

Om to okser og et rustent gjerde

Det animalske i Tone Hødnebøs Larm (1989)

On two bulls and a rusty fence

Animality in Tone Hødnebø's Larm (1989)

Benjamin Yazdan

Stipendiat i nordisk litteratur ved Institutt for nordisk, Universitetet i Oslo

benjamin.yazdan@iln.uio.no

Sammendrag

I denne artikkelen diskuteres Tone Hødnebøs (1963–) debutsamling *Larm* (1989) som en refleksjon over naturbehersekelse og forholdet mellom det menneskelige og det animalske. Jeg ser nærmere på et utvalg nøkkeldikt, og tar særlig for meg møtet mellom det lyriske jeg-et og den ytre naturen. I analysen viser jeg at diktene rommer en rekke originale refleksjoner over motiver som bevissthet, innlevelse, topografi og rasjonalitet, og at de kan leses som en dialog med Frankfurterskolens – særlig Theodor W. Adornos – opplysningskritiske og estetiske filosofi. Artikkelen argumenterer for en nyorientering i resepsjonen av forfatterskapet, hvor hverken fremstillingen av natur eller det avgjørende slektskapet til kritisk teori har blitt viet særlig oppmerksomhet.

Nøkkelord

Tone Hødnebø, natur, lyrikk, dyr, Theodor W. Adorno

Abstract

In this article, Tone Hødnebø's (1963–) first collection of poetry, *Larm* (1989), is discussed as a reflection on mastery of nature and the relationship between the human and animality. In particular, I take a closer look at the staging of meetings between the lyrical I and "outer nature" in a selection of central poems. In the analysis, I show that her poetry contains a number of original reflections on motifs such as consciousness, immersion, topography and rationality, and that they can be read as a dialogue with the Frankfurt School's thought on Enlightenment and aesthetics. The article argues for a reorientation in the reception of Hødnebø's body of work, where neither representation of nature nor the defining affinity to Critical Theory has been afforded much attention.

Keywords

Tone Hødnebø, nature, lyric poetry, animality, Theodor W. Adorno

Tone Hødnebøs debutsamling *Larm* (1989) består av fem deler – eller sykluser – med titlene «Ansiktet rykkes, vil ut av ansiktet», «Det tomme øyet», «Stoler settes fram i mørket, stoler som skraper mot sement», «En stemme løsner» og «Grått teppe faller». Diktene har et karakteristisk senmodernistisk, fortettet og elliptisk formspråk, og står støtt i en norsk-språklig modernisme hvor Tor Ulvens asketiske og materialistisk orienterte formspråk kan anses som et klart forelegg. I hovedsak er både dikt og verselinjer korte. De preges av

sprekker og utelatelser, ikke-systematiske oppsett, uventede inndelinger og grammatikalske «gliper» eller anakolutiske grep, hvor komposisjonen åpner opp for flere måter å lese ut både syntaks og meningsinnhold på. Samlingens bevegelse er syklisk og uforløst, og vi konfronteres med en ikke-beherskende, «auditiv» vandring gjennom et truende, fremmedgjørende landskap. Bevegelsen fra første til siste syklus følger ikke et utpreget lineært eller fortellende prinsipp, men i «En stemme løsner» er det lyriske jeg-et mer ekspanderende, diktene noe mer ordrike, og klaustrofobien fra de første syklusene ikke like påtrengende.

Diktene inneholder en rekke selvrefleksive skildringer av menneskets herskertrang og kontroll over den ytre naturen, men det poetiske arbeidet rommer også flere ansatser til forsoning. Naturen trer frem som et abstrakt landskap, og som en synlig språklig konstruksjon – et kulturprodukt, en kunstnerisk og historisk betinget tilvirkning. Her finnes også poetiske ekskursor i motiver som stemme, hørselsorgan og lytting. Slik litteraturviter Marit Borkenhagen har bemerket, er *Larm* også noe av en anomali i forfatterskapet: Der Hødnebø ellers befatter seg mye med *blikket* – og således med synssansen som bilde på hvordan subjektiv erkjennelsesvilje og vitenskapelig utforskertrang har snudd om i naturbeherskelse og instrumentell fornuft – er diktene i debuten innstilt på å gi forrang til øret og til lyttingen.¹

I resepsjonen av debutboken så vel som det øvrige forfatterskapet har likevel det animalske spesielt, men også naturen generelt blitt oversett. Dette gjelder både omtaler fra utgivelsesåret så vel som senere essays og artikler. Det har heller ikke blitt skrevet noen akademiske tekster om Tone Hødnebø tidligere. Denne artikkelen er således et forsøk på å bøte på mangelen på en forskningstradisjon om en av samtidslyrikkens mest innflytelsesrike diktere. Gjennom nærlesninger av fem sentrale dikt fra *Larm* vil jeg vise at samlingen kan leses som en høyst original og kritisk refleksjon over naturbeherskelse og forholdet mellom det menneskelige og det animalske. Således vil grunnmotiver som har vært gjenstand for mye undersøkelse i nyere økokritikk bli diskutert i artikkelen, som det dyriske, menneskelig subjektivitet og grensene for den antroposentriske erkjennelsen, men den sentrale teoretiske optikken vil utgå fra Frankfurterskolen, eller kritisk teori. Dette har, som vi skal se, sin bakgrunn i at *Larms* motto, og dermed de aller første ordene i Hødnebøs forfatterskap, er hentet fra Adorno og Horkheimers *Opplysningens dialektikk* (2011).

Foruten i Marit Borkenhagens essay «Svakt en stemme som motsier en annen» (2007) har de påfallende, og for fortolkningen avgjørende, likhetene mellom Hødnebøs ideologikritikk og kunstsyn, og frankfurternes – som vil bli utførlig diskutert her – gått helt ubemerket hen. «Horkheimer og Adornos idé om dialektikk mellom opplysning og myte», skriver Borkenhagen, «gjenfinnes som en flerstemthet i Hødnebøs tekster. I alle samlingene finnes én stemme som søker å frigjøre og slippe virkeligheten løs fra fastlagte forestillinger gjennom aktiv og fornyende språkbruk, mens motstemmen usjenert innrømmer sin fascinasjon for en vitenskapelig bestrebelse på å holde virkeligheten fast i begripelige og eviggyl-dige modeller» (Borkenhagen 2007, 62–63). Slik jeg leser hennes bidrag til resepsjonen, er hun imidlertid mer innstilt på å fremheve en produktiv ambivalens til et opplysningsprosjekt som har snudd om til ufornuft. Dette er helt klart et avgjørende moment i forfatterskapet, som preges både av fascinasjon, undring og en kritisk grunnholdning til naturvitenskapelige tenkemåter og forsøk på å innordne, systematisere og beherske naturen. Parallellen

1. «Kanskje kan man si at det avrevne øret symboliserer et vendepunkt i forfatterskapet. Mens debutsamlingen var konsentrert om øret og sansning via lyd, står det undersøkende blikket sentralt i Hødnebøs forfatterskap slik det har utviklet seg videre» (Borkenhagen 2007, 60). Hun diskuterer ikke inngående naturfremstillingen i *Larm*. I stedet betoner hun andre (høyst relevante) motiver som tilbaketrekning, afasi, lyd, støy, hørselshemming, selvrefleksjonalitet, utforskingen av språkets og utsigelsens mulighetsrom og en kontinuerlig streben mot individualitet.

går derimot, slik jeg vil vise, langt dypere, vedrører ikke minst det dikteriske jeg-ets ambivalente grunnholdning til den ytre naturen, og danner utgangspunkt for en dyptborende undersøkelse av forholdet mellom subjekt og objekt.

I sin tid ble *Larm* godt mottatt av norske litteraturkritikere, men fikk ikke voldsomt mye oppmerksomhet. I dagsaviser finnes kun Oddbjørn Johannessens avventende, men interesserte vurdering i *Fædrelandsvennen* – som berømmer ambisjonsnivået i en debutsamling hvor det «er nærmest håpløst å få [billedelementene] til å danne meningsfylte mønstre» (Johannessen 1990) – og Erling Aadlands svært positive omtale i *Bergens Tidende* (Aadland 1989). Her heter det at den unge debutanten skriver «klare, korte og mangetydige dikt uten store fakter». Han betoner innslaget av drømmer og erindringsfragmenter, leser *Larm* som en broket frigjøringshistorie, og fremhever at diktene unndrar seg en avklart mening og påkaller motstand i lesningen. Om jeg-et skriver han at det er «et instinktivt rudimentært jeg som søker ut i den virkelige verden, men søkingen er tvetydig og jeg-ets holdning er ambivalent» til en støyete, uhyggelig omverden (ibid.). Om naturen står det ikke så mye mer enn at «den ytre verden, oftest manifestert av enkle grunnord for naturfenomener og dyr, er skremmende tom og uhyggelig» (ibid.). (Bemerkningen om grunnord er derimot, som vi skal se, høyst presis.) Hans H. Skei hevder på sin side i en ørliten notis i artikkelsamlingen *Vegen til bøkene* (1993), basert på en *Dag og Tid*-notisomtale, at diktene «er fylt av undring overfor alle ting, ser dem på avstand, og forsøker i uro som avspeiles i språkrytme og typografi å finne ord og bilder som kan uttrykke et ungt sinns livsoppfatning i en gammel tid» (Skei 1993, 103–104). Hos en ung Stig Sæterbakken antydes det at det er noe uforløst over diktens behandling av motsetningene de stiller opp «mellom bløt og hard materie» (Sæterbakken 1990, 17). I Eirik Vassendens *Den store overflaten* (2004) blir *Larm* stående som et eksempel på en «behersket poesi» som er «ekstremt lavmælt» (Vassenden 2004, 206), mens i *Nye forklaringer* (2003) fremheves et slektskap med Ulven og Eldrid Lunden, og en «sterk opptatthet av sammenhengene mellom det menneskelige og ikke-menneskelige» (Vassenden 2003, 24). Vurderingene er i og for seg ikke gale, men hverken disse omtalene eller senere tekster sentrerer naturen som ledemotiv i debutsamlingen, og den kritiske naturbevissthetens fundament i den filosofiske tradisjonen den øyensynlig slekter på, forbigås.

Naturbeherskelse og identitet

Larm alluderer nemlig som sagt allerede i periteksten til den avsluttende bolken med uferdige nedtegnelser og utkast i Adorno og Horkheimers *Opplysningens dialektikk* (2011), hvor forfatterne fastslår at dyrets (påståtte) subjektløshet ikke beskytter det mot lidelse: «Dyret lyster sitt navn, men har ikke noe jeg, det er innestengt i seg selv og likevel utlevert, alltid er det en ny tvang og ingen tanke når ut over den. Mangelen på en slik trøst kompenseres ikke av mindre redsel, fraværet av lykkefølelse ikke av forskånelse fra smerte og sorg»² (Adorno og Horkheimer i Hødnebo 1989, 5). I passasjen om det animalske, som heter «Menneske og dyr», hevder den kritiske teoriens nestorer at «ideen om mennesket [kommer] til uttrykk gjennom forskjellen mellom menneske og dyr. Dyrets ufornuft beviser menneskets verdighet» (Adorno og Horkheimer 2011, 289). Det animalske riket atskilles fra det menneskelige og får sitt stempel som ren, biologisk materie, kropper uten forstand. Skismaet gjør omsorg

2. I Lars Petter Storm Torjussens mer bokstavtro versjon står det: «Dyret lyster navnet, men har ikke noe selv, det er lukket inne i seg selv og allikevel utlevert til omgivelsene. Det kommer stadig en ny tvang som ingen idé kan rekke ut over. Men dyret får ikke en lindring av angsten som gjengjeld for at det er blitt fratatt trøst, og den manglende bevisstheten om lykke blir ikke byttet med et fravær av sorg og smerte» (Adorno og Horkheimer 2011, 291).

for dyrenes lidelse overflødig: «De store giraffene og den hvite elefanten er *oddities* som knapt nok en skolegutt morer seg over lenger» (296). Dyrkingen av instrumentell fornuft avskaffer behovet for å fremstille eller reflektere over en lemlestet natur. Denne i realiteten regressive og naturbeherskende tendensen – forkledt som et sivilisatorisk fremskritt for menneskeheten – kaster lys over den reaksjonære og falske nåden fascismen viser for naturen og dyrene: «Forutsetningen for dyre-, natur- og barnefromheten hos fascistene er en vilje til forfølgelse. Å nonchalant stryke barnehår og dyrepels betyr: Hånden her kan tilintetgjøre. [...] Kjærtegnet illustrerer at alle er like overfor makten, at de ikke har noe eget vesen. Skapningen er bare et materiale for herredømmets blodige formål» (298).

Påstandene om herreveldet over det animalske må betraktes i lys av den innflytelsesrike hovedtesen i *Opplysningens dialektikk*. Adorno og Horkheimers sentrale, modernitetskritiske postulat er at det vestlige opplysningsprosjektet er tuftet på naturbeherskelse og herredømme over indre så vel som ytre natur. Etter Auschwitz står det klart at det moderne prosjektet er forfeilet. Det har slått om i det rene barbari og fullkommen ufornuft. Det moderne subjektets forstand er en abstraherende, totalitær, kvantifiserende og instrumentell rasjonalitet fundert på selvoppholdelse. Denne i realiteten irrasjonelle fornuften, og dens foretrukne språk, lener seg tungt på å innordne og hierarkisere, og søker seg mot enhet, identitet og system. Kroppslig og sanselig erfaring bannlyses; den partikulære erfaringen og annetheten avskaffes i totalitetens og det universelles tegn. Verdens mangfoldighet subsumeres under identitetsprinsippet: «Det borgerlige samfunnet er behersket av ekvivalenten. Den gjør det ulike sammenlignbart idet den reduserer det til en abstrakt størrelse. For opplysningen blir det som ikke går opp i tall, og til slutt i tallet ett, til skinn; den moderne positivismen forviser det til diktningen» (41). «Opplysning [skjærer] bort det inkommensurable» (46). Den produserer et endegyldig skisma mellom subjekt og objekt. I «Odyssevs list»-ekskursen leses Odyssevs' møte med sirenenes sang – hvor den homeriske heltens frivillig og «rasjonelt» lar seg binde til masten så han likevel kan høre sirenenes mytologiske, faretruende skrik – som en ur-allegori over den instrumentelle borgerlige subjektiviteten: (Selv)beherskelsen av indre natur er forutsetningen for dominansen over ytre natur, men forsøket på å frigjøre seg fra naturen – også naturen i en selv, den somatiske erfaringen – ved å temme den, har bare gitt ny tvang.

Kritikken mot essensialismen i begrepet er nok den største konstanten i Adornos tenkning, helt fra Kierkegaard-avhandlingen (1931) til hovedverket *Negativ dialektikk* (1966) og den posthumt utgitte *Eстетisk teori* (1970). Adornos kritikk av identitetstenkning dreier seg om en rekke usystematiske, men omfattende undersøkelser av en vidtfavnende tendens i filosofisk tenkning, samfunnsliv og allment språk til å etablere *identitet* mellom enkeltfenomener eller det individuelle, og overordnede kategorier. Gjennom subsumerende, totaliserende begreper slukes og likvideres individualiteten og forskjellene. Heterogeniteten underkastes virkelighetsfjerne og verdensfravendte abstraksjoner. Den konvensjonelle systemfilosofien, som ikke evner å yte motstand mot identitetstenkningen, blir således en affirmativ, ukritisk filosofi. Med identitetstvang er det også snakk om enhetstvang: Den er ahistorisk og på stadig søken etter opprinnelighet, egentlighet, «første årsaker» og syntese. Dette resulterer i en konform skinn-universalisme. Det større begrepet vil aldri være i stand til å innbefatte kompleksiteten i hvert av tilfellene det viser til: Begrepet eller ordet «okse» kan visselig peke på noen fellestrekk, noen viktige kjennemerker, betegne oksens «okse-het» eller det okse-aktige over den, men det vil aldri kunne fange opp det som er unikt med *akkurat denne oxen*. Det *ikke-identiske* er derimot alt hva som ikke kan bli og ikke har blitt opptatt i begrepet; det er momentene, tenkningen og ansatsene som har blitt skåret vekk fra den offisielle historien og har unnsloppet erkjennelsen.

Hødnebøs egen formulering om ideologi i et tidlig essay fra 1992, om Fritz Langs klassiske stumfilm *Metropolis* fra 1927, er i den forbindelse interessant: «Det ideologiske gjør seg usynlig i det selvfølgelige, det selvfølgelige er bl.a. handlingen som får oss til å tenke i bestemte mønstre» (Hødnebø 2007, 22). Mot et overdrevent fokus på en strukturert og håndterlig fortelling fremhever Hødnebø «detaljenes ulydighet»; å vende seg mot små sprekker, uoverensstemmelser og interne stridigheter i verket det gjelder, er med på «å oppøve evnen til følsomhet» (ibid.). Passasjen får gjenklang i en av Adornos mindre kjente påstander om kulturindustrien, nemlig dens fortrenkning av detaljens kraft. Før effektmarkert og likhetsprinsippet satte inn, anfører Adorno, forholdt det seg annerledes: «Idet detaljen frigjorde seg fra verket, var den blitt trassig og hadde, fra romantikken til ekspressionismen, utnevnt seg til et utemmet uttrykk, til en bærer av innvendinger mot verkets organisasjon» (Adorno og Horkheimer 2011, 159). Analogt til dette finnes det ingen strukturerende handling eller en overordnet fortelling om naturen i *Larm*, men nettopp en opphopning av slike utemmede uttrykk – en serie fragmenter. Formen diktene antar, gjør det vanskelig å fastholde en budskapsorientert optikk, noe som står i samklang med Adornos skepsis til politisert kunst hvor den sanselige radikaliteten er underordnet den kommunikative dimensjonen.

At den fragmenterte formen ikke umiddelbart meddeler et meningsinnhold, betyr ikke at det ikke finnes anskuelsener her (tvert imot), men at anskuelsene må avleses og fortolkes ut fra sin sammenheng som «deler fra vrak / gitarstrenger, løsnede skruer / vokalsammenstøt og rustne / konsonanter» (Hødnebø 1989, 55). «De løsrevne bitene» som innleder samme dikt, kan like gjerne vise til diktene selv, noe også Borkenhagen påpeker i sin lesning av selvreferensialiteten i samlingens behandling av taushet og tale (2007, 56). Lyrikken er dømt til å ta i bruk det samme registeret av fraser og ord som det ideologidrevne språket eller makt-språket – dikterens materiale er ikke noe annet enn dette – men den har muligheten til å la frasene og ordene støte sammen på nyvunnet vis. Et senere dikt i samlingen reflekterer også over en slik poesiens nærhet til vrakgods og rester:

Store, øde områder
I utkantene. Skrap,
biter av jern og skrog
En utslitt frase

Sølvblanke gjenstander, en sterk sol
brenner seg inn i avfallet.

(Hødnebø 1989, 33)

Det jeg-løse og fragmentariske diktet navigerer i et landskap av avfall. I den fjerde verselinjen knyttes bildet opp mot *språklige* avfallsprodukter. Resirkuleringen av «en utslitt frase», slik at den kan gjenoppstå i form av «sølvblanke gjenstander», antyder muligheten for forvandling og skapelse. Den sterke solen som «brenner seg inn i avfallet» og gir avfallsstoffene en annen giv – en form for sedimentering eller silingsprosess av uttømt språk – kan altså tenkes å være den poetiske nerven selv, den selvrefleksive påminnelsen om hva diktingen kan gjøre med et forsøpelt, meningsfattig språk: De «øde» områdene kan fylles opp igjen. Det «sedimenterende» momentet gjør samtidig at det er mulig å få øye på reminisenser og rester av de uønskede formene for språk selv etter forvandlingen. Det kommer altså an på å ta det utslitte materialet, det forterpede og utslitte språket, i sin tjeneste igjen, for så å gi det en mer kritisk form.

En av de viktige nøklene ligger altså i den kritiske teoriens natur- og kunstsyn. Slik jeg viser i lesningene, er det snakk om et avgjørende valgslektskap, en sterk affinitet mellom Frankfurterskolens kritikk av naturbeherskelse og de poetiske forståelsesformene til Tone Hødnebo. Vi skal se nærmere på hvordan Hødnebøs diktning også forplikter seg på det ikke-identiske med hensyn til naturelementenes og dyrenes egenart. Hennes indirekte maktkritikk svarer som sagt på interessant vis til Adornos sentrale tese om at en eksplisitt fordømmelse av herredømmet i kunsten er dømt til å mislykkes og undergrave kunsten selv, idet den reduserer seg til et affirmativt saksinnlegg. Det må fremheves at mottoet er det eneste *eksplisitte* intertekstuelle momentet i *Larm*, foruten «Snittet // i det avrevne øret og den / råtnende frukten på bordet» (66), som kan tenkes å alludere til van Gogh, og «Et steds fra: sirenene / latteren og ropene» (32), som med velvilje kan sies å vise både til kraftige alarmlyder og til episoden med sirenenes sang i *Odysseen*.

Ingen hellig ku

Vi skal først se på to dikt som tar for seg den menneskelige samhandlingen med det animalske, nærmere bestemt i to «oksedikt». Det første lyder som følger:

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

(Hødnebo 1989, 26)

Oksen kan knapt sies å være et like gjenkjennelig dyremotiv som svarttrosten, katten eller hesten i norsk lyrikkhistorie. Det finnes ingen okse-kanon slik det finnes en betydelig tre-, fugle- eller fjell-poetisk kanon i norsk poesi.³ Hvorfor vier Hødnebo oppmerksomhet til akkurat disse tunge, uutgrunnelige creaturene i to omganger? Oksene jeg-et frykter, og som simpelthen bare «stirrer», vekker umiddelbart trang til refleksjon i større grad enn «de loslitte hestene i støvet» (30), selv om også dét er et urovekkende bilde hvor et vitalt dyr blir innskrevet i et størknet frys-bilde av forfall og snarlig utilgjengelig fortid. De andre dyrene i *Larm* tar likeså del i et urolig dikterisk univers – «langsomme fugler» går og kvekker «i det tapte» (9), fuglene «eter [morgenen]» (25), harene jages til utkanten av en vind, og i utkanten av samme dikt står «jegerens spor» innskrevet «I november, / sorgmunn» (29), som en påminnelse om at det egentlig er mennesket som truer den øvrige naturens overvintring og lykke, og ikke omvendt – men det første oksediktet er det eneste i samlingen som faktisk skildrer et treff mellom et (presumptivt menneskelig) dikterisk jeg, og ett eller flere dyr.

I dette diktet, og i det påfølgende, som vi skal se nærmere på, er det ingen forsøk på tiltale, besjeling, antropomorfering eller innlevelse – og ingen hellig ku. Metamorfose som dukker opp i Hødnebøs senere diktsamlinger, er fraværende i *Larm*, og diktene antyder stasis og erkjennessvikt i jeg-et, fremfor forsoning, innsikt eller budskap. Hødnebo fornekter et tradisjonelt gjetermotiv, hun begir seg ikke ut på bukolisk diktning – og oksen avgir ikke særlig til inspirasjon for poetens verdensvisjoner. Her kan vi se til Georges Batailles bemerkninger

3. Se Reed 2018 for en diskusjon av den norskspråklige «tre-poetiske» kanon.

i *Erotismen* (1996) om hulemaleriene i Lascaux, hvor oksenes kulturhistoriske betydning spores helt tilbake til de tidligste kunstneriske representasjonene av dyr. Bataille anser teorien om såkalte magiske bilder i oldtidshistorien – at «dyrene, objekter for jegernes begjær, skal ha vært malt i håp om at bildet av begjæret realiserer begjæret i virkeligheten» – som utilstrekkelig (Bataille 1996, 80). I stedet viser han til påbudet om å ikke drepe, som faktisk også gjaldt for likvidering av dyr i jakten, og foreslår at hulemaleriene portretterer selve den religiøse overskridelsen som ligger nedfelt i det ritualiserte drapet:

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

Dette er også det eneste hulemaleriet i Lascaux som avbilder en menneskelignende skikkelse – slik oksediktene er de eneste hvor et menneske faktisk påtreffer dyrene i *Larm* – men i vårt tilfelle er det påfallende nok ingen jakt, likvidering eller offermytologi å spore. Som kulturhistorisk dyr betraktet er oxen hverken et bedagelig kjæledyr eller en frihetsøkende fugl, men i den skandinaviske samtidslitteraturen er det ikke mye av romantisering.⁴ En kunne tegne opp en historisk linje hvor oxen har gått fra å symbolisere fruktbarhet, liv og storhet – og hvor oksene kunne opptre som majestetiske offerdyr i mer eller mindre animistiske ritualer, eller som monstrøse halvguder og endetidssymboler – til å bli industrielt storfe, en anonym, kuert komponent i en kjøttindustriell distribusjonskjede. Det er en lang vei fra den utsoningen Bataille oppfatter i oxen som troner over den døde mannen, til den totale distansen i møtet mellom menneske og vakuumpakket entrecôte. I en modernistisk-industriell diskurs forbinder vi ikke lenger oxen med den sagnomsuste storheten hos Homer, men med bearbeidede kropper til føde. Hødnebø går ikke eksplisitt i dialog med en litterær eller mentalitetshistorisk oksetradisjon, og anfører ingen tydelig kritikk av mat- og dyreindustrien, men det finnes altså en svært ladet bakgrunn. Vi skal se nærmere på hvordan diktet innbyr til verkindern fortolkning med vekt på de formmessige spenningene og antagonismene mellom diktets subjekt og objekt, samtidig som det knytter an til en samtidsmessig/historiserende lesning, med lommelykten og stålgjerdene som motiviske nøkler.

Lommelykt og *generalia*

Allegorien åpenbarer seg i selvmotsigelsen i de fire første verselinjene, hvor lommelykten utgjør det første selvrefleksive momentet i Hødnebøs oksedikt. Her påtreffer vi nemlig en fremstilling av lyset som er tvers gjennom mediert av den *lille* teknologien. Der et virkelig metaforisk lys kunne tenkes å få oksemotivet til å skinne og bli til harmonisk poesi – utgjøre en kunstens lysning, en inspirasjon – tilhører lommelykten modernitetens og masseproduksjonens sfære. Det lyriske jeg-et «lyser på dem / med en lommelykt» i en forholdsvis verdiløs handling: Den ørlille bryteren utretter ikke stort, og ingenting endres i løpet av

4. Hofmos Picasso-ekfrase «Tyrekamp ...» fra *November* (1972) er ett av få dikt fra norsk lyrikk-kanon som faktisk befatter seg med oxen: «Mektigere enn den lyse himmel / er kraften som dirrer / gjennom tyrens lender / den som har drukket det / uutgrunneliges vann / den som speiler seg i / ruvende heisekraner / som heiser blokker av sten / opp med åpen kjeft / og siden spytter dem ut ... / Den mørke flod / strømmer ut av den / og skyller over hestens / edle hode // Brutt ned av det / dampende avsinn / med tyrens horn i siden / velter den rundt / med klovene opp mot / den stumme himmel» (Hofmo 1972, 18).

strofen, som snarere antyder stillstand. Slik kan vi tenke at diktet tilkjennegir en besk ironisering over poetisk sannhetssøken: Å ta frem lommelykten for å lyse litt på dyrene er en utilstrekkelig og nesten barnslig gest.

Giorgio Agambens begrep om den antropologiske maskinen – som konstituerer og produserer et begrep om menneskelighet i egenskap av å separere dyret fra mennesket, og som ifølge den italienske filosofen kjennetegner den vestlige kulturkretsens omgang med ytre natur (Agamben 2002, 26) – er en slående pendant til diktet, men da må vi merke oss at det er en svært liten maskin i sving her. Lommelykten opplyser og behersker, men avkles også som ubehjelpelig i møte med den ytre naturens mangfold. Den håndholdte lykten tilhører naturligvis et maskinelt domene, og er en masseprodusert tingest, men den er ikke akkurat noen voldsom konstruksjon, og ligner heller noe en speidergutt tar i hånden, enn et ærerikt monument over teknologisk utvikling og sivilisatorisk storhet.

Diktet iscenesetter i den forstand et lyrisk jeg som er styrt mer av teknologisk rasjonalitet enn av nysgjerrighet og undring i møte med naturen, hvor maktprinsippet siver inn i de minste bestanddelene, eller inn i hva vi med en annen term fra Agamben kunne kalle et *dispositiv*: et maktpolitisk redskap for å disiplinere, kartlegge og beherske den biologiske kroppen.⁵ Det er ikke minst et dikt hvor begge parter disiplineres: oksene, som inngjerdede vesener, og jeg-et, som inkonsistent, uklart og uten noen virksom agens eller stabilitet. Lest som en opplysningsallegori kan vi kanskje antyde at diktet stiller opplysningens fallitt til skue under flombelysning?

Det tyske begrepet for opplysning, *Aufklärung*, har sitt opphav i det middelhøytyske *klären* – «å gjøre klar», «forklare» eller «forkynne».⁶ Etymologien språkliggjør en idéhistorisk bevegelse med aktualitet for vår lesning: I opplysningsprosjektet fjerner man tidligere tiders dunkelheter og skitt, og sørger for å forvise verden om at det som blir ansett som mørkt, forblir i skyggene.⁷ Slik henvises alt som ikke passer inn i den offisielle historiens gang, til glemsel, analogt til den naturbeherskende fornuften som fortrenger ethvert moment som ikke kan opptas i et stabilt begrep om «natur». Diktet utfører en forminskning av denne fåfengte opplysnings- eller forklaringsakten, som ikke makter å klargjøre og være genuint opplysende (eller faktisk rasjonell) fordi den er blind for sin egen utbytting av naturen – en utarmingsprosess som opplysningsmyten selv henter næring fra, og lider under. I dette diktet dreier det seg om et lite, elektrisk lys uten erkjennelsesmessig virkning. Her antydes det kanskje at lommelykten er mer representativ for vår «opplyste verden» enn den fremskritt-funderte myten om stadig større autonomi og frihet skulle tilsi. «Forklaringshandlingen» hvor den ellers uanselige verden skal settes på begrep, har forklart fint lite; i den forstand er jeg-et like «ufornuftig» som oksene.

Noen *faktisk* opplysning finner ikke sted. Dyrene er fortsatt «oksene», de får ikke noen særegne kjennetegn, og beskrives ikke i større detalj enn at de stirrer. Klassiske særtrekk som spisse, buede horn eller bulende buker er fraværende. Slik representerer Hødnebøs okser hele arten, som «taksonomiske» dyr i ubestemt form «artstall». De står for alle okser, og er og blir *generalia*. Jeg-et i *Larm* forholder seg til sitt objekt som slakteren til slaktet: uten nåde, empati eller innlevelse. Jeg-et evner ikke å besvare *oksenes* stirrende blikk, og åpningen mot en gjensidig fortrolighet uten herredømme er lukket. Den nakne «scenografien» i det første diktet speiler en omverden befridd for mangfold.

Det er en kvantifisert verden vi påtreffer i flertallsform også i de øvrige diktene i *Larm*: «fugler», «kropper», «armer og bein», «sjødyr», «dyrene», «fuglene», «harene», «hestene».

5. Se Agamben 2009.

6. Pfeifer 1995, s.v. *aufklären* og *klären*.

7. Denne etymologiske ekskursen er en lett omskrevet passasje fra min egen masteroppgave. Se Yazdan 2019, 84.

Adornos begrep om identitetstenkning kaster lys over diktet: Abstraksjonsimpulsen og hangen til instinktiv kategorisering berøver subjektet muligheten for et gjensidig møte med oksenes blikk eller deres eiendommelighet. Tittelen på syklusen diktet står i, «Det tomme øyet», indikerer et slikt visuelt landskap, men kanskje også en verden hvor tomheten skal fylles av projeksjoner og lengsler? I sitt essay om forfatterskapet ser imidlertid Janike Kampevold Larsen en «faretruende egenbevegelse» i både gresset og i mørket i den femte og sjettede verselinjen, og identifiserer dette som et besjelende grep, som inngir «en følelse av at verden opererer uavhengig av det subjektive – ofte som en slags trussel der dyrene inkarnerer en slags instinktiv fortrolighet med verdens likegyldighet» (Larsen 2007, 99). Bemerkningen er interessant, men motivet blir imidlertid ikke gjenstand for inngående utforskning av forholdet mellom subjekt og objekt.

Jeg-et, subjektet, forsvinner nemlig: «Mørket er mørkt, gresset / er mørkt.» For meg antyder også dette at diktet skjenker naturen en rest av egenverdi: den får eksistere uavhengig av menneskets forståelsesformer, og er uansett noe vi ikke kan (og kanskje ikke heller *bør*) forstå til fulle. Materien eksisterer i og for seg selv, den er ikke en formbar, påvirkelig masse som konstituerer mening bare i egenskap av å ha blitt sett på eller rørt ved av et jeg – på samme måte som med «langsomme fugler», «det slimete gresset som gynger / som gynger» (9) og «sjødyr som gisper / i luften» (16) i øvrige dikt. Gresset, mørket og oksene fortsetter å leve, være, selv etter at jeg-et har passert. Her slutter jeg meg til Larsens påstand om at de siste linjene anerkjenner en «uforståelig» verdensvilje ved siden av den subjektive erkjenneshorisonten, men supplerer med at dette rommer en forpliktelse på epistemologisk ydmykhet, og en kritikk av jeg-ets forrang.

I tillegg er det verdt å merke seg bortfallet av punktum: Den eneste «stansen» finnes i femte verselinje. I de tre siste linjene befinner gresset, mørket og oksene seg i en poetisk malstrøm mer enn de står for seg selv. Med vekselvirkningen mellom kataleks (fortsettelse) og cesur (stopp, brudd) siprer materien og det animalske inn i hverandre uten å viskes ut, og den instinktive fortroligheten med verdens likegyldighet Larsen leser inn i diktet, kan overføres og utvides til en fortrolighet også dyrene og naturelementene imellom, hvor skottene slett ikke er tette, og hvor relasjonene er ikke-diskriminerende og mer horisontale. Kanskje kunne en snakke om et hemmelighetsfullt økosystem – hvor gresset heller ikke signaliserer det driftsdrevne beitet som reduserer oxen til en mekanisk skapning – i motsats til jeg-ets forhold til oksene, som er alt annet enn gjensidig. Således kan skiftet i diktets andre del både leses som et uttrykk for erkjennelsen av en vilje utenfor subjektet, og som et tegn på poetisk avmakt fra jeg-ets hold. Interessant nok trer avmakten frem som selve forutsetningen for skiftet i dikterisk modus, med en mer «poetisk» avslutning, hvor den fortellende tonen fra de tre første linjene viker. Til slutt påtreffer vi en fremstilling av dyr og naturmaterie som blir gradvis mindre diktet av subjektets lengsler, projeksjoner og antagelser, og som muligens tillegges større iboende verdi. Det er tross alt oksenes blikk som resulterer i subjektets frafall, og i den forstand blir oxen mer enn et objekt – en aktiv deltager i diktets gang. At det er jeg-et som skjenker materien og dyrene denne verdien ved å tre vekk (og i første instans dikteren, ved å innføre tomrom og linjeskift), er uunngåelig: Poesi er som regel en menneskespråklig praksis.

Verbvalgene som markerer handling i det første diktet, er generelle: «gå», «lyse», «være», «stirre». Den dikteriske bevisstheten er låst til nedtegnelse av det korte hendelsesforløpet (jeg-et går til oksene, lyser på dem, går forbi og ut av scenen, oksene stirrer, billedspråket kapitulerer, og diktet er over), og er ute av stand til å gi oksene noen form for verdighet eller oppreisning. Forskjønnelse kommer ikke på tale. Også jeg-et er tilsynelatende uforandret – og avmektig. Selv om subjektet faller fra, synes den dikteriske handlingen å være dømt til

gjentakelse og skurring. Gjentakelsestvangen etteraper den historiske virkelighetens gjentatte forsøk på å tvinge den ytre naturens gåtefullhet ut av menneskelig erkjennelse. «Oksene / stirrer». Men slik kan den første verselinjen («Jeg tør ikke gå til oksene») forstås på et annet vis. Den er tilsynelatende løgnaktig og motsetningsfull, for i neste linje går jo jeg-et nettopp til oksene, forbi dem for å lyse opp. Det som opphever paradokset eller løgnen, er at jeg-et nettopp ikke tør å lodde dypet i dyrets annerledeshet, og at det følgelig bare bekrefter skillet mellom subjekt og objekt. Dyrene er de som skal lysenes på, de passive beholderne klare til å fylles med hva enn den menneskelige bevisstheten har i tankene eller i blikket. Jeg-et har ikke mulighet til noe annet enn å se oksene for bare kveg. «Jeg tør ikke gå til oksene» er slik å forstå en tilsynelatende logisk usann påstand og en naturhistorisk sett sann sentens. Anstrøket av resignasjon impliserer et kritisk moment; at oksene ikke tildeles verdighet, peker mot subjektets falitt.

I et nyere økokritisk perspektiv kan et slikt manglende brudd med en «antroposentrisk» utsigelsesinstans ved første øyekast anses som problematisk; den stadige forankringen i et menneske-lignende jeg – uansett hvor lite jeg-et lar seg fikse – rokker ikke ved subjekt/objekt-polene, og vil stå i fare for å bekrefte den falske motsetningen. Fremfor å gi stemme til det ikke-menneskelige lar diktet dyret stå tilbake som begrepsløst og stumt. Oksens livsverden er desavuert før lyset fra lommelykten har truffet gjerdene. Men her ligger diktets kritiske kjerne. Når det er omme, har ikke jeg-et gått til oksene – ikke egentlig. Den kunstneriske bearbeidelsen av dyremøtet mimer og fremviser dermed en forfeilet opplysningsprosess. Den prosessen har ikke ført menneskene nærmere dyrene annet enn som uutgrunnelige, midlertidige beholdere for fremtidig mat på tallerkenen, som stum materie. Slik utgjør diktets doble bevegelse og formtvang en ironisk refleksjon over naturbeherskelsen – og fremtrer som noe langt mer enn en apori. Til den ovennevnte fordømmelsesimpulsen kunne vi innvende at kritikken også rommer en viss blindhet for at jeg-et også tar del i og er *av* naturen. Det lar seg jo beviselig gjøre å studere spørsmål om menneskesentrert ødeleggelse av naturen med mennesket som utgangspunkt, all den tid Hødnebøs dikt fremviser en intim forbindelse mellom undertrykkelsen av indre natur og herredømmet over ytre natur. Diktet kvæder ikke om en forsont tilstand hvor oksenes blikk kan besvares, men hvisker om en ødelagt omstendighet som *kan* forsones. Avbrytelsen, hvor oksene «overtar» etter jeg-et, utgjør et slikt vink om en foreløpig ubestemt fremtid.

Tilintetgjørelse og fantasi

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

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

Den industrielle domestiseringen av et maskulint kreatur er fullbyrdet; Hofmos «dampende avsinn» har snudd om i stumhet hos et dyr som forblir like taust som i det første dik-

tet, men som nå også har sluttet å stirre. Oksen har mistet sitt uttrykk. Der dyrene i det første diktet sto i sentrum, føyes de nå inn i et abstrahert tablå med flere rekvisitter: smaken av metall, snø på gult gress, et brev som er «tilintetgjort» idet det ankommer.

Dette er mer en slags affektive eller stemningsmessige korrespondanser enn ledd i noen fortelling, som forbindes gjennom å konnotere uvirkelighet, uro og tapt tid. Hvis vi tenker i forlengelsen av Adornos konstellasjons-begrep, handler det ikke om å føye sammen, syntetisere og etterstrebe enhet og renhet, men om å la impulsene og bildene spilles opp mot hverandre. Med et konstellativt prinsipp snakker Adorno om en måte å stille opp begrepene på hvor de både skjenkes autonomi og kan «gnisse» mot hverandre – begrepene underordnes eller hierarkiseres ikke, men kaster lys over ofte skjulte forbindelser og ulikheter, for slik å la det samfunnsmessig fortrenge komme til syne. Hødnebøs utfordrende bruk av «vokal-sammenstøt og rustne / konsonanter», uvanlige sammensetninger og «alogiske» setningskonstruksjoner, danner til sammenligning en slags språklig *bricolage*. Slik filosofien heller ikke bare kan finne opp et helt nytt språk for å avskaffe begrepens suverenitet, har poesien også et gitt materiale å leke med. I det andre oksediktet ser vi hvordan tanken om nye måter å ta i bruk et forsteinet grunnmateriale på forplanter seg som et formmessig prinsipp.

Det maltrakterte brevet kan betraktes som en håpefull vri på et «meddelelsens problem». I destruksjonen, eller i papirbitene, remsene av ord, så å si – i et uleselig brev, i en henvendelse som ikke lar seg avlese, og derfor heller ikke umiddelbart besvare – finnes også oppstandelsen og de nye begynnelsene. Gress gulner om høsten i tråd med årstiden, men leder også tankene hen til påført forråtnelse og brent jord, og gir et islett både av naturens gang og av ødeleggelsen av denne som sådan. Vi har sett at Hødnebøs dikt antyder poesien som en kreativ resirkulering av forslitte fraser. Her finnes gjenvinningen sågar i det helt tilintetgjorte. Med Hegel: Alt det som går under, går over – *i noe annet*. Samtidig er de to diktene stadig harde og kliniske, kanskje fordi kulturlandskapet som omslutter oksene, er identisk med masse mord. Vi kan tenke på ordvalget «tilintetgjort», som innskriver oksene i en sone av død og forsvinning, som en besk, selvrefleksiv pendant til Adorno og Horkheimers påstand om nazifiserte og kulturindustrielle språkformer som ikke tillater antagonismer eller interne motsetninger, «ingen fordobling som uttrykker deformerings», for «[d]agens språk beregner, betegner, forråder, inviterer til mord, men det uttrykker ikke» (Adorno og Horkheimer 2011, 296–297). Diktet tar opp i seg et slikt språk og en slik grunnstemning, men i konstellative, kjetterske anordninger av enkeltdeler og -bilder peker det også mot noe åpnere og mindre enhetlig. Verbbruddet i den siste verselinjen, hvor determinativet «det» stilles åpent, fremhever den uavsluttede tonen i diktet. Det er nødvendigvis ikke bare brevet som tilintetgjøres i diktets avslutning, men kanskje også en større natursammenheng?

Den påfallende linjedelingen, spenningen i enjambementet mellom kataleks og cesur, gjør også at de tre første linjene i vårt andre dikt både kan leses som en fullstendig setning, hvor gjerdene øver vold mot oksene – og som to atskilte enheter: «Stålgjerdene beveger seg innover», og «mørket og de lutende oksene ...». Den parallelle åpningen mot syntaktisk sammenføyning og atskillelse gir strofen et islett av paratakse eller sideordning. Diktet har visselig et anstrøk av tvang, hvor alt fortsetter i sin vante gang: Oksene kveles av stålet, og kan hende er det *de* som smaker metallet og farger snøen gul av forråtnelse, slik naturen i metaforisk forstand fargelegges av menneskelig herskertrang. Men diktet har også en mer håpefull bevegelse, av selvstendighet og av brudd: Oksene befinner seg foreløpig der ute i mørket. Og subjektet, jeg-et, er fortsatt fraværende. Ved å la være å annamme offerets perspektiv, avtvinger diktet menneskeliggjøringen av en dyrerace som for lengst har blitt annektert av stålgjerdene, og som således har blitt tvunget inn i den menneskelige produksjonssfæren og inn i den antroposentriske fantasienvnen, som til tross for å innlemme også

skiller dyret fra det menneskelige i skismaet mellom indre og ytre natur – i fornektelsen av at også *mennesket* er av begge som sådan. Ved ikke å uttømme bestreber diktet seg på å ikke beherske dyret i tiden før slaktehuset.

Kjøtt og innlevelse

Mot slutten av boken får den animalske kroppen ny klang. Nå som speilingen mellom oksene og jeg-et har kastet lys over pendelsvingningen mellom utside og innside – det utvendige og det innvendige – er det rimelig å anse dette som et nøkkeldikt:

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

(Hødnebo 1989, 57)

Er disse linjene å forstå som en oppfølger, hvor jeg-et har absorbert oksenes fysiologi og innmat? De er satt inn i én strofe uten de overraskende mellomrommene, pausene og «versal-cesurene» som ellers dukker opp i samlingen, noe som tyder på fortetning og lukning, ikke pust og bevegelse. Her preger en slags åtselsbetegnelser selvbeskrivelsen, termer som vanligvis brukes i et medisinsk (eller matindustrielt) språk, fjernt fra gjengs poetisk selvrefleksjon og skrevet i en nesten inventariserende tone. Energien, livskraften, kommer tilsynelatende bare *innenfra*, fra organene. Diktet setter inn på å trekke det abjekte og frastøtende inn i en mer materialistisk representasjon av kjødet (uten å vende helt om i lik- og dødsmetaforikk), og poetiserer gjennom lydlikhet (drøm/søvn/rød), men påkaller også fra første verselinje av et drømmelandskap som skiller drømmen fra søvnen. Slummeren kan vi tenke på som en seig hinne som legger seg over den våkne tilstanden, den hindrer selvbevisning og kritisk sans – og truer også ønsket om å drømme. At søvnen ikke er forutsetningen, men selve hindringen for drømmen, høres kanskje merkelig ut. Men i egenskap av å stå imot den overleverte uvitenheten, med sine klassiske betegnelser om våkenhet (dagslysets rasjonalitet), søvn (kun nødvendig før dagen) og drøm (irrasjonalitet, svermeri), blir fantasme og fabulering mer attråverdig enn den våkne bevisstheten. Ved hjelp av dyrisk terminologi, skiftende forbindelser og ord utenfor vokabularet av *generalia* snur Hødnebo om på de antatte motsetningene og utfordrer rådende forestillinger om rasjonalitet.

Kanskje kan vi snakke om at det skjer en ikke-dualistisk «animalisering» av jeg-et her, en omvendt besjeling – hvor smerten som har blitt påført oksenes kropp, overføres til mennesket i et øyeblikk av oppvåkning fra antroposentrismens årtusenlange søvn. Og kanskje er det uortodokst plasserte «det» etter et semikolon og etter kjertlene og fett, før det inndras i siste verselinje, en insistering på noe ubestemt – et determinativ uten fastlagt innhold. Det er ikke snakk om en naturligjøgning her, ingen drøm om opprinnelighet og heller ingen eksplisitt metamorfose, men diktet antyder en gjenkjennelse av det dyriske, eller snarere noe dyrisk i det menneskelige – en gjenkomst av en utenomspråklig tilstand som helt vesentlig retter blikket langt innover, inn under huden, bort fra beherskelsen av omverdenen og henimot det lydlige og sanselige: «det røde kjøttet skal synge». Til *den* oppgaven, hvor begrepet om det menneskelige kan utvides, kreves drømmen, eller fantasmen – diktet. Det besørger en utvikling som starter med en ganske typisk subjektiv intensjon – «Jeg vil drømme» – og lander i subjektløst kjøtt, eller det vi kunne tenke på som kjøttet *som* subjekt. Fra et tydelig «jeg», til et utydelig, skitnere «det». Tittelen på den første syklusen, «Ansiktet

rykkes, vil ut av ansiktet», blir talende. I dette diktet finnes det faktisk en reell innside som ikke bare konnoterer stengsel og lukning. Helt vesentlig er det da at denne innsiden dukker opp i *dyrisk* tapning.

Fremstillingen av det animalske er altså ikke bare pessimistisk, og peker ut over blottstillelsen av et hjelpeløst menneske-jeg. At død materie – som i dette tilfellet kanskje er likene av de glemte oksene – kommer til orde som en syngende og larmende påminnelse om offeret og slaktet, har for øvrig sin presedens allerede i tolvte sang av *Odyseesen*. Den inntreffer like etter episoden med Odyssevs' list og sirenenes sang. Nå påtreffer helten solgudens okser, «prektige dyr, en bredpannet, krumhornet bøling» (Homer 2000, 185). Etter slaktet heter det imidlertid at «Hudene kravlet omkring, og kjøttet på spiddene brølte / både det rå og det stekte. Det lød som når oksene rauter» (186). Med et lite forbehold om anakronistisk analyse finnes det et påfallende sammenfall mellom det animalske kjødets gjenkomst i Hødnebøs strofe, og den homeriske brølingen fra de snarlig tilberedte kjøttstykkene. Hødnebøs dikt tar opp i seg det «levende etterlivet» (en død som ikke innebærer det totale fravær), hvor den homeriske besjelingen har snudd om i en «animalsk besjeling» av jeg-et.

I disse tre diktene finner vi altså Hødnebøs «anti-bukoliske» og kritiske moment, som eksisterer parallelt med en konkret fremstilling og erkjennelse av lidelsen. Det dreier seg kanskje om å etablere en epistemologisk blindgate, en grense imot dyrene og således en grense for menneskelig fatteevne, uttrykt gjennom motstanden mot å avbilde antropomorfe skapninger, og i motstanden mot bemektigende innlevelse – i skarp kontrast til stålgjerdene som trenger seg inn på oksenes område, og som både inngjerder deres livsverden og prøver å oppta den i den menneskelige. Der er oksene aldri hverken helt inne eller helt ute, og slik har innlemmelse gjennom eksklusjon inntruffet, eller separasjon med fullstendig kontroll over begge parter.

Denne dobbeltbevegelsen – innlemmelse og eksklusjon i samme hånd vending – er slettet ikke ulik den sentrale lærdommen i *Opplysningens dialektikk*: Ved å sette inn på å beherske naturen behersker mennesket også naturen i seg selv, og produserer en endeløs rekke forholdelsesmåter hvor både den indre og den ytre naturen står tilbake som skadelidende under en forstand som har forfalt til en instrumentell, kalkulert, abstraherende og matematisk fornuft. Idet mennesket ekskluderer seg selv fra naturen, ekskluderes også muligheten for et annet begrep om natur enn et som slår fremskrittoptimistisk, undertrykkende mynt på alt levende liv. Et slikt skisma synes å være tuftet på å risse opp forskjeller, med en endegyldig deling, men er nettopp også helt grenseløst. Alt som måtte finnes av fjernhet og annerledeshet, trekkes inn i det samfunnsmessige, for så å forstumme. Industrien kjenner nettopp ingen grenser – ingen respektfull eller kontemplativ avstand. Den inndrar alt i sin egen sfære, ikke ulikt det navnløse, totaliserende kollektivet tidligere i *Larm*: «De går gjennom deg / i flokker / og tier ikke / om noe» (Hødnebø 1989, 21). At oksedikterne forblir uten lyd, kunne man derfor tenke seg, utgjør en liten protest mot den ideologiske støyveggen larmende begrepstvang.

I motsetning til grenseoppdragelsene blir poesien på sin side gjerne beskrevet som en overskridelsens arena, hvor aksepterte skillelinjer og polariteter utfordres av en spesifikt dikterisk funksjon, gjerne forstått som variasjoner over «litteraritet». I vårt tilfelle, i *Larm*, er den enfatiske refleksjonen over animalsk bevissthet og dyrenes livsverden med på å forstyrre vante oppfatninger om menneske og natur. Dette foregår som sagt ikke i form av troskyldig besjeling eller metamorfose – eller gjennom en instruktiv, ferdigtenkt forskyvning av utsagnsposisjon. Det er mer besinnelse enn overskridelse her. «Det er ingenting som unndrar seg / beskrivelsen» (44) blir således et postulat lyrikken selv forsøker å dementere. Hos Hødnebø setter poesien en grense for hva mennesket kan tillate seg, eller i det hele tatt

evner å forstå i omgangen med dyrene, samtidig som den vitner om hvilken udåd som har blitt, og vil komme til å bli gjort. Diktenes dynamiske presens fremhever den uavsluttede optikken.

Diktene i *Larm* beror ikke på en animalsk utsigelse fordi innfølingen antas å være et umulig prosjekt, som dessuten er preget av tvang og bemektigelse. I stedet tegner den opp et annet og porøst gjerde mellom oss og dyrene, hvor begge parter inngår i den samme tvangssammenheng.

Litteratur

- Adorno, Theodor W., og Max Horkheimer. 2011 [1947]. *Opplysningens dialektikk*. Oversatt av Lars Petter Storm Torjussen. Oslo: Spartacus.
- Agamben, Giorgio. 2009. *What is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford: Stanford University Press.
- . 2002. *The Open. Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press.
- Bataille, Georges. 1996 [1957]. *Erotismen*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax.
- Borkenhagen, Marit. 2007 [1998]. «Svakt en stemme som motsier en annen». I *Ekstra-Vagant: Tone Hødnebo*, redigert av Audun Lindholm, 48–64. Oslo: Cappelen Damm.
- Hofmo, Gunvor. 1972. *November*. Oslo: Gyldendal.
- Homer. 2000. *Odyseen*. Oversatt av Peter Østbye. Oslo: Gyldendal.
- Hødnebo, Tone. 1989. *Larm*. Oslo: Gyldendal.
- . «Metropolis». 2007 [1992]. I *Ekstra-Vagant. Tone Hødnebo*. Redigert av Audun Lindholm, 14–23. Oslo: Cappelen Damm.
- Johannessen, Oddbjørn. 1990. «Respektabelt svennestykke». *Fædrelandsvennen*, 3.1.1990, 8.
- Larsen, Janike Kampevoll. 2007 [2005]. «Drømmen om det virkelige». I *Ekstra-Vagant. Tone Hødnebo*, redigert av Audun Lindholm, 86–101. Oslo: Cappelen Damm.
- Pfeifer, Wolfgang. 1995. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Reed, Beatrice M.G. 2018. «Besjelingens åpne begrensninger». I *Nordisk poesi* 3 (1): 20–36.
- Skei, Hans H. 1993. «Fem års bokliv i Norge. Litteraturen i Norge 1986–1990». I *Vegen til bøkene. Artiklar om norsk litteratur*, 103–104. Oslo: Aschehoug.
- Sæterbakken, Stig. 1990. «Hva begynner der kroppen slutter?». *Kritikkjournalen* 8 (1): 14–20.
- Vassenden, Eirik. 2004. *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: Cappelen Damm.
- . 2003. «Språklig finmotorikk, løs snipp og så krig. Fra 90-tall til 00-tall i norsk poesi». I *Nye forklaringer*, redigert av Per Arne Michelsen og Marianne Røskeland, 12–34. Bergen: Fagbokforlaget.
- Yazdan, Benjamin. 2019. «‘Als das Kind Kind war, wußte es nicht, daß es Kind war...’ Barndom og estetisk erfaring i Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* og Virginia Woolfs *To the Lighthouse* og ‘Solid Objects’». Universitetet i Oslo.
- Aadland, Erling. «Klart og mangetydig». *Bergens Tidende*, 21.4.1990, 59.