp kroppen.

I humorteorien er også kroppen godt forankret som tema, og spesielt Bakhtin trekker fram hvordan kroppen og det fysiske-kroppslige prinsipp benyttes for å oppnå latter. Både analysen av diktet på side 17 og 18 viser hvordan Bolset trekker inn groteske motiver knyttet til kropp som kjønnsdrift, grådighet og ulike kroppsåpninger, for på denne måten å oppnå en lattervekkende effekt. Da jeg allerede har vært innom denne sammenhengen mellom kropp og humor, vil jeg i dette analysekapitlet spesielt trekke fram Bergson og hans teori om at latter oppstår når noe levende framstår som mekanikk. I tillegg trekker Mønster fram kropp som et sentralt tema i samtidslyrikken, og viser i sin presentasjon hvordan poesien har beveget seg fra et fokus på det sjelelige og åndelige til det rent fysiske, kroppslige og materien. Jeg har derfor i denne delen valgt ut tre dikt som hver belyser kroppstematikken på noe ulike måter, der det første diktet inviterer til en lesning som knytter sammen temaene kropp, kjønn og identitet. Neste dikt jeg vil se nærmere på, belyser tematikken kropp og mekanikk, og til slutt har jeg valgt et dikt som åpner for en betraktning rundt tema kropp, sjel og lyrikk.

3.3.1 Kropp, kjønn og identitet

Jeg var femten år
da jeg tatoverte en fisk på undersiden av venstre bryst
så kunne nippelen forestille en liten oksygenboble blup blup
herregud, sa min mor
du kan bruke langt mindre dristige metoder
for å fortelle verden at du eier din egen seksualitet
det er ikke det, det handler om at jeg eier min egen humor
hvem som helst kan kreve å ha de fordelene jeg har
så lenge de spør pent
jeg trenger ikke så mye, en firkløver bak øret
det skal være behag knyttet til meg, til mitt nærvær
og om jeg får være så freidig å be om syv øyenbryn
da skal jeg ligge helt rolig i gresset
og heve dem for å vise min misnøye
(Bolset 2016: 59)

Sammenhengen mellom kropp og humor i Bolsets diktning, kommer i dette diktet til uttrykk som et forhold mellom kropp, kjønn og identitet. Diktet tar for seg et jeg som arbeider med sin egen selvfremstilling. Formelt består diktet av i alt 14 vers, er skrevet i fri form og benytter seg ikke av strofeinndeling. Diktet åpner med et tilbakeblikk, markert ved verbene i preteritum som «var» (vers 1) og «tatoverte» (vers 2), til da det femten år gamle jeget «tatoverte en fisk på undersiden av venstre bryst» (vers 2). Moren til jeget virker ikke overbegeistret over denne handlingen, og etter et oppgitt «herregud» (vers 4), belærer hun jeget med uttalelsen: «du kan bruke langt mindre dristige metoder/ for å fortelle verden at du eier din egen seksualitet» (vers 5 – 6). Jeget parerer moren og påstår at tatoeringen ikke skal si noe om seksualitet, men derimot uttrykke at «jeg eier min egen humor» (vers 7). Videre markerer jeget sin påståelighet ved å komme med en rekke påstander og proklameringer om hvem hun er. Jeget gjør bruk av et maktspråk, gjennom ord som «kreve» (vers 8), «skal» (vers 11) og fraser som «om jeg får være så freidig» (vers 12), og fremstår slik noe bråkjekk på grensen til trassig. Diktet avslutter med å konstruere en nærmest komisk maske, da jeget ber om syv øyenbryn slik at hun kan «ligge helt rolig i gresset» (vers 13) for der å «heve dem for å vise min misnøye» (vers 14). Jeget inntar en posisjon i avstand til resten av verden, der den eneste involveringen skjer gjennom passivt-aggressivt å heve sine øyenbryn. Misnøyen overdrives gjennom det voldsomme antallet øyenbryn, og det kan virke som jeget gjennom denne hyperbolismen nærmest latterliggjør sitt selvvalgte, avstandspregede blikk på verden.

Jegets trang til å definere seg selv får et fysisk uttrykk på jegets kropp, hvor hun tatoverer en fisk for å «fortelle verden» (vers 6) at hun eier sin egen humor. Det dreier seg altså om å styre andres oppfatninger av jeget. Jeget fortsetter presentasjonen av seg selv, og ser en nærmere på disse i utgangspunktet skråsikre selvframstillingsforsøkene, dukker det likevel opp en usikkerhet og ambivalens. Mønsteret er at jeget i ett vers går hardt ut med en påstand om seg selv, før hun i senere vers kommer med betraktninger som underminerer eller ironiserer over disse. Første eksempel på dette er når hun i vers 8 sier at «hvem som helst kan kreve å ha de fordelene jeg har» (vers 8), før hun i neste vers legger til «så lenge de spør pent» (vers 9). Jeget konstruerer en her ironisk sammenstilling av handlingene 'å spørre pent' og det 'å kreve'. Slik oppstår det en usikkerhet rundt følelsen av uavhengighet og frihet som kommer til uttrykk i vers 8, da vers 9 vitner om at jeget likevel er fanget av en form for underlegenhet der det kreves at en 'spør pent' for å motta goder. Videre sier jeget at «jeg trenger ikke så mye, en firkløver bak øret», før hun noen vers senere bryter med dette idylliske, harmoniske lykkebildet med utsagnet «og om jeg får være så freidig å be om syv øyenbryn», et heller kravstort og grotesk ønske. Jegets kontrastfylte selvforståelse tilspisses når proklameringen «det skal være behag knyttet til meg, til mitt nærvær» (vers 11) utfordres i diktets siste vers, hvor jeget heller velger avstanden og hever øyenbrynene for å uttrykke sin misnøye. Som lesere føres vi på denne måten til stadig nye forestillingsverdener, og som Freud argumenterer for, gir disse raske skiftene en latterlig effekt. Jeget framstår inkonsistent, usikkert og søkende, og velger derfor å gripe kroppen for å tatovere en både synlig og varig identitetsmarkør.

Diktet illustrerer et gjentakende motiv i Bolsets diktning, nemlig beskrivelsen av «min mor» (vers 4) og en heller problematisk mor-datterrelasjonen. Dette er i diktsamlingen en relasjon preget av både maktkamp, destruktive følelser, lengsel etter nærhet og behov for avstand. I diktet på side 47 beskriver jeget det slik: «min mor og jeg fjerner oss fra hverandre/ og nærmer oss hverandre igjen/ som to hender i applaus» (vers 7 – 9), og poengterer med dette den noe ambivalente dynamikken mellom mor og datter. Vanskelighetene er gjensidige, noe som understrekes i diktet på side 35, der også moren ganske aggressivt kommer i tale: «Min mor måtte under alle omstendigheter/ spille rollen som antagonist/ det var en evig hevnaksjon/ du skreik hele tiden, sa hun, du gjorde meg vanvittig/ du stjal melken fra brystene mine og nå skal du gjøre meg lykkelig» (vers 1 – 5). Samtidig uttrykker jeget i diktsamlingen en forståelse av selvet som uløselig forbundet med moren, som for eksempel i det gjentakende verset «alt oppstår og utvider seg i rier» (dikt side 9 og dikt side 55), og videre i diktet på side

55: «det sies at foreldrenes humør under unnfangelsen/ påvirker barnets adferd/ at min mor den dagen jeg ble unnfanget/ var meget urolig og frustrert/ og at hun overførte det lynnet til meg» (vers 8 – 12). Dette minner om det Mønster skriver om diktsamlingen *Mit krig, sviter* av Jenny Tunedal, der relasjonen mellom mor og datter synes være «underlagt en særlig dialektikk mellom nærhet og afstand, genkendelse og fremmedhed, omsorg og vold», og videre hvordan de «familiære relationer udgør et felt for kamp – en slagmark – mellem det identitetsgivende og subjektudskende, mellem meningsfylde og angst» (Mønster, 2016: 81). Dette tyder på at *Narr* skriver seg inn i en sentral tendens i samtidslyrikken. Også mor-datterrelasjonen i *Narr* preget av en stadig forhandling om identitet, og det umulige behovet for både nærhet og løsrivelse.

I diktet på side 59 manifesterer den vanskelige relasjonen seg igjen, denne gangen i overlegenheten og forståelseskjøften som preger kommunikasjonen mellom mor og datter. Det er interessant å merke seg at konflikten mellom mor og datter oppstår nettopp rundt en uenighet knyttet til kvinnebrystets betydning, et organ som i utgangspunktet fungerer som et viktig bindeledd mellom mor og barn. Datterens tatovering under venstre bryst tolker moren som en demonstrasjon av makt over egen kropp og seksualitet. Moren kan synes å representere en tradisjonell forståelse av bryst som markør på kjønn, og dermed også kvinnelighet, reproduksjon, og moderskap. Datteren derimot gjør brystene og niplene til et lerret for et humoristisk, aseksuelt bilde av en fisk og en oksygenboble. Det humoristiske understrekes ved de lydimiterende ordene «blup blup» (vers 3). Kroppen, eller her brystene spesifikt, er for jeget et redskap for å skape humor, det kjønnsbestemmende nedvurderes. Jeget bruker kroppen for å skape humor, og definerer på denne måten humor, og ikke seksualitet, som identitetsmarkør.

Jegets svar på morens kritikk, «det handler om at jeg eier min egen humor» (vers 7), vitner om en freudiansk tilnærming og forståelse av humorbegrepet. Kjerkegaard forklarer Freud slik:

I en lille artikel om humor fra 1927 funderer Freud over, om man kan betragte humor på samme måde som en voksen opfører sig over for et barn. Det vil sige, om vi kan overføre denne relation til os selv, sådan at vi behandler os selv som et barn og på samme tid spiller rollen som den overlegne voksne. Hans konklusion er et ja (Kjerkegaard, 2017: 25).

Slik oppstår humoren altså når overjeget vender seg til jeget og sier: «Se her, dette er den verden som ser så farlig ut. Den er en lek, så bare fleip med den!» (Freud, 1994: 213) Som Freud, insisterer jeget i diktet på at det nettopp er hun som eier sin egen humor, altså at humoren er uløselig knyttet til henne. Humor skapt av de andres blikk bortvises som latterlig,

da jeget framhever sin egen definisjonsmakt over selvet. Trassigheten som preger jegets utsagn er den samme som preger humoren, da Freud skriver at «[h]umoren er ikke resigner, den er trassig» (Freud, 1994: 212). Ved å tatovere en fisk på undersiden av venstre bryst, gir jeget denne definisjonsmakten et konkret, fysisk uttrykk, hvor kroppen tvinges til å underlegges jegets selvframstilling.

3.3.2 Kropp og mekanikk

Fir en gruvelykt ned i meg og lys meg opp
der er lungene min fra en avslørende vinkel
det finnes mye som er verre
enn å røyke og glemme å puste med magen
trekke inn all den skiten jeg selv har plassert der ute
jeg har like mange prinsipper som jeg har ribbein
tolv, hvorav ett er bristet
her kan jeg gå inn og justere litt
i svelget strømmer lange ekko
jeg samler i en pose
forsøker å slenge hensynsløst rundt med den
som vi gjorde med gymposen
(Bolset 2016: 21)

Det neste diktet jeg vil trekke fram, er diktet på side 21. I alt består diktet av 12 vers som er presentert i fri form uten strofeinndeling. Motivet i diktet er en innvendig skildring av jegets torso, som framstilles som en arkeologisk undersøkelse. Det trekkes i diktet frem tre av kroppens indre organer, henholdsvis lungene, ribbeina og svelget, som alle er preget av en form for ødeleggelse. Diktet innleder med at en gruvelykt fires ned i jeget for å lyse dette opp, og slik skapes et innsyn i en del av jeget som vanligvis er mørklagt og skjult for blikket. Slik fremstilles jegets oppriktige nysgjerrighet i møte med egen kropp. Det første som kommer til syne, er lungene: «der er lungene min fra en avslørende vinkel» (vers 2). Dette synet vekker en refleksjon i jeget knyttet til hvilken luft disse trekker inn. Jeget sier: «det finnes mye som er verre/ enn å røyke og glemme å puste med magen/ trekke inn all den skiten jeg selv har plassert der ute» (vers 3 – 5), og viser hvordan pusten skaper en forbindelse mellom den ytre verden og den indre kroppen, hvor den ytre, destruktive ‘skiten’ dras inn i lungene. Videre får jeget øye på ribbeina, og sier at «jeg har like mange prinsipper som jeg har ribbein» (vers 6). Det ene ribbeinet beskrives som bristet, og jeget velger derfor å «gå inn og justere litt» (vers 8). Siste organ som trekkes fram, er svelget. Her «strømmer lange ekko» (vers 9), som jeget

samler i en pose. Diktet avslutter i barnemotivet og nostalgien, da jeget beskriver hvordan hun «forsøker å slenge hensynsløst rundt med den/ som vi gjorde med gymposen» (vers 11 – 12).

Jegets forhold til kroppen bærer preg av både distanse og en destruktiv skjødesløshet. Jeget registrerer organene, og dermed seg selv, med et tilnærmet objektivt blikk, og nærmest peker ut «der er lungene» (vers 2), kommenterer at hun har tolv ribbein «hvorav ett er bristet» (vers 7), en egentlig smertefull skade som merkes for hvert åndedrag, og skildrer ubesværet hvordan det «i svelget strømmer lange ekko» (vers 9). På tross av at jeget her er lokalisert på innsiden, helt nært på kroppen, observerer hun altså organene med distanse. Samtidig er tilnærmingen til kroppen preget av en skjødesløshet og hensynsløshet. Første tegn på dette får vi i beskrivelsen av lungene. Når en puster med magen, gis lungene større plass, slik at de fylles med mest mulig luft, og den konvensjonelle holdningen er at dette er den mest skadelige inntaksmåten av sigaretter. Jeget understreker at det selv har plassert «all den skiten» (vers 5) i luften, men nærmest avviser det destruktive ved denne handlingen, gjennom et skuldertrekk å si at «det finnes mye som er verre» (vers 3). I diktets siste del fremheves denne likegyldigheten, der det beskrives hvordan jeget «forsøker å slenge hensynsløst rundt» (vers 11) med posen med ekkoene. Beskrivelsene viser hvordan jeget selv øver vold mot seg selv, uten at det affiserer. Både det distanserte blikket og hensynsløsheten skaper en nærmest absurd distanse mellom jegets selvforståelse og egen kropp, og resulterer i en fremmedgjøring i hennes relasjonen til egen kropp.

Det humoristiske ved diktet er i stor grad nettopp knyttet til bildet som tegnes av jegets distanserte, innvendige undersøkelse av egen kropp. Kroppen ligner et maskineri, der jeget kan «gå inn og justere litt» (vers 8). Også beskrivelsen av svelget illustrerer hvordan kroppen blir tingliggjort, da jeget finner ekkoene hun «samler i en pose» (10). Dette illustrerer Bergsons grunnforståelse av hva som er lattervekkende, nemlig opplevelsen av at det mekaniske blir «presset inn på det levende» (Bergson, 1971: 36). Derfor ler vi «hver gang en person gir inntrykk av å være en ting» (Bergson, 1971: 41), sier Bergson. Ved å framstille kroppen som en gjenstand, fjernes livet, og organenes funksjoner blir ren mekanikk. På denne måten rettes fokuset mot det rent formmessige, fysiske ved kroppen. Videre presenterer Bergson det han kaller en generell lov for det komiske, nemlig at «enhver hendelse som fester vår oppmerksomhet ved en persons fysiske side når det er den åndelige side det gjelder» (Bergson, 1971: 37) er komisk, og det er nettopp det som skjer i diktet på side 21. Heller enn å fokusere på jegets tendens til å ta til seg «den skiten jeg selv har plassert der ute» (vers 5), fokuserer jeget på lungene. I sjette vers sammenstilles jegets prinsipper og ribbein, men

fokuset ligger likevel på det fysiske. Diktets siste del beskriver hvordan jeget samler ekko i en pose, altså gis ekkoene et fysisk uttrykk, heller enn lydlig. Hva disse ekkoene uttrykker, gis ingen beskrivelse, jeget bare slenger rundt med den lukkede posen uten å reflektere rundt dens innhold. Slik undergraves den åndelige siden ved kroppen gjennom en gjennomgående fokusering på det konkrete, en unnløstelse som i neste omgang blir latterlig.

Diktets fire siste vers knytter seg også til det mekaniske. Jeget gjør et forøk på å «slenge hensynsløst rundt» (vers 11) med posen med ekkoene hun har samlet, slik «vi gjorde med gymposen» (vers 12). Fortidsformen av verbet understreker avstand i tid, og det skapes et bilde av et barn som hensynsløst og bekymringsløst slenger rundt med gymposen på vei hjem fra skolen. Altså har vi her å gjøre med en voksen som prøver å etterligne barnets bevegelse, noe Bergson ville beskrive som en type inversjon. Men posen er ikke full av gymtøy, noe som bærer assosiasjoner til lek og aktivitet, men av ekko fra egne eller andres uttalelser. Ordet «forsøker» i vers elleve indikerer at jeget mislykkes i å gjenskape barnets bevegelse. Dette gir jeget en stivhet sammenlignet med barnet, et treghetsmoment, som igjen gjør det latterlig.

3.3.3 Kropp, sjel og lyrikk

Når lysene skifter fra rødt til grønt
faller jeg *litt* forover
som i en hilsen

blodet er sterkere enn meg
når det med sine voldsomme krefter
løfter en rødme til overflaten
her har du begynnelsen på sjela mi
du får se på min
hvis jeg får se på din
(Bolset 2016: 39)

Det siste diktet jeg vil trekke fram, er diktet på side 39. I motsetning til de fleste av diktsamlingens øvrige dikt, er diktet inndelt i to strofer, og markerer med dette en tydelig todeling i diktet. Første strofe innleder med å skildre lys som «skifter fra rødt til grønt» (vers 1), altså er det nærliggende å tro at det er noe som har vært stanset, som gjennom det grønne lyset får et klarsignal. Motivet skaper assosiasjoner til et av diktsamlingens tidligere dikt, der jeget undrende spør: «[k]an man lære seg å elske noen i et lyskryss?» (dikt side 11, vers 1), et spørsmål som fremhever de store mulighetene i små, korte øyeblikk. Lysskiftet fører til at

jeget faller «*litt* forover», og sammenligner den kroppslige reaksjonen med en hilsen, som i å nikke eller bukke kort. Bevegelsen blir understreket gjennom kursivering av ordet 'litt', da den grafiske markeringen fører til at selve ordet også 'faller' litt forover, og gir med dette diktet et metapoetisk nivå. I overgangen til neste strofe skifter fokus fra en ytre kroppslig reaksjon, til skildringer av kroppens indre. Andre strofe består av seks vers, og innleder med en beskrivelse av blodets voldsomme kraft i jeget. Jeget understreker at «[b]lodet er sterkere enn meg» (vers 4), og at det «løfter en rødme til overflaten» (vers 6). Blodet tvinger med dette fram et ytre uttrykk på jegets indre liv. Slik oppstår det også en avstand mellom jeget og blodet, der blodet har makt over jegets framtreten. Videre henvender jeget seg mot et 'du', og sier at «her har du begynnelsen på sjela mi» (vers 7), før det nærmest ertende avslutter med at jeget inviterer til den barnlige eksponeringsleken «du får se på min/ hvis jeg får se på din» (vers 9 – 10).

Som vist, trekkes det gjennom diktet fram ulike sider ved kroppen, og på denne måten beskrives også de ulike delene jeget består av. Første strofe tegner et bilde av en kropp som på grunn av ytre påvirkning faller litt forover. Andre strofe skildrer hvordan blodets kraftfulle, indre bevegelse, tvinger fram et ytre uttrykk i form av rødme. I syvende vers presenterer jeget også sin sjel som sentral del av selvet, før jeget gjennom leken trekker inn den kjønnede kroppen, da leken som beskrives forbindes med barns oppdagelse og fascinasjon for ulikhetene mellom egen og andres kropp. Slik tegnes et bilde av et jeg og en kropp som både består av et fysisk ytre, en indre voldsom kraft i form av blodet, en sjel, og en kjønnslig, seksuell nysgjerrighet. Diktet beskriver med andre ord et komplekst og sammensatt jeg, som kommer til uttrykk både gjennom ytre og indre påvirkning.

Diktets beskrivelse av blodet som voldsomt, kan gjenfinnes i flere av Bolsets dikt. For eksempel beskriver diktet på side 29 hvordan «[e]n mann med veldig blå øyne fikk blodet til å løpe» (vers 1), et annet skildrer hvordan «noen mennesker får blodet til å fryse til is/ mens andre får det til å koke» (dikt side 40, vers 3 – 4), mens diktet på side 42 viser hvordan «blodet løper som veddeløpshester gjennom årene» (vers 8). Alle disse beskrivelsene framstiller jegets blod som preget av en villskap og en voldsom indre kraft, beskrivelser som kan minne om Kristoffer Uppdals vitalistisk-ekspresjonistiske dikt «Bloddrope-trall» (1968). Kjerkegaard beskriver i sin avhandling hvordan det tidligere var vanlig å knytte ulike kroppsvæsker til ulike personlighetstyper, deriblant blodet. Han skriver at «den humoristiske sans var en afgørende indikator for, hvilken sundhetsmessig balance det enkelte menneske befandt sig i», og videre at den «lattermilde og optimistiske mennesketype, den såkalte

sangviniker, der er knyttet til blodet, anså Galenos og hans disciple dermed også for at være mest menneskelig» (Kjerkegaard, 2017: 24). Slik settes blodet i sammenheng med sangvinikeren, til humoren og til latteren. Kjerkegaard sier videre at dette er en eldet oppfatning, og at det i dag er vanligere å forstå blodet som indikatorer på affekter som skam og raseri. Uansett viser dette forståelsen av blodet som styrende for jegets følelser, da det har makt til å framtvinge fysiske reaksjoner som både latter og rødme i jeget, en forståelse som samsvarer med blodets betydning i Bolsets diktning.

Som nevnt innledningsvis preges diktsamlingen av en sterk fokusering på kropp og kroppslige reaksjoner. Slik illustrerer diktsamlingen det Mønster beskriver som et typisk trekk ved samtidslyrikken, nemlig at «kroppens og materialitetens betydning ofte betones frem for sjælelige registre. Med andre ord er biologien og materien blevet centrale elementer i den lyriske genre, som ellers tradisjonelt har fokusert på jegets følelser og tanker» (Mønster, 2016: 100). Det er derfor interessant å stoppe opp ved at diktet på side 39 trekker inn 'sjela' som en sentral dimensjon ved jeget, da det med dette skaper konnotasjoner til den tradisjonelle lyrikken og slik retter fokus mot diktet som dikt. Diktet fremstiller et jeg som inviterer til å se nærmere på sjela, og sier «her har du begynnelsen på sjela mi» (vers 7). Ordet 'her' kan referere til nettopp det her og nå som er lyrikkens tradisjonelle modus. Også diktets første strofe skaper gjennom andre vers «faller jeg *litt* forover», en sammenheng mellom det lyriske jeg og diktet, da disse gjennom kursiveringen nærmest smelter sammen. I tillegg trekker diktet inn de symboltunge fargene rødt og grønt, der videreføringen av fargen rød i blodet og rødmen, er på grensen til det klisjéfylte. Både blodet og lyskrysset som motiv, skaper intertekstuelle forbindelser til flere av diktene i samlingen, og retter med dette fokus mot diktningen som diktning. Sammen med det faktum at dette diktet er et av de få som benytter seg av strofeinndeling, slik at det umiddelbart og rent grafisk ser ut som et tradisjonelt dikt, fremstår den selvrefleksive dimensjonen i diktet noe overdrevet.

Heller enn å beskrive et jeg som rødmende og bluferdig uttrykker sine innerste følelser, møter vi et jeg som småfrekt og lekende framprovoserer en usikkerhet hos duet, da diktets siste to vers både kan leses som en invitasjon til å blottlegge sjelen, og til vise fram sine kjønnsorganer. Gjennom tvetydighet skapes det en avstand til utsigelsen, og ved hjelp av humor ufarliggjør jeget den egentlig sårbare forespørselen om å få se den andres sjel. På samme måte virker det som om diktet småfrekt leker med det metapoetiske potensialet gjennom nærmest overdrevet å skape sammenhenger mellom jeget og diktet som dikt.

Overdrivelsen og klisjeene latterliggjør også våre forventninger til lyrikk, og utfordrer på denne måten konvensjonene.

3.3.4 Et jeg som ikke er ‘helt ferdig’

Som vist i innledningskapitlet, går hovedkritikken av Bolsets diktsamling ut på at *Narr* mangler en helhetlig tanke eller stil, og at den derfor framstår sprikende både innholdsmessig og formmessig. Anmelder Wærp fra Aftenposten kaller det en «debutksamling som ikke virker helt ferdig» (Wærp 2016: 11). Jeg mener at arbeidet med kroppstematikken synes å utfordre denne lesningen, da Bolsets tematisering og beskrivelse av kroppen er et gjennomgående motiv i diktsamlingen som er med på å skape helhet. Bildet av kroppen som presenteres er sammensatt, da beskrivelsene kan være preget av både narrens ertende blikk, og en mer dyptgående sårhet. Slik skaper også fokuseringen på kropp flere intratekstuelle forbindelser, som for eksempel beskrivelsen av den problematiske mor-datterrelasjonen og blodets voldsomme kraft over jeget. Kroppen er, som vist i analysen av diktet på side 59, sentral for jegets selvforståelse da jeget benytter kroppen for å markere og uttrykke sin identitet. Kanskje kan en si at det ikke er diktsamlingen som ikke ‘virker helt ferdig’, men at diktene beskriver et ungt jeg i stadig forhandling om egen identitet, og at det heller er jeget som ikke er ‘helt ferdig’. Mønster skriver at nettopp tema som kropp, kjønn og identitet er typiske tema for unge diktere i samtidslyrikken, da det er emner det er «naturligt at reflektere over i netop denne periode af ens liv» (Mønster, 2016: 100). Videre understreker hun at dette også kan forstås som en naturlig reaksjon på tidsånden, da nettopp «problematikker vedrørende identitet og seksualitet accentueres i en tid som vores, hvor stadigt mere – i hvert fald i den vestlige verden – er op til den enkelte: Hvem du vil være, og hvordan du vil udfolde din seksualitet, er i høj grad et individuelt valg» (Mønster, 2016: 100). I en verden preget av en subjektiv definisjonsmakt basert på ens individuelle virkelighetsoppfatning, blir det naturlig å gripe den fysiske kroppen, den faste materien. Dette får igjen konsekvenser for lyrikken, der oppvurderingen av det kroppslige bidrar til å utfordre konvensjonene, for i sin tur å utvide vår forståelse for hva som er typisk lyrisk.

3.4 Ordkomikk

Ordspill gjør oss beruset, skriver Kjerkegaard i sin presentasjon av humorbegrepet. Humor skapt gjennom lek med språket produserer dopamin, et stoff som både skaper lystfølelse og avhengighet. Han skriver at ordspill er «måske små dopamin-udlødere, og deres poesi er muligvis en form for sproglig forskrækkelse, som vi både bevidst og ubevidst opsøger» (Kjerkegaard, 2017: 37). Også tidligere humorteoretikere trekker fram nettopp ordkomikken som sentral for å forstå hva som vekker latter. Freud knytter ordkomikken til innsparingen av innsats, og viser hvordan korthet, klang, fortetning og forskyvning alle er midler som gjør at jeget raskt forflytter seg mellom ulike forestillingsverdener. Slik lures den kritiske fornuften i oss, jeget kommer i kontakt med leken, og på denne måten oppstår lystfølelse i oss. Bergson understreker også betydningen av det han kaller 'ordenes komikk'. For ham er språket levende (Bergson, 1971: 75), og som med alt levende, blir det komisk når det underlegges en form for stivhet eller mekanikk. Derfor vil både gjentakelse, inversjon og interferens også gi en latterlig effekt når de blir anvendt på språket.

I lyrikkens fortettede form forsterkes betydningen av språket, hvert ord får derfor i dikt stor plass og bærer stor betydning. Dette gir også stort spillerom for den ordvendte humoren, hvor nettopp overraskelsen, innsparingen og mekanikken blir naturlige virkemidler. Bolsets diktning og humoren som oppstår i *Narr* er i stor grad et resultat av ordenes komikk. Som vi allerede har sett, kan diktene hennes være både grenseoverskridende og ansvarsfrie i bruk av språket, som i innlemmingen av det lydige i diktsamlingens første dikt, eller i den grafiske framstillingen av den porøse kroppen i diktet på side 15. Gjennom lek med språket, kan innhold og form smelte sammen, som i diktet på side 27, som sier at «det finnes ingen skjøter mellom dagendagedagene» (vers 3), hvor det språklige nærmest overdrevent understreker innholdet. Bolset inkluderer også en rekke faste uttrykk og automatiserte fraser, som: «det er ingens rett å kreve at det skal gå dem godt i livet» (dikt side 20, vers 12), «[s]ånn er det bare» (dikt 40, vers 1) eller «om vann i kjeler sier de/ at det ikke koker hvis man stirrer på det» (dikt side 40, vers 5 – 6). Slik preges diktene av en språklig stivhet, og utsigelsene framstår nærmest mekaniske. Andre spiller på denne mekanikken ved å tilføye små modifikasjoner, som i diktet på side 45, der jeget sier at «om morgenen ser jeg solen stå opp mellom to tær» (vers 13), eller i diktet på side 58: «Jeg tar meg av underholdningen/ har gjort det siden bilenes morgen» (vers 1 – 2).

Jeg vil i denne analysedelen undersøke ordkomikken som oppstår i Bolsets diktning, og vil gjennom en analyse av tre av diktsamlingens dikt undersøke hvordan ordlek, innsparing og mekanikk kan være utgangspunkt for en lattervekkende virkning.

3.4.1 Ordlek

Så mye hadde jeg, så mye ga jeg bort
mye sitter ennå løst
jeg har fire små vintre i meg
de får plass på ryggen til ei bie
20 melketenner
og like mange tanker faller ut
o l a l a
a d i o s
m e t a f y s i k k
(Bolset 2016: 61)

Det første diktet jeg vil se analysere, er diktet på side 61. Dette korte diktet består av kun ni verselinjer, og har ingen strofeinndeling. Diktet innleder med å beskrive et jeg som virker å gjøre en form for regnskap, og sier: «Så mye hadde jeg, så mye ga jeg bort» (vers 1). I tillegg er det mye som «sitter enda løst» (vers 2). Videre sier jeget at det har «fire små vintre» (vers 3) i seg, altså er det nærliggende å tro at jeget er et barn på fire år. Men årstiden vinter kan også konnotere tøffere tider, kulde og død, og åpner med dette for muligheten at jeget bærer i seg fire vonde erfaringer. Det skapes også assosiasjoner til eventyret «Askeladden og de gode hjelperne» (1841 – 1844), der Askeladden møter et vesen som har slukt syv vintre og syv somre. Dette litt eventyrlige bildet videreføres i diktets neste vers, der hun sier at vintrene «får plass på ryggen til en bie» (vers 4), og bien skaper i sin tur mer vårlige og sommerlige assosiasjoner. Jeget beskriver videre hvordan hun mister sine «20 melketenner», og underbygger forståelsen av at det her er snakk om et barn, men sier også at «like mange tanker faller ut», og signaliserer slik et metapoetisk nivå. Diktets avslutter med de litt underlige versene «o l a l a / a d i o s / m e t a f y s i k k» (vers 7 – 9). Disse markerer seg som grafisk ulik resten av diktet, da det er lagt til et mellomrom mellom hver av bokstavene i ordene. Med dette tvinges lesehastigheten ned, og selve leseprosessen der en bokstav føyes til den neste for til slutt å danne et ord, kommer i fokus. Det er interessant å merke seg at til sammen gir de tre ordene tjue bokstaver, altså samme antall som melketennene i vers fem.

Det er slik like mange tenner, tanker og bokstaver som faller ut, og det blir nærliggende å undersøke diktets belysning av ord- og språktematikken nærmere.

Diktets første vers kan leses som en gjengivelse av en barnlig lek. Leken tar utgangspunkt i at man holder en mengde sand i hendene og sier: «så mye hadde jeg», før man kaster sanden opp i luften, og lar den lande ned på oversiden av hendene og sier: «så mye ga jeg bort». Til slutt gjør man kasteøvelsen enda en gang og lar sanden lande tilbake i håndflaten, for da å konkludere med at: «så mye har jeg igjen». Målet med leken er å miste minst mulig sand i løpet av de to kastene. Det er flere av Bolsets dikt som tar utgangspunkt i eller innlemmer barneleker på ulike måter. For eksempel i diktet på side 52, hvor det beskrives hvordan «jeg presser hver hånd mot hver sin dørkant/ og holder dem i to minutter/ det er en lek fra jeg var liten/ armene hever seg automatisk» (7 – 10), eller i diktet på side tolv, der jeget hopper tau og sier «bamse bamse ta i bakken bamse bamse vend deg om» (vers 14). Gjennom å inkludere disse lekene i diktene, oppstår det små, svært virkelighetsnære glimt av barndom, noe som igjen resulterer i en nærhet og troverdighet i fremstillingen av barnet. Ved å sitere regler, ord og uttrykk fra lekene, kommer også barnet direkte til uttrykk i diktet. Altså er det barnets egne språk og virkelighet vi får glimt av.

Leken er gjennom Freud nært forbundet med humoren gjennom vitsen, da leken og humoren har som mål å frambringe lystfølelse i jeget ved å forvise den kritiske fornuften. Freud definerer leken som «vitsens forstadium (Freud, 1994: 116), og sier at før «vi kan snakke om vitser, fins det noe som vi kan kalle *lek* eller *moro*. Leken [...] opptrer hos barn mens det lærer å bruke ord og sette sammen tanker». Barnet møter i denne prosessen «lystvirksomheter som skyldes gjentakelse av likhet, gjenkjennelse, klanglighet osv. og kan forklares som uventede besparelser i psykisk anstrengelse» (Freud, 1994: 115). Men ettersom vi blir eldre, vokser også vår kritiske fornuft som bortviser leken og definerer den som hensiktsløs. Jeget ønsker likevel å oppnå lystfølelse, og metoden blir derfor «å trumfe igjennom lystfølelsen fra leken og samtidig stoppe innsigelsen fra den kritiske instans, som ellers ville forpurret lystfølelsen. Til dette målet fører bare en eneste vei. Sammensetning av ord eller tanker på en meningsløs måte må likevel ha en mening» (Freud, 1994: 116). Slik kan jeget altså lure den kritiske fornuft, og på denne måten også forvirre den (Freud, 1994: 118). Når Bolset gjør bruk av disse barnlige lekene i diktene sine, oppstår det også gjenkjennelse og minner om lystfølelse. Med dette vil vi, ifølge Freud, søke mot humoren og vitsen for å oppnå den samme følelsen, men på dette punktet svikter diktet. Diktet inkluderer ingen vits eller spøk, men fortsetter heller i den lekne tonen.

Kanskje kan det kalles nettopp en ordlek det som finner sted i diktets tre siste vers. Kjerkegaard skriver at vi «bruger bevidst sproget 'forkert' for at få os til at skærpe sanserne, lytte efter, falde i munden» (Kjerkegaard, 2017: 36). Når diktet bryter med det formelle, utfordres våre forventninger til diktet og også vår kritiske fornuft. Slik inviteres vi til å bli med på spillet, eller leken. Da diktet tegner et bilde av et barnlig jeg, kan de tre siste versene i diktet, der bokstavene er skilt fra hverandre og på denne måten fremhevet, minne om barnets avkodning. Men ordene vi møter er ikke ord som normalt er å finne i et barns vokabular. Det første verset, «o l a l a» (vers 7), danner egentlig ikke et ord, men en interjeksjon. Denne interjeksjonen er ofte et uttrykk for beundring eller begjær, gjerne knyttet til den fysisk-kroppslige sfæren. Slik skaper den konnotasjoner til det sensuelle, men også det seksuelle, og står med dette i sterk kontrast til det som normalt uttrykkes av et barn. Det neste verset, «a d i o s» (vers 8), er et spansk ord for 'farvel'. Diktet bryter her med norsk skriftnorm, og framstår på samme måte som det foregående verset som grenseoverskridende. I diktets siste vers presenteres ordet «m e t a f y s i k k» (vers 9), altså den filosofiske disiplinen som har som mål å undersøke hva som er. Dette er et ord forbundet med akademia heller enn barnet. Rent musikalsk bryter dette ordet med de to foregående versene. Vers syv og åtte består hver av tre stavelser, og ordene framstår mykere og mer vokaltunge enn firestavelsesordet i vers ni, der konsonantene gir et mer stakkato lydbilde. Verset framstår med dette som et noe hardt punktum på diktet. Ordet 'metafysikk' kan leses som nærmest en oppsummering av diktet, og oppmuntrer til å tolke diktet som jegets utforsking av egen eksistens. Slik knyttes også språk og eksistens sammen. En annen mulighet er at diktet avslutter med at jeget avviser den noe svimlende metafysikken med et småfrekt 'adios'. Men fordi ordet på denne måten inkluderes i diktet, mislykkes avvisningen, og pirrer videre undersøkelse av diktets beskrivelse av eksistens.

Jeget virker å være preget av tap på ulike måter, og framstår med dette nærmest porøst. Det første eksempelet på tapserfaring er leken i første vers, som tar utgangspunkt i nettopp det at jeget mister noe. Jeget konkluderer ikke med at 'så mye har jeg igjen', men derimot med at «mye sitter enda løst» (vers 2). Altså er det jeget sitter igjen med ustabilt, og kan fortsatt tapes. De fire små vintrene hennes i vers tre, «får plass på ryggen til en bie» (vers 4). Med dette vårlige bildet skapes det assosiasjoner til hvordan pollen fester seg på bienes kropp og på denne måten spres utover et blomsterlandskap, og spørsmålet blir om også jeget slik spres utover. Melketennene representerer i seg selv tap, både rent fysisk, og kan også symbolisere et tap av barndom. Sammen med disse tennene faller også tjue tanker ut, altså

mister jeget ikke bare noe fysisk, men også deler av seg knyttet til sjelen. Diktets tre siste vers blir i denne sammenhengen en understreking av jegets erfaring av tap, da selve språket her framstår fragmentert og porøst. Slik Freud knytter tap av barndom til tap av leken, beskriver også diktet tap av barndom som et tap av selvet. Jeget erfarer tap av tenner, tanker og språk, og søker ordleken for igjen å lure den kritiske fornuften, og på denne måten oppnå lystfølelse.

3.4.2 Ord og innsparing

Jeg hadde aldri flygedrømmer
jeg var tung av liv, jeg åt
og bleien var tung av skit, jeg var
det uskyldige barnet som skreik
av kolikk, og lyst
ikke gi alt de første timene
(Bolset 2016: 54)

Det neste diktet jeg vil trekke fram, er diktet på side 54. Dette diktet benyttes også som vaskeseddel på diktsamlingen, og blir slik trukket fram som en presentasjon av *Narr*. I alt består dette korte diktet av seks vers, og har ingen strofeinndeling. Diktet framstår å være et tilbakeblikk til da jeget var et lite barn, kanskje til og med en baby, da det fremheves at jeget bruker bleier (vers 3) og plages av kolikk (vers 5). Tempus er derfor lagt til preteritum, og denne benyttes helt fram til siste vers. Diktet åpner i negasjonen: «Jeg hadde aldri flygedrømmer» (vers 1). Jeget var derimot «tung av liv» (vers 2). Det noe svevende ordet ‘flygedrømmer’ gir en følelse av letthet, og står derfor i sterk kontrast til den tyngden som preger jeget. Videre beskrives det hvordan dette lille barnet er styrt av primærbehovene, det spiser (vers 2), «bleien var tung av skit» (vers 3) og det «skreik» (vers 4). Igjen står altså det fysiske-kroppslige sentralt. Vers fire understreker at jeget er «det uskyldige barnet som skreik», en beskrivelse på grensen til en pleonasje, da ordet ‘barn’ i seg selv gjerne konnoterer nettopp ‘uskyld’. Neste vers beskriver at jeget skreik av både «kolikk, og lyst» (vers 5). Den smertefulle tilstanden ‘kolikk’, som er typisk for små barn og babyer, vekker medfølelse hos oss som lesere, og understreker barnets hjelpeløshet og behov for nærhet. Bruddet blir derfor stort da det trekkes fram at jeget også skreik av lyst, en tilstand som normalt ikke forbindes med uskyldige små barn, men heller konnoterer grådighet og begjær. Diktets siste vers, «ikke gi alt de første timene», understreker et skifte, da også tempus skifter fra preteritum til imperativ. Jeget framstår her utspekulert i måten det styrer sin utholdenhet,

og igjen bryter dette med våre forventninger til barnet, og jeget framstår å ha et ertende overtak over situasjonen.

Diktene i *Narr* bærer i liten grad preg av typiske musikalske elementer som fast rytme eller fast rim-mønster, men er i utgangspunktet svært fri i formen. Dette diktet skiller seg derfor litt ut, da det gjennom gjentagelsen og tegnsettingen, skaper bevissthet rundt det musikalske. Det første eksempelet på dette er vers to og tre, som henholdsvis inneholder frasene «tung av liv» og «tung av skit», og danner slik en lydparallellisme som binder versene sammen. Det smågroteske ordet ‘skit’ knyttes slik til ‘liv’, og gir dette en noe negativ ladning. Videre skapes det en tilnærmet fast rytme i vers to til fem. Disse versene gjør bruk av komma, etterfulgt av to ord på en stavelse hver, som «jeg åt» (vers 2), «jeg var» (vers 3) og «og lyst» (vers 5). Unntaket er vers fire som ikke gjør bruk av komma, men derimot av ordet ‘som’. Dette ordet innleder ofte leddsetninger og oppnår derfor nærmest samme effekt i frasen «som skreik» (vers 4). Tegnsettingen skaper små omslag i hvert enkelt vers, der ulike ord blir satt opp mot hverandre: ‘liv’ og ‘åt’, ‘skit’ og ‘var’, og ‘uskyldige’ og ‘skreik’. Slik bygges det opp til bruddet som kommer i vers fem med frasen «og lyst». Kjerkegaard skriver at poetiske elementer som blant annet ordspill, rytme eller rim «distraherer ofte enhver regelret retning i sproget og på sådan en måte, at vi skaber nye og ikke mindst overraskende sammenhænge. Når vi spiller med sproget, spiller det igjen» (Kjerkegaard, 2017: 34). I diktet skapes det et spill som utfordrer beskrivelsen av barnet som ‘uskyldig’, da jeget gjennom bruk av musikalitet i form av rim og rytme også farges av ord som ‘skit’ og ‘lyst’.

I diktets første vers møter vi det litt underlige ordet «flygedrømmer», som altså er en sammensmelting av ordene ‘flyge’ og ‘drømmer’. Neologisme er en teknikk Bolset bruker flere steder i diktsamlingen. Et eksempel på dette er ordet «kirseberkropp» fra diktet på side 34, som beskriver en pubertal, levende ungpikerkropp i forandring. Også konstruksjonen av ordet «hva-feiler-det-den-ungen-ungen» fra diktet på side 15 kan leses som et eksempel på dette. Da ordet ‘flygedrømmer’ er en neologisme, åpner det også for flere betydninger, og kan blant annet både forstås som drømmer om å fly, og som drømmer som flyr av gårde. På samme måte som ordet selv ikke eksisterer forut for dette diktet, konnoterer også ‘flygedrømmer’ en avstand til virkeligheten. Det at ordet faktisk skapes i diktet, vitner om en lekenhet og kreativitet i møte med språket, og ordet som konstrueres skaper i sin tur assosiasjoner til både fantasi og underbevissthet. Dette står i sterk kontrast til de neste versene, der det fysisk-kroppslige som mat og skit tegner et bilde av en mer upoetisk virkelighet, og fjerner seg slik fra underliggjøringen. Freud undersøker i sin avhandling *Vitsen*

og dens forhold til det ubevisste (1905) sammenhengen mellom drømmearbeidet og vitsearbeidet, og mener at begge har utgangspunkt i det ubevisste. Freud viser hvordan både vitsen og drømmen er et resultat av forskyvning av mening, og sier at det at «en tanke byttes ut med en hentydning, en detalj, en symbolikk som tilsvarer sammenligningen, er akkurat det som skiller drømmens uttryksmåte fra den måten vi tenker på i våken tilstand» (Freud, 1994: 80).

Freud beskriver i sitt arbeid med vitsen, hvordan en ved å bruke av ulike språklige teknikker kan oppnå lystfølelse. Hans påstand er at alt vitsearbeid tar utgangspunkt i en form for språklig økonomisering, der ulike former for korthet i utsigelsen kan gi en humoristisk effekt. Konstruksjonen av ordet 'flygerdrømmer' kan sees på som et eksempel på det Freud kaller innsparing eller fortetning av språket. Ved å sette sammen to ord som i utgangspunktet ikke hører sammen, føres vi raskt og med minimal egeninnsats fra en forestillingsverden til en annen, noe som igjen resulterer i lystfølelse.

En annen form for innsparing er bruk av modifikasjon (Freud, 1994: 42), altså at en oppnår en komisk effekt ved å endre på en bokstav i et ord, eller et ord i et uttrykk for på denne måten å modifisere meningsinnholdet. Et eksempel på bruk av denne teknikken finner vi i diktets andre vers, i frasen «jeg var tung av liv». Dette kan sees som en omskrivning av det mer vanlige uttrykket 'full av liv', som brukes for å beskrive en livlig, gjerne munter og lykkelig person, altså skildringer som knyttes til en letthet heller enn tungsinn. Når noe er fullt, resulterer det ofte i en tyngde, og på denne måten kan verset forstås som at jeget er så fullt av liv at det er blitt tungt. En annen forklaring er at jeget er preget av vonde og vanskelige erfaringer, og derfor kjenner på denne tyngden. Uansett oppstår det en komisk effekt ved å endre på uttrykket, og diktet krever slik en språklig bevissthet hos sine lesere.

Diktets siste vers, «ikke gi alt de første timene», markerer som nevnt jegets kontroll over situasjonen, og vitner om en planmessig, nærmest kynisk utholdenhet. Jeget skriker, både på grunn av sykdom og av lyst, og virker å bruke sitt skrik for å få tilfredsstillelse. Slik skildrer diktet en inversjon av maktforholdet mellom barnet og de voksne, der barnet vet hvilke teknikker det skal bruke for å få det slik det vil. Bergson trekker fram at nettopp inversjon har en lattervekkende funksjon, da denne i likhet med gjentakelse og interferens, fanger det levende i en mekanikk. Teknikken minner også om karnevalet, der maktstrukturer blir snudd opp ned, slik at narren blir konge og kongen narr, slik Bakhtin beskriver det. I tillegg er verset en gjentakelse av et vers i diktet på side 26 i samlingen: «Det sies at hvis jeg ligger på hånden til jeg mister følelsen i den/ vil det føles som om det er noen andres hånd jeg

onanerer med/ men det tar lang tid fordi jeg er tynn/ ikke gi alt de første timene (vers 1 – 4). Slik innlemmes også det fysiske-kroppslige knyttet til den seksuelle sfære, en referanse som står godt til ordet 'lyst' fra vers 5. Likevel er det noe som skurrer i beskrivelsen av barnets overtak i situasjonen, nemlig fraværet av en foreldreinnsats. Hvorfor må barnet skrike i timevis for å få det det vil ha? Og hvorfor har det ikke flygedrømmer? Og hva er denne tyngden som preger barnets liv? Diktet beskriver at barnet får dekt sine fysiologiske behov, men mangler spor av nærhet og omsorg. Dette gjør at diktets siste vers tilføyer en underliggende sårhet.

3.4.3 Ord og mekanikk

Lyset reflekteres i en eggehvitt balkong
når jeg knekker solen mot horisonten
himmelen åpner seg
hver dag spidder tiden døgnet som et tårn
skyene åpner seg
så kommer regnet
trekkene mine flyter ut i gatene
solen går opp og ned i meg som en jojo
tiden leger alle sår
jeg trenger bedre slogans
(Bolset 2016: 8)

Til sist vil jeg trekke fram diktet på side åtte. Dette består av ti vers, har ingen strofeinndeling, men er i stor grad komponert rundt de komplementære og kontrastfylte forholdene 'sol' og 'regn'. Diktet åpner med en skildring av lyset, og hvordan dette «reflekteres i en eggehvitt balkong» (vers 1). Jeget virker å videreføre sammenligningen med egget, gjennom beskrivelsen «knekker solen mot horisonten» (vers 2). Idet solen knekkes som et egg, åpner også himmelen seg, og skaper slik assosiasjoner til en soloppgang eller solnedgang, der solen nærmest som en eggeplomme flyter utover himmelen. Altså tegnes det er et noe latterlig bilde, der jeget framstår som overlegen solen, og kan derfor gjennom eggeknekkingen utøve en makt over solen og himmelen. Videre beskrives det hvordan tiden spidder «døgnet som et tårn» (4), noe som igjen gjør at «skyene åpner seg» (vers 5). Dette konstruerer en tydelig parallell til foregående vers, og til hvordan jeget 'knekker solen'. Og «så kommer regnet» (vers 6), noe som igjen fører til at jegets trekk «flyter ut i gatene» (vers 7). Jeget mister her sin fasthet, og nærmest vannes ut. Bildet som tegnes kan minne om et speilbilde i vann, og danner med dette en parallell til hvordan solen i første vers også reflekteres. Åttende vers

presenterer igjen solen, men denne gangen er den så redusert at den befinner seg på innsiden av jeget, og «går opp og ned i meg som en jojo». Nærmest som et sukk uttrykker jeget så det noe håpefulle, men meget klisjéfylte uttrykket «tiden leger alle sår» (vers 9), før jeget brått konkluderer med at «jeg trenger bedre slogans» (vers 10). Diktets første ni vers, som ved første gjennomlesning gir inntrykk av å være en refleksjon rundt tiden på grensen til det melankolske, står i sterk kontrast til den mer muntlige, nærmest sarkastiske kommentaren i siste vers, og blir gjennom denne latterliggjort. Slik oppstår det et markant brudd i diktets tone, og avslutningen inviterer dermed til videre undersøkelse av det humoristiske.

Et sentralt trekk ved diktets oppbygging og språk er gjentakelsen, og eksemplene er derfor mange. Allerede i diktets to første vers, i videreføringen av egget som sammenligningsgrunnlag, finner vi den første gjentakelsen. Videre understreker jeget at «hver dag spidder tiden døgnet», altså er også dette en repeterende hendelse. Tiden i seg selv kan på mange måter sies å eksistere i gjentakelsen, da vi gjerne forstår den i sykluser. De nærmest identiske versene «himmelen åpner seg» (vers 3) og «skyene åpner seg» (vers 5), danner en epifor. Da gjentakelser også kan oppstå i kontraster, kan også skildringen av henholdsvis solen og regnet, ses som en variasjon av gjentakelsen. Vers åtte beskriver også en repeterende handling der «solen går opp og ned i meg som en jojo». Jojoleken tar i seg selv utgangspunkt i en gjentakende bevegelse hvor en snelle føres opp og ned ved hjelp av en tråd, men også ordet selv er konstruert nettopp av repeteringen av lyden 'jo'. Dette, sammen med diktets nest siste vers «tiden leger alle sår», som altså er en repetisjon av et uttrykk og nærmest en innlært sannhet, understreker hvordan diktet nærmest er fanget i gjentakelsen. I tillegg kan en argumentere for at diktets skildring av nettopp kontrasten sol og regn, av tiden og horisonten og himmelen, er gjentakelser av typiske, poetiske bilder. Beskrivelsen av jeget som «flyter ut i gatene» er heller ikke et nytt motiv, men kan sies å fungere som enda et eksempel på modernismens skildring av identitetsoppløsning. På denne måten er også diktets motiver gjentakelser i form av klisjeer. Det er alle disse gjentakelsene jeget synes å ta et oppgjør med i diktets siste vers, hvor hun både i tone og språklig ved å innlemme det engelske ordet 'slogans', skaper et tydelig brudd. Bruddet endrer forståelsen av resten av diktet, da det får oss til å se gjentakelsen i nytt lys.

Den russiske formalisten Roman Jakobson viser i sin berømte artikkel/tale «Lingvistik og poetikk» (1978), hvordan det poetiske språket kjennetegnes nettopp av gjentakelser med variasjoner, og hvordan disse, som i eksemplene i avsnittet over, kan ta utgangspunkt i både likhet og ulikhet. Janss og Refsum trekker fram gjentakelsen som et

musikalsk trekk ved poesien, altså er gjentakelsen en av lyrikkens konvensjoner. Bergson undersøker også gjentakelsen, men for ham blir denne en metode for å skape latter.

Gjentakelsen er for Bergson et eksempel på mekanikk, og når noe levende som mennesket eller språket blir fanget i en slik mekanikk, fremstår det også latterlig. Han skriver at:

Vi viste at 'hendelses-serier' kunne bli komiske enten ved *repetisjon*, eller ved *inversjon*, eller ved *interferens*. Vi skal få se at det forholder seg likedan med ord-serien. Å ta hendelsesserier og gjenta dem på en ny måte eller i et nytt miljø, å omplassere dem samtidig som de bevarer mening, å blande dem så deres respektive betydninger filtrer seg inn i hverandre, det fant vi komisk, fordi det er det samme som å få livet til å underkaste seg mekanisk behandling. Men også tanken er noe som lever. Og sproget som bærer tanken frem, skulle være like levende som den (Bergson, 1971: 75).

Når språket likevel ikke framstår som like levende som ånden, når det fanges i mekanikken, oppstår også latteren. De mange, nærmest overdrevne, gjentakelsene i diktet viser hvordan diktet spiller på denne stivheten for å framprovosere en lattervekkende effekt.

Fokuset på gjentakelsen kan sies å eskalere gjennom diktet, og når sitt toppunkt i uttrykket «tiden leger alle sår» i vers ni. Fordi dette er den tydeligste, mest intense klisjeen, blir bruddet i tone til diktets siste vers enda tydeligere. Men vers ni åpner også for en skepsis til egen utsigelse, da uttrykket ikke passer med hvordan tiden er skildret tidligere i diktet. Det at tiden 'leger', stemmer ikke, i dette diktet «spidder tiden» (vers 4). Altså er tiden nærmest voldelig, den sårer heller enn å hele. Slik markerer vers ni seg som fast uttrykk heller enn en lyrisk utsigelse, og virker med dette fanget i mekanikk eller automatisme. Bergson skriver at

... det finnes heller intet sprog så mykt, så levende, så helt og holdent *nær* hver enkelt av sine deler at det kunne eliminere det *fiks-ferdige* og klisjé-aktige og motstå de mekaniske virkninger av *inversjon*, *overføring* etc., virkninger det måtte utsette for som om det bare var en ting. Det stive, det *fiks-ferdige*, det mekaniske, i motsetning til det myke, det stadig skiftende, det levende; *distraksjonen* i motsetning til oppmerksomheten, det automatiske i motsetning til den fri aktivitet, – der har vi det latteren understreker og ønsker å korrigere (Bergson, 1971: 81).

Siste vers, «jeg trenger bedre slogans», blir som en programerklæring fundert i Bergsons tanke om at latteren skal korrigere, og gjennom bruddet latterliggjør diktet sin egen stivhet.

Likevel vitner siste vers om en ambivalens i møte med gjentakelsen og klisjeene. Jeget formidler et ønske om brudd med mekanikken, men sier samtidig at det «trenger bedre slogans». Altså uttrykker jeget også et behov for disse gjentakelsene og faste uttrykkene. Også diktet er avhengig av klisjeene, av fortiden, for å understreke sitt poeng og oppnå det bruddet som det bygges opp til. Mønster beskriver denne dobbeltheten, og viser hvordan

litteraturen er avhengig av et bevisst forhold til sin fortid for å kunne skape noe nytt. Hun skriver at:

Lige så vel som dette gjelder for læseren, synes det at være grundvilkår, at den litteratur, der intenderer at bryde decorum og skape noget nyt, også er den, som er allermost afhængig af traditionen; at negationen og overskridelsen fordrer, eller i hvert fald kalder på, en bestemmelse og fastholdelse av en slags. På samme måde i øvrigt som vi tidligere var inde på, at parodiens virkningsfuldhed afhang af kendskabet til det, der blev parodiert (Mønster, 2016: 194).

Diktet er altså avhengig av gjentakelsen for å eksistere, men ønsker likevel å bryte med gjentakelsene. Slik befinner diktet seg i rommet mellom mekanikk og brudd, og humoren blir et viktig middel for å oppdage og latterliggjøre sin egen stivhet, og på denne måten gjøre bruk av tradisjonen.

3.4.4 Ingen pytt uten døde blad som flyter til overflaten

Som nevnt i teorikapitlet, forstår Bergson språket som levende, da det er formet etter «den menneskelige ånds former» (Bergson, 1971: 81). Likevel, som alt annet levende, kan også språket fanges av mekanikken, og han skriver videre at:

Men det finnes ingen pytt som ikke lar døde blad flyte på sin overflate, ingen menneskesjel som ikke får sitt lag av vaner, som gjør at den stivner til overfor seg selv, samtidig som den stivner til overfor andre; det finnes heller intet sprog så mykt, så levende, så helt og holdent nær hver enkelt av sine deler at det kunne eliminere det *fiks-ferdige* og klisjé-aktige og motstå de mekaniske virkninger av inversjon, overføring etc., virkninger det måtte utsettes for som om det vare var en ting. Det stive, det fiks-ferdige, det mekaniske, i motsetning til det myke, det stadig skiftende, det levende; distraksjonen i motsetning til oppmerksomheten, det automatiske i motsetning til den fri aktivitet, – der har vi det latteren understreker og ønsker å korrigere (Bergson, 1971: 81).

For å unngå denne mekaniseringen, som Bergson her setter i sammenheng med døden, kan vi anvende latteren. Som vist i denne analysedelen, virker Bolset nærmest å utnytte mekaniseringen av språket intensjonelt, for gjennom det å føre leseren ut av automatikken. Dikterjeget vi møter i *Narr* er ikke fanget i gjentakelsen, interferensen og inversjonen, men virker heller kontrollert og bevisst å selv fange språket i mekanikken. Dette krever høy språklig bevissthet og kyndighet, noe også Freud understreker som avgjørende i arbeidet med humoristiske tekster. Han skriver at:

Vitsearbeidet ytret seg som nevnt ved å velge ut nettopp den typen ordmateriale og tanksammenhenger som gjør det mulig for den gamle leken med ord og tanker å motstå den kritiske fornuftens kontroll, og for å oppnå dette må alle særegenheter i ordforråd og alle mulige konstellasjoner av tankevesener utnyttes mest mulig effektivt (Freud, 1994: 117).

Dette sier Freud for å oppsummere sammenhengen mellom vitsearbeidet og språkarbeidet. Slik understreker Freud viktigheten av kreativitet og oppmuntrer til en grenseoverskridende tilnærming i møte med språk. Språket Freud beskriver er et overskuddsspråk, hvor det skapes nye og overraskende sammenhenger som igjen lurer den kritiske fornuften til å bli med på lek. Gjennom neologisme, leke med form og ved å anvende grafiske framstillinger som utfordrer mekanikken, skaper Bolsets diktsamling uforutsigbare dikt, der ordleken står sentralt. På denne måten oppleves språket levende og fullt av muligheter, noe som igjen fordrer vår oppmerksomhet i møte med teksten.

3.5 Dobbelthet

«Ifølge kameraten min er jeg en alvorlig klovn», sier Bolset i intervjuet med Anne Østgaard fra bloggen *forlaggsliv.no* (Østgaard, 2016). Klovnen er knyttet til narren, til humoren og latteren. Alvoret derimot, har en annen følelse, sier Kjerkegaard, og skriver at «[a]lvor tynger, men humor er et oppløftende» (Kjerkegaard, 2017: 9), og underbygger med dette ambivalensen i Bolsets beskrivelse av klovnen.

Nettopp denne ambivalensen, eller dobbeltheten som jeg har valgt å kalle det, ønsker jeg å se nærmere på i dette analysekapitlet. Dette er ikke et motiv som manifesterer seg like konkret som kroppen eller narrfiguren, men virker heller å være en grunnleggende kvalitet ved humorbegrepet. Som nevnt i teorikapitlet, beskriver alle teoretikerne humor som bestemt av en viss avstand mellom den som taler og det omtalte, i motsetning til uttrykket som tradisjonelt preger lyrikken. Denne avstanden oppstår i mange tilfeller med bakgrunn i en nødvendig ambivalens eller dobbelthet i forståelsen av humorbegrepet. Tydeligst er kanskje Baudelaire som trekker fram at latteren har et dobbelt utgangspunkt, både overlegenhetsfølelsen og gleden. Overlegenheten knytter han til menneskers sataniske trekk med utgangspunkt i egoisme og ønske om makt, mens gleden er forbundet med barnets lek og «the wagging of a dogs tail» (Baudelaire, 1956: 120). Latteren oppstår så som resultat av begge disse. Freud forstår jeget som sammensatt, og det oppstår nettopp en dobbelthet i jeget når overjeget henvender seg til selvet for å få det til å le av omverdenen. Et dikt som fremstiller et jeg som ler eller uttrykker noe humoristisk, er derfor et jeg i dialog, noe som igjen utfordrer Bakhtins forståelse av lyrikken som monologisk. Bakhtin understreker likevel dobbelthet som sentralt for å forklare latteren, og trekker fram hvordan latter og alvor ikke er motstridende størrelser, men derimot at de utfyller hverandre. Gjennom disse beskrivelsene av humorens dobbelthet, oppstår det en bevegelse og en spenning i begrepet. Humor blir et ‘både – og’, og mellom disse oppstår det igjen et stort handlingsrom. Kanskje er det nettopp derfor det kan være vanskelig å gi en fast definisjon og forklaring på hva som er lattervekkende, da ulike teoretikere beskriver ulike sider ved begrepet.

Som nevnt innledningsvis, kommer humoren i Bolsets diktsamling til uttrykk implisitt ved bruk av humoristiske virkemidler, som lek med ord, mekanikk og ulike former for språklig økonomisering. Flere av diktene tematiserer også humor rent eksplisitt, ved at ord som underholdning, humor, parodi, komikk og latter nevnes direkte. Jeg vil i dette analysekapitlet se nærmere på tre av Bolsets dikt som uttrykker en dobbelthet i møte med

humormotivet, henholdsvis gjennom å problematisere parodien, latteren og ved det gjentatte ønsket om å underholde.

3.5.1 Skrivning, nærhet og avstand

Parodien er kanskje komikk
men jeg ser den også som en lengsel
jeg tar den grønne genseren din på meg og senker hodet i kragen
og med en dyp stemme som skal ligne din
slår jeg en av dine vitser
*et lite barn kan man sette sammen som en sofa
barn er besværlige og de har korte ben*
men jeg kan ikke skrive frem din stemme
jeg skriver noe jeg vil at du skal si med din stemme
(Bolset 2016: 48)

Det første diktet jeg vil trekke fram som beskriver en slags dobbelthet eller ambivalens i møte med humoren, er diktet på side 48. Diktet består av ni verselinjer, og har i likhet med de fleste andre diktene i samlingen ingen strofeinndeling. Ambivalensen kommer til uttrykk helt eksplisitt i diktets to første vers, der jeget ønsker å forklare parodien. Ordet parodi bærer rent etymologisk i seg en form for dobbelthet, da det betyr ‘sidesang’, eller ‘sang ved siden av’ (NABB, 2018). Altså eksisterer parodien alltid i relasjon til en annen tekst eller annen sjanger. Jeget i diktet sier om parodien at den «er kanskje komikk/ men jeg ser den også som en lengsel» (vers 1 – 2). Videre beskrives det hvordan jeget prøver seg på en parodi ved at hun tar på seg «den grønne genseren din», skjuler sitt eget ansikt ved at hun «senker hodet i kragen», før hun «med en dyp stemme som skal ligne din» forsøker å fortelle «en av dine vitser» (vers 5). Denne dype stemmen jeget prøver seg på, kan vitne om at duet er en mann. Både gjennom utledningen og forvrengningen av stemmen oppstår det en maskering av jeget, og jeget settes slik i forbindelse med Mälhammars kjennetegn på narren. Så siteres vitsen i kursiv, og markerer seg på denne måten som en replikk eller et sitat innlemmet i diktet, eller som et eksempel på nettopp ‘sidesang’. Vitsen omhandler en sammenligning av et barn og en sofa, da begge er «*besværlige og de har korte ben*» (vers 7). På tross av jegets forsøk på å etterligne stemmen til dette duet, innser det at «jeg kan ikke skrive frem din stemme/ jeg skriver noe jeg vil du skal si med din stemme» (vers 9-10), da det er forskjell på tale og skrift. Talen er uløselig knyttet til et subjekt, den uttrykkes her å nå. Skriften derimot, er en etterligning av virkelighet. Slik oppdager jeget en svakhet ved skriften, da den ikke makter å fange stemmen til dette duet. Det oppstår slik en avstand mellom jegets opplevelse

av virkeligheten og det skrevne. Med dette gis diktet også noen metapoetiske implikasjoner, da diktet virker nærmest å tematisere sin egen begrensing.

Freud gjør i boken *Vitens og dens forhold til det ubevisste* (1905) rede for en rekke vitseteknikker. Ved hjelp av hans presentasjon av vitsen, kan en kategorisere vitsen i diktet som en basert på «bruk av samme materiale» (Freud, 1994: 42), der teknikken som brukes er sammenligning. Freud skriver at mange typer sammenligning skaper morsomme bilder, spesielt dem «som inneholder en iøynefallende sammenstilling, ofte en kombinasjon som lyder absurd, eller som gjennom sammenligningen blir byttet ut med en sådan» (Freud, 1994: 76). Vitsen diktet presenterer, gjør bruk av en sammenligning av et barn og en sofa, og sier at «*et lite barn kan man sette sammen som en sofa*» fordi «*barn er besværlige og de har korte ben*». Ordet besværlig er i tillegg vittig i seg selv, da det både kan forstås som ‘anstrengende’ og som ‘svært stor’. Slik preges det altså av vitseteknikkens tvetydighet. Slik gis barnet kvaliteten til en sofa, et stort, solid objekt, og det antydes slik til de fysiske anstrengelsene knyttet til et barn. Det pekes også på et absurd størrelsesforhold, nemlig sofaen og dens merkelig små bein. Selv med disse tolkningsredskapene Freud presenterer, er det likevel vanskelig fullt ut å forstå vitsen. Jeget mislykkes i forsøket på å levere vitsen, da frasen ‘sette sammen’ forstyrrer forskyvningen mellom ‘barn’ og ‘sofa’, og dermed ødelegges den fulle, latterlige effekten. Den kritiske fornuften vekkes, og lystfølelsen blir med dette begrenset.

Diktet innleder med en forståelse av parodien som dobbel, da jeget ser den både som uttrykk for komikk og for lengsel. Aristoteles forstår komedien, som «etterligning av mennesker som er ringere enn gjennomsnittet» (Aristoteles, 2007: 29), altså som en slags parodi. Freud legger vekt på at komikken trenger to personer, en som etterligner og en som er gjenstand for etterligningen. Det som trekkes fram, er gjerne den andres «bevegelser, former, handlinger og karaktertrekk» (Freud 1994: 165), noe som realiseres i diktet gjennom beskrivelsen av den grønne gensen, den dype stemmen og den siterte vitsen. Jeget forsøker å parodiere dette duet, men konkluderer i vers åtte med at «jeg kan ikke skrive fram din stemme». Slik knyttes parodien til det skrevne, det er i diktet etterligningen finner sted. Skrivningen blir et forsøk på å framstille denne mannspersonen, for slik å gjengi virkeligheten, men skrivningen kommer til kort. På denne måten er det skriften, eller diktet selv, som framstår som ‘ringere’, og det markeres som nevnt en distinkt avstand mellom virkeligheten og diktets framstilling av virkeligheten. Like fullt er skriftens forsøk på å parodiere virkeligheten også et resultat av en lengsel. Slik blir skrivningen framstilt som en ambivalent prosess da den oppstår

av et dyptliggende behov for nærhet til dette duet, samtidig som den gjennom sitt eget uttrykk skaper en distinkt avstand til den andre personen.

Problematismen av jegets forhold til egen eller andres stemme og utsigelser, er et gjentagende tema i Bolsets diktning. For eksempel gjentas sammenknytningen av stemmen og lengselen i diktet på side 62, hvor jeget beskriver at «jeg begynner å glemme hvordan deler av deg ser ut/ jeg husker ikke stemmen din så du sier aldri noe» (vers 9 – 10). Videre beskriver diktet på side 40 hvordan «du var ariel, du solgte stemmen din/ til havheksa, det var meg/ på bunnen av meg ligger en konkylie/ i den hvisker stemmen din fremdeles/ hver dag bobler den opp i meg som en dykkersyke» (vers 9 – 13), hvor eierskapet av den andres stemme her virker å øve vold mot jeget. I diktet på side 56 er det derimot jeget som avviser den andres stemme, og nærmest aggressivt uttrykker at: «For min del kan du beholde talerstolen og stemmen/ alle har skåret av seg ørene/ på baksiden av dem ligger blyanter og rester av henvendelse» (vers 1 – 3). Jeget opplever også en sterk avstand til egen stemme, noe som kanskje sterkest kommer til uttrykk i diktet på side 60, hvor stemmen hennes «forlater meg midt i en tale/driver ut av munnen min/ som fortsetter å mime den» (vers 1 – 3). Diktene behandler alle nærhet og avstand i møte med jegets og andres stemme, og preges som i diktet på side 50 av en sterk ambivalens i møte med stemmen. Jeget er fanget både i behovet for å uttrykke seg selv og andre, og i opplevelsen av sin egen stemmes tilkortkommenhet i møte med denne lengselen.

Bortsett fra det åpenbart problematiske med skriftlig gjengivelse av lyd, hvorfor makter ikke jeget å skrive fram denne stemmen? En mulig tolkning er en feministisk forklaring på problemet, en tolkning som støttes av at den feministiske tematikken i et av diktsamlingens innledende dikt. Stemmen som forsøkes framstilles er antakeligvis en mannsstemme, og jeget er en skrivende, kvinnelig ung poet. Jeget forsøker å etterligne og gjengi mannens ord, men oppdager da sin begrensning. Jeget sier at det «skriver noe jeg vil si at du skal si med din stemme» (vers 9), og viser slik hvordan hun ikke kan uttrykke seg som 'den andre', da hun selv alltid farger etterligningen. Dette siste verset åpner også for en annen mulig lesning, nemlig en ambivalens til lyrikksjangeren. Kittang og Aarseth legger som premiss for lyrikken «den særegne nærhet som det er mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt. Her finnes det som regel ingen avstand» (Kittang og Aarseth 1998: 33). Denne forståelsen blir noe moderert av Janss og Refsum, men de bekrefter likevel at nærhet mellom den talende og det omtalte er en konvensjon i møte med lyrikken. Jeget i diktet på side 48 beskriver i diktets siste to vers hvordan nettopp 'jeg' ikke kan «skrive frem din stemme» (vers 8), jeget kan kun skrive frem «noe jeg vil du skal si med din stemme» (vers 9). Utsigelsen er

uløselig knyttet til jeget, og det er kun jegets erfaringer, ønsker og lengsler som kommer til uttrykk. Selv vers seks og syv som gjennom kursiveringer nærmest insisterer på å være et sitat fra en annen, innlemmes da det er jeget som gjenforteller «en av dine vitser» (vers 5). Diktet virker å være fanget i kravet til nærhet mellom jeget og utsigelsen, og mislykkes derfor i å framstille stemmen til dette duet. Derfor mislykkes jegets parodi, og blir et uttrykk for jegets lengsel heller en duets stemme. Slik fungerer diktet nærmest som en parodi på Kittang og Aarseths lyrikkdefinisjon, hvor diktets tilkortkommenhet ved framstillingen av den andres stemme, framstår som en latterliggjøring av nærhetskravet, det vil si en latterliggjøring av deres lyrikkforståelse som forutsetter nærhet.

3.5.2 Den problematiske latteren

Den første lattermaskinen ble tatt i bruk på slutten av femtitallet
publikum lo nesten utelukkende av rasistiske og sexistiske vitser
de samme lydsporene spilles under dagens sitcoms
utdraget fra latterens historie er også historien om hatets forflytning
oppfinneren av lattermaskinen, charles douglas
fortalte at han gjennom årene
kunne høre publikums latter bevege seg fra magen og oppover
til den til slutt bare var en liten lyd i brystet
magen forviste hatet
opp gjennom svelget
vi går i gatene og humrer
det er vi som er humorens ruiner
(Bolset 2016: 23)

Bakhtin åpner sitt essay «Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen» (1965) med følgende sitat fra A. I Herzen: «Å skrive latterens historie ville vært svært interessant» (Bakhtin, 2003: 29). Det neste diktet jeg vil se nærmere på, tar opp denne tråden, og beskriver latterens historie fra og med «[d]en første lattermaskinen». Diktet står på side 23 i diktsamlingen, og består av i alt tolv verselinjer uten strofeinndeling. Innledningsvis presenteres en rekke fakta om denne første lattermaskinen, både at den først «ble tatt i bruk på slutten av femtitallet» (vers 1), at oppfinneren heter Charles Douglas (vers 5) og at den fortsatt er i bruk da «de samme lydsporene spilles under dagens sitcoms» (vers 3). Det oppstår også en ambivalens i møte med denne lattermaskinen når det kommer fram at latteren denne spiller av er et produkt av publikum som «lo nesten utelukkende av rasistiske og sexistiske vitser» (vers 2). Videre sier diktet at «utdraget fra latterens historie er også historien om hatets forflytning» (vers 4). Diktet gjenforteller så at oppfinneren av lattermaskinen «kunne høre

publikums latter bevege seg fra magen og oppover/ til den til slutt bare var en liten lyd i brystet» (vers 7 – 8). Latteren blir et resultat av at magen gjennom svelget «forviste hatet» (vers 9). Diktet fremstiller slik hatets forflytning både historisk og rent kroppslig. Det lyriske jeget kommer først direkte til uttrykk i diktets to siste vers, og da gjennom et inkluderende «vi» (vers 11). Jeget uttrykker at «vi går i gatene og humrer», og konkluderer så med at «det er vi som er humorens ruiner», og knytter latteren til nåtiden. Diktet presenterer slik en rekke motsetningspar gjennom diktet, som før og nå, hat og glede, menneske og maskin. Disse underbygger ambivalensen som preger latterskildringen i diktet, og inviterer til nærmere undersøkelse av humormotivet som presenteres eksplisitt i diktets siste vers.

Diktets innledende vers minner både grafisk og fortellerteknisk om en informativ sakprosaetekst om lattermaskinen. Dette er en sjanger preget av avstand til det omtalte, og de første versene er preget av dette samme distanserte blikket. Første vers er et godt eksempel på denne nærmest objektive tonen: «Den første lattermaskinen ble tatt i bruk på slutten av femtitallet». Det lyriske jeget er skjult, og det oppstår en merkbar avstand til det fortalte. Diktets form endrer seg gjennom diktet, og fra vers seks og utover blir versene merkbart kortere. Samtidig preges de av en stadig større nærhet til det fortalte. Vers syv beskriver hvordan latteren beveger seg fra «magen og oppover». Beskrivelsen utdypes i vers ni og ti som sier «magen forviste hatet/ opp gjennom svelget». Her ligger beskrivelsen helt tett på kroppen, altså er diktet preget av en intim nærhet mellom den talende og det omtalte. Denne nærheten understrekes i diktets avslutning, da et etterlengt 'vi' kommer til uttrykk. Viet setter seg selv i forbindelse med latteren, og sier at «vi går i gatene og humrer» (vers 11), og at «det er vi som er humorens ruiner» (12). Lydparallellismen mellom 'humrer' og 'humor', gir et musikalsk innslag, og knytter versene tettere sammen. Diktet har her tydelig beveget seg bort fra det objektive, sakprosapregede språket, og utviser en lyrisk musikalitet og betydningstetthet. Slik preges diktet av en vekslende nærhet og avstand til det fortalte, og av at innhold og form nærmest smelter sammen. Slik oppstår det en dobbelthet i diktets uttrykk.

Det er også naturlig å trekke inn Bergson og hans presentasjon av latteren i møtet med diktet på side 23. Ordet 'lattermaskin' skaper sterke konnotasjoner til hans definisjon av det lattervekkende som «levende kropp stivnet til maskin» (Bergson, 1971: 36). Selv forstår Bergson humor og latter «først og fremst som noe levende» (Bergson, 1971: 9). Han understreker denne forståelsen: «Hvor lett flagrende den enn måtte være, så ville vi betrakte den med den respekt vi skylder livet. Vi vil nøye oss med å betrakte dens vekst og utfoldelse. Fra form til form vil den gradvis og umerkelig gjennomgå ganske forunderlige forvandlinger

for våre øyne» (Bergson, 1971: 9). En 'lattermaskin' vil i denne sammenhengen bli dobbelt latterlig, da den mekaniserer den levende latteren, en idé som i seg selv virker lattervekkende. Latteren som presenteres er derfor ikke preget av 'forvandling' men av mekanisk 'forflytning' (vers 4). Den samme latteren forflytter seg gjennom historien, og gjennom kroppen, fra magen og «opp gjennom svelget» (vers 11). Diktet avslutter med å si at «det er vi som er humorens ruiner». På denne måten framstilles humoren, og dermed latteren, ikke lenger som mekanikk, men nærmest som ødelagt, nedbrutt eller død.

I tillegg til å forstå latteren som mekanikk, trekker Bergson fram at latteren er sosial. Han skriver at latteren har en viktig korrigerende funksjon mellom mennesker, noe han kaller en slags «sosial 'dåp' eller dukking'» (Bergson, 1971: 85). Altså forstås latteren som en sanksjon på noe ikke-ønskelig. Baudelaire ser derimot på latteren som et resultat av vår sataniske natur, og som et middel for å oppnå overlegenhet, som vist i analysen knyttet til maktmotivet. Begge disse, om så på ulikt vis, kan sies å forstå latteren som en negativ reaksjon, ofte på andres handlinger. Diktet på side 23 går mye lengre i sin forståelse av latteren, og framstiller den som et resultat av hat. Latteren tatt opp på den første lattermaskinen, er gjort av et publikum som «lo nesten utelukkende av rasistiske og sexistiske vitser». Altså ble rase og kjønn lagt til grunn for å forstå mennesker som «ringere enn gjennomsnittet» (Aristoteles, 2007: 29), noe som igjen skapte latter. Det beskrives hvordan «magen forviste hatet» (vers 9), og tvinger hatet «opp gjennom svelget», og diktet skaper slik tydelige konnotasjoner til en brekning eller oppkast. Slik viser diktet en forståelse av latteren som mer enn sanksjoner eller uttrykk for overlegenhet, men nærmest som en sykdom. Diktets avslutning med beskrivelsen av at «vi går i gatene og humrer» (vers 12), et bilde som i utgangspunktet vitner om et vi preget av munterhet og gode følelser, gis derfor gjennom diktets presentasjon av latteren svært negative konnotasjoner. Humringen vitner ikke lenger om glede, men avslører at vi er preget av en følelse av hat. Diktet understreker med dette humorens dobbelthet, da det insisterer på en innlemming av alvorets tyngde i humormotivet.

3.5.3 Jeg tar meg av underholdningen

Det lukter brent og søtt i gatene av vår
strømpebuksene gir etter for tåneglenes arbeid
vi blir hurtigere, og mennesker
faller inn mellom øyenvippene mine
jeg samler kroppsdelene i sengen
dine knær, tillitsfullt vendt mot meg
her får du meg til å miste hodet
hver morgen setter jeg meg foran vinduet før du våkner
slik at du kan se solen stå opp mellom skuldrene mine
jeg tar meg av underholdningen
alle jeg elsker skal le
og jeg skal være sammen med alle jeg elsker
så jeg kan høre det
(Bolset 2016: 63)

Det siste diktet jeg vil trekke fram i min analyse av Bolsets *Narr*, er også diktsamlingens siste dikt. Diktet består av tretten verselinjer, og er skrevet i fri form uten strofeinndeling. Likevel skapes det en tydelig tredeling i diktet gjennom jegets blikk. Diktet åpner med å tegne et bilde av en hastig gate preget av vår, og det skildres hvordan det «lukter brent og søtt i gatene av vår» (vers 1). Våren medfører også en eskalering av menneskenes tempo, og det beskrives hvordan «vi blir hurtigere» (vers 3), noe som igjen resulterer i at «mennesker/ faller inn mellom øyenvippene mine» (vers 3 – 4). Femte vers introduserer neste del, som finner sted i sengen til jeget. Der samler hun kroppsdelene (vers 5), og presenterer også et ‘du’ som har sine knær «tillitsfullt vendt mot meg» (vers 6). Jeget beskriver hvordan dette duet får henne til «å miste hodet». Videre skildrer jeget hvordan hun hver morgen setter seg «foran vinduet før du våkner/ slik at du kan se solen stå opp mellom skuldrene mine» (vers 8 – 9). Diktets siste fire vers og siste del kan nærmest leses som en proklamering, der jeget uttrykker at «jeg tar meg av underholdningen», med det mål at «alle jeg elsker skal le». Jeget uttrykker i diktets siste to vers et behov om nærhet, og sier at «jeg skal være sammen med alle jeg elsker/ så jeg kan høre det». Slik skiller latteren presentert i diktet seg distinkt fra latteren som beskrives i diktet på side 23, da latteren her er noe som skal skape fellesskap mellom jeget og «alle jeg elsker» heller enn hat. På denne måten avslutter diktsamlingen i våren, solen og den inkluderende latteren.

Diktet skiller seg fra resten av samlingen gjennom en nærmest harmonisk undertone. Denne skapes blant annet av ord som ‘vår’ (vers 1), ‘samler’ (vers 5), frasen ‘tillitsfullt vendt mot meg’ (vers 6), soloppgangen som antydes i vers ni og jegets ønske om å være nær alle

hun elsker (vers 12). Tidligere dikt har, som blant annet vist i analysene knyttet til kroppstematikken, skildret et nærmest porøst jeg. Et eksempel på dette er diktet på side 42, hvor jeget uttrykker at hun «brytes stadig ned og bryter ned meg selv/ til jeg må springe ut med organene i armene/ og blir tvunget til å se det hele fra utsiden/ organene piper» (vers 4 – 7), før hun til slutt konkluderer med at «i meg kunne ingen søke ly». I diktet på side 63 har noe endret seg. Fortsatt markerer jeget seg i avstand til egen og andres kropp når hun sier at hun «samler kroppsdelene i sengen» (vers 5), men ordet 'samler' uttrykker her en markant endring. Jeget samler heller enn sprer. Denne viljen til samhörighet understrekes i ønsket om å «være sammen med alle jeg elsker» (vers 12). Jeget erfarer at verden fortsatt er flyktig ved at «vi blir hurtigere, og mennesker/ faller inn mellom øyenvippene mine» (vers 3 – 4), men preges ikke av denne da hun i duet har funnet en stabilitet, understreket ved at hun «hver morgen» setter seg foran vinduet før dette duet våkner (vers 8). Diktets siste del, proklameringsdelen, uttrykker at jeget har funnet en slags retning, hun skal få andre til å le, og hun skal være sammen med dem når det skjer. Slik nærmest punkteres det hjerteformede hjertet som pumpes ut i diktsamlingens første vers, og erstattes med et håp om fellesskap «med alle jeg elsker».

Som nevnt virker diktets latter annerledes enn i foregående dikt. Overlegenheten synes med første øyekast å være vanskelig å spore, da latteren ikke virker å ha sitt utspring i «the spirit of Satanism» (Baudelaire, 1956: 120). Baudelaire tar tak i denne problematikken, og understreker at det er forskjell på glede og latter, og skriver at glede er «a *unity*, whereas laughter is the revelation of a double, not to say a self-contradictory, sentiment» (Baudelaire, 1956: 120). Diktet virker knyttet til gleden heller enn latteren med sin harmoniske undertone og skildring av vår. Likevel utviser jeget en overlegenhet i egen selvfremstilling. Det er jeget som selv setter seg foran vinduet «slik at du kan se solen stå opp mellom skuldrene mine» (vers 9), og på denne måten styrer den andres blick på henne. Overlegenheten understrekes gjennom gjentakelsen av ordet 'skal', jeget sier at «alle jeg elsker skal le» (vers 11), og «jeg skal være sammen med alle jeg elsker» (vers 12). Med dette tar hun makt over situasjonen. Også verset «jeg tar meg av underholdningen» (vers 10), viser et jeg som tar et ekskluderende eierskap over underholdningen. Jeget ønsker å framprovosere latter hos «alle jeg elsker» (vers 12), slik at «jeg kan høre det» (vers 13). Latteren er derfor ikke kun et uttrykk for de andres glede, men jeget virker å framprovosere denne for selv å erfare lystfølelse. Slik, gjennom gleden uttrykt ved harmonien og overlegenheten formidlet av jeget, illustrerer diktet også latterens dobbelthet.

Baudelaire trekker også fram viktigheten av et publikum i møte med det komiske. Han skriver at «an essential precondition of the comic, of an emanation, an explosion, a release of the comic reaction, is the co-existence in the spectator, in the man who laughs, of two opposed beings: that it is primarily in the spectator that the comic resides» (Baudelaire, 1956: 130). Altså er det i betrakteren latteren kommer til uttrykk, da denne erfarer både gleden og overlegenheten. Men, understreker Baudelaire, bak publikums latter, står kunstneren som har framprovosert dette. For å få til dette må kunstneren vite at «the essence of the comic is a seeming unawareness and the development in the spectator, or in the reader, of a delighted consciousness of his own superiority and of the superiority of Man to Nature. Artist create the comic» (Baudelaire, 1956: 130). En kunstner er for Baudelaire en person bevisst sin doble personlighet, og bruker denne for å skape det komiske, og i sin tur latter hos sitt publikum. Ved å markere seg bevisst sin overlegenhet overfor andre mennesker, og utvise sin underlegenhet i møte med naturen, som våren og solen som begge er krefter jeget selv ikke styrer, markerer jeget seg som en kunstner. På samme måte som gatene er preget av dobbeltheten «brent og søtt» (vers 1), er jeget som både overlegen og underlegen også dobbelt. På bakgrunn av dette, kan jeget skape det komiske og oppnå sitt mål om at «alle jeg elsker skal le» (vers 11).

3.5.4 Latter og alvor

I mitt møte med Erkheims anmeldelse av Bolsets diktsamling i *Dag og Tid* innledningsvis i arbeidet med diktsamlingen, stusset jeg over hans fokusering på diktenes alvor. Der andre anmeldere trekker fram humorens lekenhet, letthet og frekkhet, viser Erkheim hvordan diktene beskriver «den grumsete vondskapa menneska ber på» (Erkheim, 2016: 38), og gir med dette samlingen en distinkt tyngde. Disse beskrivelsene kan ved første øyekast virke motstridende, og det er naturlig å konkludere med at en av anmeldelsene må være en feiltolkning. Gjennom undersøkelsen av humorteorien og videre anvendelse av denne på Bolsets diktning, viser det seg at de ulike anmeldelsene ikke er et uttrykk for misforståelse, men snarere peker på humorens doble natur. Bakhtin understreker sammenhengen mellom latter og alvor, og skriver at:

Den virkelige latteren, som er ambivalent og universell, avviser ikke alvoret, men lutrer og utfyller det. Latteren renser alvoret for dogmatisme, ensidighet, forbenethet, og for fanatisme og alt kategorisk. Videre, for alle elementer av skrekk eller skremsel, for dominerende didaktiske trekk, naivitet og illusjoner, for dårlig endimensjonalitet og entydighet og endelig

for tåpelig skrikeri. Latteren lar ikke alvorret stivne og avsondre seg fra værens ufullendbare helhet. Latteren gjenreiser denne ambivalente helheten. Slik er latterens generelle funksjoner i kulturens og litteraturens historiske utvikling. (Bakhtin, 2003: 106)

Undersøkelsen av ulike former for dobbelthet knyttet til humor uttrykt i Bolsets diktning, understreker humorens kompleksitet, og viser at humor og alvor likevel ikke er motstridende størrelser. Ambivalensen som beskrives i forståelsen av parodien, lattermaskinens alvorlige historie og jegets dobbelthet som både overlegen og underlegen, hindrer at diktene fanges i entydigheten. Latteren utfordrer alvorret på samme måte som også alvorret utfordrer latteren, og på denne måten utfyller disse også hverandre. Dette får konsekvenser også for lyrikksjangeren, da jeget gjennom humorens dobbelthet, i seg selv er preget av avstand.

4 Avslutning

Utgangspunktet og motivasjonen for denne masteroppgaven bygger på både et litterært møte som fascinerte meg, og et forsøk på å finne svar i lyrikkteorien som skuffet meg. Maiken Horn Bolsets diktsamling *Narr* (2016) inneholder mange svært morsomme dikt, men også dikt har humor som motiv. I møte med en slik fremstilling av humormotivet, ble det derfor naturlig å spørre seg hva dette faktisk innebærer. Som nevnt innledningsvis, viste det seg i arbeidet med denne masteroppgaven å være vanskelig å finne teori som eksplisitt behandlet humor i lyrikk. Jeg har derfor måttet oppsøke teori som belyser og beskriver humor fra andre utgangspunkt, både som mellommenneskelig fenomen og som uttrykt i litteraturen. Ønsket med denne masteroppgaven har vært å bidra med en analyse som undersøker både hvordan humor oppstår i lyrikk, og hvilken funksjon humor har i lyrikk. For å gjøre dette har jeg i teoridelen presentert en rekke teoretikere som gjør forsøk på å beskrive og forklare hva som vekker latter, og som slik bidrar med ulike verktøy som begreper, forståelsesrammer og teorier som kan anvendes for å beskrive humoren i Bolsets diktsamling. Analysedelen er et eksempel på praktisk anvendelse av disse verktøyene og fungerer slik som en eksemplifisering av teoridelen. I tillegg viser analysen av *Narr* at humoristisk lyrikk sprenger grensene for en tradisjonell lyrikkforståelse som forutsetter nærhet mellom den som taler og det omtalte. Bolsets diktsamling viser at humoren i diktene får sjangermessige implikasjoner. Slik bidrar hennes dikt til å utvide lyrikksjangeren.

4.1 Hvordan?

Så, hvordan oppstår humor i lyrikk? Arbeidet med Bolsets diktsamling illustrerer at det ikke finnes et enkelt svar på dette, da humor oppstår på mange ulike måter. Underkapitlene i analysekapitlet tar hver for seg sentrale motiv i møte med Bolsets diktning, som hver gjennom anvendelse av teorien, belyser ulike sider ved humorbegrepet.

Heidi Sævareids anmeldelse fra litteraturbloggen *littkritikk.no* trekker fram at diktsamlingens tittel gir seg ut for å være en nøkkel i lesningen av diktene. Det første analysekapittelet, «Narr», tar derfor utgangspunkt nettopp i narren. Mälhammars fem kjennetegn på narren gjør det mulig å gjenkjenne denne som litterær figur i diktsamlingen, da henholdsvis maskeringen, utenforskapet, grenseoverskridelsen, ansvarsfriheten og komikken er egenskaper som sammen beskriver diktsamlingens jeg. Analysene av de ulike diktene viser

hvilket potensial som ligger i utenforskapet. Narrens avstandsposisjon får sitt fysiske uttrykk i maskeringen, og avstanden muliggjør narrens grenseoverskridende og ansvarsfrie utsagn, gjerne med et snertent preg av komikk. Slik understrekes humorens subversive potensiale, og med det mulighetene til å drive samfunns- og maktkritikk, som for eksempel i diktet om brokkolien på side 7. Narrens utenforskap knyttes også til galskapen, et motiv som illustreres i diktet på side 58 som skildrer en terapigruppe. I møte med dette diktet blir også Freuds forståelse av seksualitet som primærdrift både for mennesket sentralt. Videre belyser diktene også narrens narsissisme, da jeget på ulike måter markerer seg som både selvelskende og selvforkuserende. Likevel fremhever Kjerkegaard at narrens viktigste funksjon ligger hos leseren, da «[n]arren gjør os opmærksomme på det narraktige ved os selv og minder os om, at vi ikke altid er 'rigtig kloge'» (Kjerkegaard, 2017: 22). Slik får narrens avstandspregede blikk oss til å oppdage sannheten om oss selv.

Baudelaire og Freud insisterer på at humor er en form for utøvelse av makt, og hos dem, om enn på ulike måter, blir derfor overlegenhetsfølelsen sentral i møte med humorbegrepet. Analysekapittelet «Makt» undersøker om en slik sammenheng kan spores i Bolsets diktsamling. Det første diktet som trekkes fram, diktet på side 15, skildrer et porøst jeg som på grunn av et voldsomt press utenfra nærmest framstår som i oppløsning. Humoren oppstår i situasjonen som beskrives, og gjennom lek med ord som for eksempel i konstruksjonen «hva-feiler-det-den-ungen-ungen» (15). På samme måte som Freud beskriver humor som trassig, er jeget også trassig, og tar gjennom diktet tilbake makten over seg selv. Videre beskriver analysedelens andre dikt en maktkamp mellom to søstre, der det er storesøsters overlegenhetsfølelse som står på spill. I tillegg står det fysisk-kroppslige sentralt, da jeget drives både av seksuell tilfredsstillelse og av grådighet. I analysedelens siste dikt presenteres et jeg som ønsker å demonstrere sin overlegenhet over naturen. Naturen virker nærmest å slå tilbake mot denne holdningen, og jeget erfarer en underlegenhet stilt overfor det skrekkinngytende tordenværet. Gjennom overdrivelser og groteske skildringer oppstår humoren, og jegets følelse av både underlegenhet og overlegenhet illustrerer Baudelairens forståelse av latterens utgangspunkt. Slik viser analysekapitlet som helhet hvordan humor kan forstås som relasjonell, da den virker å være avhengig av noe annet for å oppstå.

Analysekapitlet «Kropp» undersøker sammenhengen mellom Bolsets framstilling av kroppen og humormotivet. I analysen av diktet knyttet til overskriften «Kropp, kjønn og identitet», møter vi et trassig jeg som insisterer på at «jeg eier min egen humor» (59). Slik insisterer jeget på en freudiansk forståelse av humorbegrepet, da dette forstås som uløselig

knyttet til jeget. Humoren blir for jeget en sterkere identitetsmarkør enn både kjønn og seksualitet, noe jeget velger å markere ved å tatovere en fisk på undersiden av venstre bryst. Neste analyse tar for seg tematikken «Kropp og mekanikk» med utgangspunkt i Bergsons grunnantagelse om at latter oppstår ved at mekanikk presses inn på noe levende. I diktet blir kroppen framstilt som et maskineri hvor jeget kan gå inn og gjøre justeringer. Humoren oppstår fordi diktet insiterer å på å fokusere på det fysiske, som lunger og ribbein, når det egentlig er det åndelige som gjelder. Siste analysedel undersøker sammenhengen mellom «Kropp, sjel og lyrikk». Arbeidet med diktet avslører en nær sammenheng mellom jeget og diktet som dikt, og det oppstår en nærmest overdrevet tematisering av det metapoetiske. Både overdrivelsen, lek med form og diktets småfrekke avslutning, «du får se på min/ hvis jeg får se på din» (39), er sentrale humoristiske trekk ved diktet. Kroppen som motiv, og det humoristiske knyttet til framstillingen av denne, kan derfor leses som en rød tråd gjennom diktsamlingen, og virker med dette samlende. Mønster trekker fram at det i samtidslyrikken virker å skje en bevegelse fra fokus på det sjelelige til fokus på det kroppslige. Bolsets diktsamling kan virke som et godt eksempel på nettopp dette skiftet, da det nettopp kroppen er et gjennomgående motiv i *Narr*, noe som igjen får konsekvenser for det formmessige.

Analysekapitlet «Ordkomikk» tar for seg sammenhengen mellom språk og humor. I lyrikkens fortettede form er hvert enkelt ord avgjørende for helheten, noe som igjen gir den ordvendte humoren et stort spillerom. Første analyse fokuserer på ordleken. Freud knytter leken til humoren, da både lek og humor har som mål å unngå at jeget fanges av den kritiske fornuften, for slik å settes i stand til å produsere lystfølelse. Analysen viser hvordan diktet bevisst leker med ord og form for på ulike måter beskrive en tapserfaring. Kjerkegaard beskriver hvordan man gjennom språklek bruker «sproget 'forkert' for at få os til at skærpe sanserne, lytte efter, falde i munden» (Kjerkegaard, 2017: 36), noe som i sin tur skaper bevissthet rundt det språklige. Neste dikt ser nærmere på tematikken «Ord og innsparing». I diktet som analyseres konstrueres det neologismer, og diktet gjør videre bruk av både fortetning og modifikasjon. Slik føres leseren raskt mellom ulike forestillingsverdener, noe som igjen produserer lystfølelse. Siste analyse viser hvordan ikke bare kroppen, men også språket kan bli underlagt en form for mekanikk. Diktet som analyseres leker med gjentakelsen og faste uttrykk, og det språklige framstår med dette latterlig. Gjennom diktets siste vers, «jeg trenger bedre slogans» (8), uttrykker jeget likevel en ambivalens knyttet til gjentakelsen, da jeget likevel virker å ønske en viss mekanisering. Alt i alt viser kapitlet «Ordlek» at humorspråket et språk preget av kreativiteten knyttet til konstruksjonen av neologismer,

grenseoverskridende innsparinger, lek og modifikasjoner, og markerer seg på denne måten som et overskuddsspråk.

Det siste undertema i analysekapitlet tar for seg hvordan humorbegrepet gjerne blir beskrevet gjennom en dobbelthet eller ambivalens, altså at humor blir forstått som et «både-og». Analysen tar utgangspunkt i dikt som eksplisitt behandler humormotivet, og som på ulike måter illustrerer denne dobbeltheten. Første dikt som analyseres gir en beskrivelse av parodien som både komikk og en lengsel. Jeget ønsker å parodierte et du, men møter motstand i skriften da hun ikke klarer å «skrive fram din stemme» (48). Utsigelsen viser seg låst til jeget, noe som igjen umuliggjør etterligningen. Slik blir diktet i seg selv nærmest å lese som en parodi på Kittang og Aarseths nærhetskrav. Det andre diktet som analyseres beskriver «[d]en første lattermaskinen» (23). Dobbeltheten i dette diktet knyttes til framstillingen av latteren, som viser seg å ha sitt utspring ikke bare i gleden, men like mye i hatet. Analysekapitlets, og diktsamlingens, siste dikt presenterer et jeg som insisterer på at «jeg tar meg av underholdningen» (63). Analysen viser videre hvordan jegets underholdningsønske er knyttet til både gleden og til overlegenhetsfølelsen. Avslutningsvis viser analysen ved hjelp av Bakhtin hvordan dobbeltheten kan skape et ambivalent hele som gjensidig utfordrer og utfyller hverandre, noe som igjen gjør at diktene ikke fanges i entydigeten.

4.2 Hvorfor?

Analysekapitlet gir altså en bred framstilling av hvordan humor oppstår i lyrikk. Det neste spørsmålet blir derfor; hvorfor brukes humor? Eller sagt på en litt annen måte, hvilken funksjon har humor i lyrikk? Gjennom arbeidet med Bolsets diktsamling, virker svaret å ligge i møte med dualiteten avstand og nærhet, som i hennes diktsamling virker komplementære.

Som vist i avslutningen av teorikapitlet, virker humoren å være preget av en distinkt avstand til det omtalte, og det oppstår slik en spenning i møte med lyrikksjangeren og nærhetskravet som konvensjonelt knyttes til denne slik det fremgår hos både Kittang og Aarseth og Janss og Refsum. Gjennom narrens utenforskap, humorens tilknytning til makt gjennom overlegenhetsfølelsen, jegets distanserte tilnærming til kroppen, språket fremstilt som fanget av mekanikk og dobbeltheten i humormotivet, understreker analysekapitlet denne avstanden. Jeget markerer seg som distansert fra det omtalte, og kan slik kontrollere og framprovosere latteren.

På tross av jegets gjennomgående distanserte blikk, viser både teorien og analysen at humorbegrepet også kan knyttes til et ønske om nærhet. For eksempel beskriver Bergson hvordan latterens oppgave er å korrigere, for på denne måten å hindre at vi faller inn i mekanikken. Latterens mål blir derfor å sikre en nærhet til livet og ånden gjennom å hindre at vi fanges i automatikken. Kjerkegaard virker å stille seg bak denne forståelsen når han beskriver hvordan humoristiske utsagn spiller med språket og bevisst bruker språket «forkert» (Kjerkegaard, 2017: 36), for slik å skape en oppmerksomhet og nærhet i møte med språket. Kjerkegaard kaller dette «sproglig forskrækkelse» (Kjerkegaard, 2017: 37), og fremhever slik språket som uforutsigbart. Freuds forståelse av jeget skaper som nevnt en dobbelthet eller avstand i jeget, men det er likevel interessant å merke seg at jeget og overjeget virker å være preget av en intim nærhet. Humoren oppstår ved å søke inn i subjektet for der å finne og produsere lystfølelse, altså krever humoren en særegen form for nærhet til jeget. Videre muliggjør narrens posisjonering i utenforskapet det mulig å omtale og beskrive vanskelige eller betente tema med større rettferdighet. Gjennom å være både grenseoverskridende og frigjort fra ansvar, slipper narren å bli fanget av «det korrekte», og kan beskrive ulike tema med en heller rå ærlighet og nærhet.

Bakhtin beskriver hvordan de i utgangspunktet motsetningsfulle tilstandene latter og alvor sammen danner et ambivalent hele som sammen fjerner seg fra det kategoriske, altså unngår de å bli fanget i mekanikken. Kanskje kan vi låne hans måte å tenke på i møte med dualiteten avstand og nærhet. Avstanden som kommer til uttrykk i Bolsets humoristiske dikt avviser ikke nærheten, men virker heller å utfordre og utfylle denne. På samme måte renser nærheten avstanden fra å bli upersonlig, da denne tilfører humoren en nødvendig tilknytning til subjektet. Humoren gjenreiser på denne måten den ambivalente helheten mellom nærhet og avstand, da den framstår som gjensidig avhengig av begge. I spennet mellom disse i utgangspunktet paradoksale posisjonene, oppstår et dynamisk rom som hindrer humoren å stivne til mekanikk. Kanskje er det også nettopp denne spenningen som gjør det vanskelig å fange humoren i en definisjon, og oppmuntrer derfor til å anvende ulike teorier og verktøy for å belyse og beskrive humor i lyrikken. Humorbegrepet favner på denne måten bredt, og det er derfor Kjerkegaard kaller det «et godt eksempel på, hvad vi forskere kalder et tværdisciplinært felt» (Kjerkegaard, 2017: 10).

Men hvordan forholder humoren seg så til lyrikken og nærhetskravet forbundet med denne sjangeren? Lyrikk som gjør bruk av humor befinner seg med denne lesningen i et «både- og», da humorens funksjon er å skape både nærhet og avstand til det omtalte.

Humoren som skapes i lyrikken avviser ikke nærhetskravet, men utfordrer det. Med dette kan det virke som at dikt som vekker latter også tematiserer denne dualiteten, også åpner for en samtale om dikt som dikt. Slik er det ikke grunnlag for å bortvise konvensjonen om nærhet til det omtalte knyttet til lyrikken, men kanskje heller å løfte fram en ny diskusjon rundt hva lyrikkens nærhet består i, og om den uttrykker seg annerledes i samtidslyrikken. Mønster skriver at:

Når man tager dette vide virkefelt i betragtning, som samtidslyrikken indgår i, er det klart, at det ikke giver mening at fastholde en entydig definition af, hvad lyrik er. Mere relevant synes det at være at se lyrikken som et dynamisk og stadigt ekspanderende felt, der interagerer med andre genrer og kunstarter, og som har vist sig særdeles fleksibelt (Mønster, 2016: 210).

Bolsets dikt skriver seg på denne måten tydelig inn som samtidslyrikk. Kanskje kan også nærheten til det omtalte vise seg å være et fleksibelt trekk ved lyrikken som både kan la seg utfordre og utfylle av innslag av avstand. Lesningen av Bolsets *Narr* kan tyde på at dette, for eksempel gjennom humor, kan være mulig. I så fall bidrar diktsamlingen til en utvidelse av lyrikksjangeren.

Litteraturliste

- Aristoteles. 2007 [300-tallet f. Kr.]. "Om diktekunsten og retorikken". I *Klassisk litteraturteori. En antologi*. Red. Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth. Oslo: Universitetsforlaget
- Bakhtin, Mikhail. 2003 [1965]. "Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen". I *Latter og dialog*. Oslo: Cappelen Akademiske forlag
- Baudelaire, Charles, 1956 [1855]. "The Essence of Laughter and More Especially of the Comic in Plastic Arts". I *Essence of Laughter and Other Essays, Journals and Love Letters*. Red. Peter Quenell. New York: Meridian Books
- Bergson, Henri. 1971 [1900]. *Latteren*. Oslo: Tanum forlag
- Bjørhei, Elin Brend. (2015, 10. desember) "Ny Gaarder-roman til våren". *Bok365.no*. www.bok365.no/artikkel/jostein-gaarder-med-ny-roman-til-varen Hentet: 17.10.2017
- Bolset, Maiken Horn. 2016. *Narr*. Latvia: Cappelen Damm
- Freud, Sigmund. 1994 [1905]. *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Oslo: Pax Forlag
- Freud, Sigmund. 1994 [1927]. "Humor". I *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Oslo: Pax Forlag
- Erkheim, Sindre. (2016, 21. oktober). "Maska og dei indre monstra". *Dag og Tid*.
- Hammerbeck, Anne-Maren. (2017, 9. februar). "Maiken Horn Bolset - Narr". *Lillehammer byAvis*.
- Haugen, Arne Kjell. 1982. "Latter og fornuft hos Baudelaire". I *Poesi, språk, latter. Fire essays om modernismen*. Oslo: Solum forlag
- Jacobsen, Rolf, 2011 [1933]. "Byens metafysikk". I *Lyrikk: en håndbok*. Red. Jørgen Magnus Seiersted og Eirik Vassenden. Finland: Spartacus
- Jakobson, Roman. 1978. "Lingvistikk og poetikk". I *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Red. Anders Heldal og Arlid Linneberg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Janss, Christian og Christian Refsum. 2010 [2003]. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget
- Kittang, Atle og Asbjørn Aarseth. 1998. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget
- Kjerkegaard, Stefan. 2017. *Humor*. E-boksproduksjon hos Narayana Press: Aarhus Universitetsforlag
- Lindström, Hans. 1993. *Skrattet åt världen i litteraturen*. Stockholm: Carlssons
- Mälhammar, Åse. 2009. *En svensk harlekinad*. Falun: Nordic Academic Press
- Mønster, Lousie. 2016. *Ny nordisk. Lyrik i det 21. århundrede*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag
- NAOB. (2018). "absurd". *Norsk akademisk ordbok*. <https://www.naob.no/ordbok/absurd> Hentet: 6.5.2018

- NAOB. (2018). “ironi”. *Norsk akademisk ordbok*. <https://www.naob.no/ordbok/ironi> Hentet: 6.5.2018
- NAOB. (2018). “parodi”. *Norsk akademisk ordbok*. <https://www.naob.no/ordbok/parodi> Hentet: 6.5.2018
- Norheim, Thorstein. 2012. ”Picts af univrs parallell”. Om samtidslyrikk i Norge (2000-2010)”. I *Nordisk samtidspoesi. Særlig jo Eggens forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Opplandske Bokforlag
- Sjklovskij, Viktor B. 2003 [1916]. “Kunsten som grep”. I *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Meberg og Hans H. Skei. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stølan, Arne Hugo. (2016, 15. oktober). “Årets sterkeste diktsamlinger”. *VG*.
- Sævareid, Heidi. (2016, 31. oktober). “Utydelig narr”. *Littkritikk.no* www.littkritikk.no/single-post/201610/31/Utydelig-narr Hentet: 17.10.2017
- Toft, Jonna. (2017, 16. oktober). “Stefan Kjerkegaard, ‘Det sjoveste folkefærd er finnene’”. *Folkeuniversitetet i Aarhus*. <https://fuau.dk/forskerartikler/stefan-kjerkegaard-det-sjoveste-folke%C3%A6rd-er-finnerne/>. Hentet: 6.5.2018
- Unipress. (2017). “Om forlaget”. www.unipress.dk/om-forlaget/ Hentet: 30.11.2017
- Vassenden, Eirik. (2004). “Språklig finmotorikk, løs snipp og så krig: Fra 90-tall til 00-tall i norsk poesi”. I *Nye forklaringer: lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget
- Wærp, Henning Howlid.(2016, 11. september). “En debutant som ikke virker helt ferdig”. *Aftenposten*.
- Østgaard, Anne. (2016, 29. august). “Møt høstens debutanter: Maiken Horn Bolset”. *Forlagsliv.no* www.forlagsliv.no/paafyll/2016/08/29/maiken-horn-bolset/ Hentet: 17.10.2017