

INNHALD

1. OM MATERIALE, METODE OG MÅL	3
2. INNLEIANDE REFLEKSJONAR.....	5
DET KRISTNE LIGG TIL GRUNN.....	7
«Modernisme med nokre romantiske trekk»	11
3. DEFINISJON AV KRISTEN POESI.....	13
Kristent forleggar	13
«Religious Literature».....	14
Intertekstualitet med Bibelen	17
Eit teosentrisk verdsbilete	18
Jesus	20
4. MODERNISME OG MODERNITET	22
EIDSLOTT SOM MODERNIST	22
«Det forlatte øyeblikk»	25
Eit narrativt forløp.....	26
DET MODERNE.....	29
Den moderne kulturen sine kjenneteikn	29
Valfridom?	30
Modernitet og modernistisk spleen	31
Framandgjering og tap av erfaring	33
FUNKSJONELL DYSFUNKSJONALITET	38
Kritikk av autonomiestetikk og systemteori	39
Den estetiske erfaringa.....	41
5. LESARSEMOTIKKEN	44
6. TRANSCENDENS OG IDEALISTISK ESTETIKK.....	47
Det sublime	47
«Akonkretisme»	48
Eidslott si tidsoppleving	50
IDEALISME.....	53
Det eroderte tilværet.....	55
Den tomme transcendens	55
MEINGA MED LIVET	60
7. HERMENEUTIKK.....	61
Eit hermeneutisk postulat.....	61
Sanninga.....	63
Ei todeling av tilværet	64
8. IRONI.....	65
Ironi som undergraving av eige prosjekt	65
Ironi versus det pyramidable	67
Eidslott og framsteget	70
Strukturell ironi	71
9. SPRÅK	75

INNHALD

Gud i semantikken	75
Ein logisk antinomi	76
Sanninga transcenderer språket	77
Ein kosmisk litotes	79
Nedvurdering av den menneskelege fornuft	80
Oppvurdering av den mystiske erfaringa	81
Trua som konstituerande for den religiøse diskursen	82
EKSKURS OM GNOTISIME OG EIT KRISTELEG LEKSIKON	85
10. OVER EN KRABBE – EIT «CASE STUDY»	87
Ei opphøgd ro	88
Deskriptive system	89
Troper	90
Stunt er alt vi lever	92
Over	93
11. OPPSUMMERING	94
REVURDERING AV DEN OPPHAVLEGE HYPOTESEN	96
LITTERATURLISTE	99

«Framstillinga er innbegrepet av metoden.» Med dette satte Walter Benjamin i sin «erkjennelseskritiske innledning» til boka om barokkens sørgespill fra 1925 en standard som seinere ikke har gått tapt, sjøl om den ofte blir sørgelig forsømt: at «framstillinga er innbegrepet av metoden» også i litteraturvitenskap og filosofi. Også i slike framstillinger framviser forma refleksjonen om det som er framstilt, også når den ikke gjør det. (Linneberg 1993:175)

1. OM MATERIALE, METODE OG MÅL

Dette er ikkje ei oppgåve som skal prøva å gje svar på poesien sin ontologiske status, eller problematisere kunsten sin funksjon. Det er med andre ord ein del ting eg tek for gitt. At poesi kan gje overskridande erfaringar, er ein av dei. At all kunst ber i seg eit erkjenningspotensiale, er ein annan. At framstillinga er «innbegrepet av metoden», er ein tredje, og dette siste er utgangspunktet for oppgåva. For mitt første og største spørsmål er: Kva skjer når Arnold Eidslott framstiller kristentrua gjennom modernistisk poesi? Eit møte mellom to så ulike tradisjonar som modernismen og kristendomen vil måtta få følgjer. Det må vera grunnar til at Eidslott vel å bruka nett denne metoden.

Materialet mitt er Arnold Eidslott sin forfattarskap. Produksjonen hans er stor og strekker seg over eit langt tidsrom. Det er 51 år, tjuetvå samlingar og anslagsvis over to tusen dikt sidan *Vinden talar til den døve* kom ut på Gyldendal Norsk Forlag i 1953. Noko av det som slår ein i møte med samlingar frå ulike tider og epokar er at det finst ein ekstrem konsistens i biletbruk og tematikk gjennom heile forfattarskapen. Sentrale motiv som havet, galaksar, Job, katakombar, huset, «fingerbøl» og «nattslåtte» (eit poetisk nyord som Eidslott brukar om mennesket borte frå Gud) er der frå byrjinga til i dag, og viktige topos som valfridom overfor Gud, det vonde sitt problem og menneska si einsemd har også vore til stades heile tida.

Metoden min har vore å lesa Eidslott sin produksjon opp mot teoretiske tekstar om modernistisk estetikk, poetikk og kunsthistorie generelt, og opp mot tekstar som tek for seg tilhøvet mellom litteratur og religiøsitet spesielt. Eg har forhalde meg fritt til kronologien i Eidslott sin forfattarskap. Det finst med andre ord døme på at eg underbygger innhaldet i eit dikt med å visa til eit anna dikt som kom seinare i Eidslotts produksjon. Dette er, slik eg ser det, uproblematisk, då noko av det som kjenneteiknar produksjonen til Eidslott er konsistensen eg alt har peika på. Dessutan har eg ikkje vore ute etter å fastsetta kva forfattaren Arnold Eidslott meinte om eit gjeve problem, til dømes i 1963. Der eg har funne påfallande

utviklingsdrag har eg peika på det, men bare dersom dette har hatt relevans for den til ei kvar tid aktuelle problematikken. Til sist i oppgåva har eg prøvd ut det eg fann undervegs i ei meir inngående nærlesing av Arnold Eidslott sitt dikt «Over en krabbe».

Målet for oppgåva har vore å visa korleis affiniteten til eit kristent livssyn manifesterer seg hos Eidslott. Eller meir presist: Eg har villa visa korleis den doble affiniteten – både til ein modernistisk lyrikktradisjon og kristendom – gjer seg gjeldande i Eidslott sin poesi. Men eg trur også mine induksjonar kan gje kunnskap som let seg bruka på andre diktarar med eit tilsvarende livssyn. Bak dette ligg tanken om at den kristne impulsen er av så basal karakter at den vil gjera seg gjeldande på tvers av enkeltdiktarar sine individuelle drag. Eg har også freista å seia noko om vilkåra for kristen modernistisk poesi generelt. Det finst heilt sikkert meir enn det eg har funne som kjenneteiknar kristen poesi. Eg har ingen illusjonar om at eg i denne oppgåva har avslørt i detalj vilkåra for denne litteraturen. Kristen poesi er sjølvstøtt heller ikkje nokon homogen kategori. Bare det å tala om ei gruppe innan kunsten er som oftast ein konstruksjon¹. Det er viktig å halda oppe medvitnet om dette. I eit forsøk på å skaffa meg fri rygg og eit konsist analytisk utgangspunkt, har eg i eit eige kapittel freista å gje ein definisjon av omgrepet «kristen poesi». Eg trur problematikken vil bli meir tilspissa av at eg tek utgangspunkt i ein lyrikar som gjennom sin bodskap og sine ideal plasserer seg i sentrum av den kristne tradisjonen, samstundes som han gjennom heile sin overveldande store produksjon skriv seg inn i og opp mot ein sentralmodernistisk poetisk tradisjon

Dette munnar ut i ein arbeidshypotese: Det finst ein immanent konflikt i Arnold Eidslott sin poesi, mellom eit verdsbilete som reknar med og trur seg å kjenna noko utanfor den sansbare verda, og eit verdsbilete som ikkje finn nokon transcendent garantist for mening. Denne konflikten har avleira seg i dikta til Eidslott, og det let seg gjera å peika på effektane av den. Dette er ikkje ein konflikt som er unik for Eidslott sin poesi. Det eg finn hos han, har også relevans for lesinga av tekstar frå andre modernistiske diktarar med liknande livssyn.

¹ Unnataket er skular og retningar der større eller mindre grupper av kunstnarar vel å underordna sine individuelle uttrykk eit sett med «dogme» med det mål å oppnå ein særmerkt, estetisk eller (kunst)politisk, effekt. Døme kan vera det danske dogmefilmmiljøet rundt Lars von Trier, eller 1920-talets franske surrealistar med André Breton i spissen.

2. INNLEIANDE REFLEKSJONAR

Jan Inge Sørbø kom i 1997 med doktoravhandlinga *Målt mot det yttarste – Arnold Eidslott – Theodor W. Adorno. Ein konstallasjon*. Her refererer han ei bokmelding Arild Linneberg gjorde av Eidslott si diktsamling *Flukten til katakombene* i 1982:

... Linneberg hevdar at han trur fullt og heilt på mørket, sjeleplagene og tvilen som boka handlar om. «Men jeg trur ikke på det lovede Lyset samlinga slutter med, for det er ikke noe lys, men et absolutt, farlig mørke som diktas stemme med all sin avmektighet sjøl har felt dommen over». (Sørbø 1997:203)

Spenninga mellom lys og mørke som Linneberg refererer til her er eitt av dei grunnleggande mønstra hos Eidslott, og er hyppig handsama i kommentarlitteraturen.² Denne spenninga er hos Eidslott absolutt og konsistent. Den har sin grunn i eit kristent dualistisk syn på verda, og blir ein premiss for heile forfattarskapen. Det er nett i konflikten mellom trua på ein evig, god og nær gud og opplevinga av tilværet som oppstykk, tilfeldig og meningslaust at ein finn den poetiske sprengkrafta hos Eidslott. Sørbø hevdar at dette paradokset er av basal karakter:

Dersom Eidslott i eit yttarst hypotetisk tilfelle skulle ha teke innover seg Linnebergs kritikk, ville han ikkje kunna skriva vidare berre om det truverdige mørket. Han ville vorte taus. Skildringa av mørket er ikkje berre kontrasten, men ein del av den litterære teknikken for å skildra lyset. Å oppløysa dette paradokset, som er ein del av ein kosmisk litotes³, er å leggja det poetiske prosjektet hans dødt. (Sørbø 1997:204)

Linneberg høyrer ei avmektig stemme, som så å seia ropar ut sin bodskap i eit forsøk på å overdøyya larmen frå ei underliggande meningsløyse. Sørbø derimot held fram Eidslott si insistering som konsistent og pregnant poesi. Han gjer Eidslott sitt litterære prosjekt til del av ein «kosmisk litotes» – ein slags negativ dialektikk som set seg føre å skildra mørkret så godt som råd for gjennom det å gje ein avglans av lyset. Sørbø les altså ei forfekting av lyset,

² Sørbø sjølv handsamar det t.d. fleire stader (t.d. Sørbø 1997:192 og Sørbø 1996:62ff), og Marny Slinning er også inne på det i si hovudoppgåve om diktaren (Slinning 1999:29).

³ For eiga rekning spør eg om det ikkje kan vera den same kosmiske litotes som gjer første delen av Dantes *La divina commedia* så mykje meir spanande å lesa enn dei to siste.

Linneberg ei forneking av mørkret. Eg dveler ved dette for å visa korleis Eidslott si poetiske kraft ofte kan synast å vera avhengig av at lesaren stiller seg sympatisk til det verdsbilete dikta formidlar. Det er grunn til å tru at Linneberg si kvalitative nedvurdering av Eidslott si avmechtige stemme spring ut av Linneberg og Eidslott sine divergerande verdsbilete, meir enn av ei vurdering ut frå «reine» estetiske kriterier.

Dei fleste tolkarar av tekst ber vel på eit fromt ønske om å vera (og, dersom ein ikkje er det, om å bli) i stand til å nærma seg sitt materiale med ein høg grad av «interesseløyse». Noko av det litteraturvitskapen leitar etter er jo det som gjer at litterære tekstar framstår først og fremst som litteratur og ikkje som pamflettar for den eine eller andre ideologien. Vi trur oss i stand til å innta ein slags nøytral posisjon, men opplever alle – i møte med dei tekstane som talar vårt eige verdsbilete midt imot – at vår «interesseløyse» er ein heller skjør konstruksjon. Dette gjeld for Sørbo like mykje som for Linneberg og meg sjølv. Problematikken kring litterær kvalitet er ikkje materiale for denne oppgåva. Men eg syns det er greitt å nemna at eg syns mykje av Eidslott sin poesi er god litteratur, og at eg i stor grad er einig i hans verdsbilete.

Utan å regredere til eit enkelt skilje mellom form og innhald, kan vi seia at den kristne impulsen legg føringer på innhaldsnivået i dikta til Arnold Eidslott, som hos andre kristne forfattarar. Det er knapt kontroversielt å hevda at Fjodor Dostojevskij og T.S. Eliot sine forfattarskap hadde sett annleis ut dersom forfattarane ikkje hadde hatt sine religiøse overtydingar. Den innhaldsmessige impulsen som ligg i ei religiøs overtyding kan verka innlysande og lite interessant å studere. Men eit slikt syn skjuler det faktum at innhald i eit dikt er meir enn motiva som diktet er bygd opp av. Det er dette eg er mest interessert i å setta fingern på. Eit for sterkt fokus på dei motiviske følgjene av den kristne impulsen kan hindra oss i sjå korleis den same impulsen gjer seg gjeldande på meir subtile nivå i diktet. Ein kan lesa denne oppgåva som eit forsvar for ein påstand om at det kristne livssynet – på lik linje med den modernistiske poesitradisjonen – er eit strukturerande element i Arnold Eidslott sin lyrikk. Eller som Erling Aadland formulerer det i artikkelen «Eidslott og formen»: «Eidslott er [...] ingen lettvektig metafysiker som påbygger verden og språket med et kristent anneks.» (Aadland 2000:115)

Det kristne ligg til grunn

Les ein ei diktsamling av Eidslott får ein snart kjensla av at det ligg eit djupt alvor til grunn for poesien hans. I samlinga *Memento* – tittelen er ein allusjon til det latinske uttrykket «memento mori» (hugs at du skal døy / hugs at du er dødeleg) – finn ein eit godt døme:

EPITAF

Alt er navnløst i livet
 Alt er uten ansikt, tyngde
 Alt er pregløst, halvt erindret
 Selv kjærligheten er navnløs
 og bare det som skyter
 av dens røde muld har navn
 Blomsten er hva vi ser
 for jorden er uten ansikt
 Alt er navnløst uten smerten

(*Eidslott 1967:47*)

Eit dikt som dette gjev inntrykk av eit lyrisk eg som kjenner det moderne erfaringstapet, framandgjeringa og vonløysa på kroppen. Ein del av Eidslott sine dikt, særleg frå åra rundt 1970⁴, ser isolert sett ikkje ut til å reflektere ein kristen ståstad. Men sjølv i dikt som «Epitaf», der den moderne spleenen synest å renna ut av kvar ei staving, ligg det ei djup og alvorleg tru i botnen. For lese i lys av konteksten resten av samlinga dannar, kan det ikkje vera tvil om kva for konfesjon det som «skyter av [kjærlighetens] røde muld» tilhøyrer.

Det kristne verdsbiletet er altså det som ligg til grunn for heile Eidslott sitt verk. Det har aldri funnest noko alternativt utgangspunkt for han. Aarnes seier det slik:

Tematisk sett er kristentroen det aller mest sentrale i og ved denne diktningen. Hele produksjonen er gjennompreget av Bibel-stoff, kirkehistorie og kristenpraksis. Det er heller ikke tvil om at det kristne gir diktningen en programmatisk retning, som man ikke skal kvie seg for å kalle misjonerende. Denne diktningen står i religionens tjeneste ... (Aarnes 2000:112)

Å underbygga tanken om ein diktar sitt litterære program ved å dra fram enkeltdikt av den same dikteren, kan synast tautologisk. Men eg vil likevel gje att opningsdiktet frå Arnold Eidslott si debutsamling *Vinden taler til den døve* (1953). Dette kan lesast som ei programerklæring frå ein diktar som ser seg sjølv som berar av eit heilagt kall.

I NATTEN

Jeg er ny på kloden.

⁴ Dette gjeld mest samlingane *Manes* (1965), *Memento* (1967) og *Elegisk om sirkus* (1970).

Alt var nytt ved min ankomst.
I stillhet vil jeg gå ut og erobre.

Det er ikke de gamles visdom jeg leter etter.
Jeg er naken og alene i rummet.
Brenner bøker og taler med Gud.

Min panne løfter seg mot Saturn som lyser.
Jeg hilser det sitrende firmamentet med glade rop.

For jeg er ny på kloden i natt.
Brenner bøker og taler med Gud.

Han ber meg gjøre store ting.
Tegne nye kart over kosmos.
Spinne udødelige dikt av månestråler.
Han er vanvittig, vår store Far!
Men jeg vil være Ham trofast og lydig.

Legg ut, min sjel!
Svøm gjennom den nattblå luft mot Castor!
Jeg vil tegne himmelkart og spinne dikt av månestråler.

(Eidslott 1953:9)

Sjølv om Eidslott har lagt av seg ein del av den tidlege patosen, har han halde seg til sin tidlege visjon. Han freistar framleis, 51 år og 23 diktsamlingar seinare, å «tegne himmelkart». Han vil visa vegen til Gud, og mange er dei bøkene han har brent på vegen. Til forfattaren av *Daß Kapital* seier han mellom anna: «Urolig må din søvn være,/du som bygget det skjelett de klædte/med rovdvrets kjøtt og blod!/Skulle det ikke bli en frelser/av den bengrind du så vakkert smidde →» (Eidslott 1959:53). Tjuesju år seinare teiknar han dette biletet av ein kjent filosof:

KANT I STUDERKAMMERET

Her er løven fra Königsberg
med sin lange pipe

Rommet er fylt av røkens
dreiende galakser

Plotins profil steiler
mot rommets mørke

Langs skrivebordets bredd
vandrer Aristoteles

Men løvens manke henger

over bibelens rygg

Hva søker du Immanuel
som du ikke fant

Pythagoras står i vinduet
og søker det samme

Hvor mange løver samlet
i denne lille hule

Huset stønner under vekten
av de tunge potene

(Eidslott 1980:71)

Dei dreiande galaksane er eit av Eidslott sine mest brukte bilete. Det har ein så sentral plass i forfattarskapen at det etter kvart får funksjon som symbol. Vanlegvis peikar ordet mot Gud som den som har skapt og framleis held oppe kosmos. I dette diktet får det derimot ein ironisk funksjon i det vi ser for oss filosofen ved skrivebordet som lagar galaksar av piperøyk – ein skjør og flyktig materie. Dei falske galaksane av piperøyk viser oss det skjøre og flyktige i Kants mentale «skaparverk».

I sjette strofa står det: «Hva søker du Immanuel/som du ikke fant» Her blir den store filosofen tiltala med fornamn. Den lite vørdsame haldninga er påfallande. Effekten blir bare større av at Kant i tillegg er namnet på filosofens oeuvre, og også den høgst levande filosofiske tradisjonen som voks ut av denne. Men det er ikkje bare forkastinga av ein filosofisk tradisjon som ligg til grunn for bruken av fornamn. Viktigare er det å få fram at Kant sitt namn er eit som opphavleg var nytta om Jesus Kristus. Namnet Immanuel tyder «Gud med oss» og er henta frå messiasprofetien i Jesaja 7,14. Slik får den ironiske budskapet ei ekstra omdreining. Filosofen, som heiter «Gud med oss» og er berar av eit frelsarnamn, sit ved skrivebordet og utviklar eit skjørt tankebyggverk som mellom anna forkastar idéen om at vi som menneske er i stand til å erfara Gud. Med dette i mente kan vi teiknsetta den sjette strofa slik: «Hva søker du? Immanuel, som du ikke fant.»

Men det er viktig å hugsa på at diktet også problematiserer Plotin, Aristoteles og Pythagoras sine verk. Som Kant er også dei løver. Plotin «steiler», Aristoteles luskar langs «skrivebordets breidd» og Pythagoras er ei løve i den same hola. Det er altså ikkje bare Kant sin filosofi som blir kritisert. Også vekta av dei andre tenkarane sine potar, tenkarar som Kant tek oppgjær med i skriftene sine, får huset til å stønna. Og huset er ikkje bare bygnaden som inneheld Kant sitt

studerammer. Huset er hos Arnold Eidslott eit bilete på verda; den delen av tilværet der Gud ikkje er umiddelbart tilgjengeleg. Vi finn mange dikt som nyttar seg av dette biletet. Eit døme er «Christus praesens» frå samlinga *Det forlatte øyeblikk*: «Det er ikke rom i herberget/De har ikke rom for Ham//Men Hans fot er innenfor/Han rører seg i alle hjørner//Han visker i løvet rundt huset/Han kysser usett de små barn//De snubler og Han er steinen/De står og han er støtten//De nevner Ham ikke men Han er/alt i alle og Ærens konge» (Eidslott 1978:135). Når det i Kant-diktet står at huset stønnar under vekta av dei tunge potane, er det sjølvve tilværet som er plaga. Med ei litt spissa tolking kan ein seia at diktet ser tanken og fornufta sitt hegemoni (Arnold Eidslott ville truleg sagt despoti; despoten er ein av hans leiemotiv) som eit trugsmål mot menneska sin eksistensen.

I femte strofa av Kant-diktet står det at «... løvens manke henger/over bibelens rygg». Dette kan lesast som eit bilete på Gud som opphavet til all visdom. Han er leiaren – løva med manken – og også far til borna i løveflokket. Dei er skapte i hans bilete; dei er også løver. Men dei har ikkje mankar; dei manglar leiaren sin visdom.

Vi ser altså at kristentrua ligg til grunn for Arnold Eidslott sit litterære prosjekt. Ja, meir enn det, den *er* dette prosjektet. Han vil teikna himmelkart, og teiknar fordi han har eit kall. Vi ser også korleis denne grunnen i hans poesi gjev seg utslag i ein skepsis til alle konkurrerande verdsbilete. Karl Marx og Immanuel Kant blir begge kritiserte i til dels sarkastiske ordelag. Slik ser vi at det kristne verdsbiletet hos Eidslott er ein ståstad som gjev eit fast perspektiv. Materialet i Eidslott sine dikt er ikkje tilfeldig valt, heller ikkje strukturane. Diktaren har valt dei fordi han ser at dei kan vera med å underbygga det genuint kristne som han vil mala fram. Slik har det seg at alle dikta hans – anten dei kritiserer filosofar, byråkratar og feltherrar eller har språk- eller identitetstematikk – samstundes inneheld ein kristen tematikk. Dette kjem også tydeleg fram i dei mange antikrigsdikta til Eidslott. I diktet «En røst under Verdun» blir Kristus den grunnen soldatane kjempa om og på: «Se denne høyden/Det er Kristi panne/Og disse daler øyenhuler//På dette ansikt/sto de store slagene/Husk dette når du dømmer» (Eidslott 1976:41), og i eit av dei seks dikta i den vesle syklusen som har gitt namn til samlinga *Passchendaeles ruiner* finn vi denne strofa:

Hun som ennå ikke kjenner
sin enkestand henger klær til tork
i Rouen eller i Dresden og brevet brevet
det siste brenner inn i bordflatene der hjemme
hvor barne midt under leken spør sine mødre om dagen

og timen da deres far skal stå i døren og kysse dem alle

(Eidslott 1998:66)

Dette er eit dikt om ei krigsenke og borna hennar. Men den som kjenner litt til *Bibelen* sin endetidstematikk og bruk av bryllupsmetaforar, ser konturane av ein universell undertekst. «Dagen og timen» er ein allusjon til stadar i *Bibelen* der Jesus talar om teikna som skal visa seg når han kjem att ved tidas ende: «... når de ser alt dette henda; då veit de at han er utfor døra. [...] Men den dagen eller timen kjenner ingen ...» (Matteus 24,33 og 36 m.fl.), og faren som «skal stå i døren og kysse dem alle» kan vera den same som i «Christus praesens» kyssa usett dei små borna.

«Modernisme med nokre romantiske trekk»

I føreordet til doktoravhandlinga si gjev Jan Inge Sørbo eit riss av prosessen som leia fram til det endelege valet av materiale og metode for avhandlinga. Utgangspunktet hans var ei

... trong til å undersøkje Eidslotts modernitet. At han tilhøyrer den gammalmodernistiske tradisjonen i norsk lyrikk, har eg aldri vore i tvil om, han står trygt saman med Rolf Jacobsen, Paal Brekke og Gunvor Hofmo. Men hans modernitet er vanskeleg å få tak på, ikkje minst fordi han opphevar den moderne fortvilninga over Guds fråvær. (Sørbo 1997:4)

Som Sørbo klarar heller ikkje eg å slå meg til ro med at Eidslott til dømes er norsk femtitalmodernist, punktum. Mange vil føra denne uroa tilbake til det grunnleggande problematiske ved å sortera den eine og den andre litterære røysta under gjevne -ismer. Dette er eit syn også Eidslott sjølv har hevda. Marny Slinning siterer i hovudoppgåva si eit intervju med han i *Morgenbladet* i 1986 der han seier at: «... ordet «modernisme» er komplett dødfødt. Jeg vet ikke en gang hva det skal bety. Jeg godtar overhodet ikke å bli kalt modernist – eller hvilken som helst annen «ist».» (Slinning 1999:4) Mange vil hevda at litteraturen er levande, medan kategoriane er stive strukturar som aldri vil kunna yta kunsten rettferd. Det er mykje sant i dette. Men samstundes er det å systematisere eit av grunntrekka ved ei vitenskapleg tilnærming. Eit akademia som vil yta kunsten same rettferd som den det yter tanken (filosofien), universet (kosmologien) eller naturen (biologien) har med andre ord *plikt* til å kategorisere sitt objekt. Det følgjande sitatet av Gérard Genette er ei forklaring på det formalistiske omgrepet «funksjonsendring», og gjev ein peikepinn om kva frukter ein kan hausta av å kategorisere litteraturen:

At notere en forms eller et litterært temas tilstedeværelse, fravær eller isolation på dette eller hint punkt i den diakrone utvikling har ingen betydning så lenge det

synkrone studium ikke har vist, hvilken funktion dette element har i systemet. Et element kan bevares ved at skifte funktion, eller det kan tværtimod forsvinde og overlade sin funktion til et andet. (Genette 1970:113)

Sett i lys av dette kan uroa ein kjenner i møte med Eidslott sin lyrikk, ha utspring i det at han så og seia prøver å gjeninnføra Gud i det moderne. Den diakrone litteraturhistoriske utviklinga syner ein gudlaus modernistisk tradisjon. Det synkrone eksemplarstudiet av Arnold Eidslott sin lyrikk syner at han opphevar den moderne fortvilninga over Guds fråvær.

Sørbo les i avhandlinga si Eidslott og Adorno i lys av Northrop Frye sine symbol- og modusteoriar, slik desse blir presenterte mellom anna i boka *Anatomy of Criticism* (1957). Konklusjonen hans blir at Arnold Eidslott sitt prosjekt er modernistisk, men at han i val av litterære bilete syner tendensar i lei av noko Frye kallar *romance*:

Om Eidslott kan vi seia at han tek i bruk det formspråket den modernistiske lyrikken utarbeider på 50-talet, deler opplevinga av ein tapt eller truga orden og er med på den modernistiske sivilisasjonskritikken. Hans innleving i lidingsaspektet ved tilværet demonstrerer at han definitivt er ute av den tradisjonelle lyrikkens tendens til idyllisering. Vi har tidlegare plassert lyrikken hans som modernisme med nokre romantiske trekk. (Sørbo 1997:369)

Sørbo har med dette sagt noko om korleis Eidslott plasserer seg i høve til litteraturtradisjonen. Gjennom å bruka Frye sine kategoriar, har han funne belegg for påstanden om at Eidslott, litteraturhistorisk sett, høyrer saman med Brekke og Hoffmo. Her er det oppgåva mi startar. *For korleis vil affiniteten til ein modernistisk tradisjon manifestere seg i tekstane til Arnold Eidslott, og kva er det eigentleg som skjer når modernisme møter kristendom?*

Mitt materiale er som sagt Arnold Eidslott sine dikt. Eidslott er poet, og han er kristen. Men ein kan ikkje automatisk slutta frå dette til at han skriv kristen poesi. Dette ville vera ei intensjonell feilslutning. Eg ser det som avgjerande for oppgåva å gje ein definisjon av omgrepet kristen poesi, noko eg vil freista i neste kapittel.

3. DEFINISJON AV KRISTEN POESI

Kristent forleggar

Om ein kastar eit blick på den norske forlagsbransjen ser ein at det, parallelt med det profilerte litterære etablissementet, finst eit eige kristent litteraturetablissement. «Forleggersambandet» er ein paraplyorganisasjon som femner fleire mellomstore og små forlag med kristen formålsparagraf. Dei deler årleg ut ein eigen litteraturpris, Emmausprisen, og pleier nær kontakt med dei om lag førti bokhandlarane i landet som også fokuserer spesielt på å spreia såkalla kristen litteratur. Både forlaga og bokhandlarane er nært knytte til dei største kristne organisasjonane i landet. Hermon Forlag er i privat eige, men har nære kontaktar innan pinserørsla. Lunde Forlag er eigd av Norsk Luthersk Misjonssamband. Luther Forlag er eigd av Normisjon, og desse står også, i samarbeid med Misjonssambandet, bak Bok & Media-kjeden som består av om lag tjue kristne bokhandlar. Genesis Forlag er eigd av Mediehuset Vårt Land, som også gjev ut Noregs største kristne dagsavis, og Verbum Forlag er nært knytt til Den norske Kyrkja.

For mange gjev omgrepet «kristen litteratur» først og fremst assosiasjonar til det kristne litteraturetablissementet. Med dette i mente kunne ein tenkja seg ein kvantitativ definisjon som sa at kristen poesi er poesi som er utgjeve på eit forlag som har tilknytning til eit kyrkjesamfunn eller ein misjonsorganisasjon, eller som på anna vis legg ein kristen formålsparagraf til grunn for sitt arbeid. Men det let seg ikkje gjera å fundere ein definisjon av omgrepet slik. Ei viktig innvending går på at dette ville gje eit kvart foretak som kallar si verksemd «kristen» rett til å definere kva som var kristent. Ein slik definisjon ville gje aktørane i det kristne litteraturetablissementet monopol på å forvalta den kristne litteraturen, og dei ville få ei teologisk makt som dei verken har bede om eller har krav på. Ei anna innvending er at desse forlaga også gjev ut det ein kan kalla livssynsnøytrale bøker som isolert sett ikkje ber preg av vera kristen litteratur. Ei tredje innvending er at Arnold Eidslott har fått gjeve alle bøkene sine ut på Gyldedal Norsk Forlag. Denne definisjonen ville altså ha undergrave heile prosjektet mitt, og er også av den grunn lite egna. Vi må nok leita vidare

etter ein brukande definisjon. Kan henda kjem vi nærare eit svar ved å lesa kva den kjente kristne forfattaren og litteraturkritikaren Thomas Stearns Eliot (1888–1965) har skrivne om saka.

«Religious Literature»

I essayet «Religion and Literature» hevdar T.S. Eliot at det finst tre ulike tydingar av uttrykket «religious literature» – tre ulike tilknytingspunkt mellom religion og litteratur:

Først tek Eliot for seg det å lesa Bibelen og anna religiøs litteratur – som til dømes John Bunyan sin store allegori *The Pilgrim's Progress* – først og fremst som litteratur. Dette hevdar han er ei feillesing. Eliot dreg ein parallell mellom det å lesa *Bibelen* bare som litteratur og det å nærma seg vitskapleg litteratur utan å interessera seg for kunnskapen i bøkene. «The persons who enjoy these writings *solely* because of their literary merit are essentially parasites; and we know that parasites, when they become too numerous, are pests.»⁵ (Eliot 1975:98) Denne definisjonen⁶ peikar eigentleg på ein særmerkt lese måte og ei haldning til litteratur. Dette kan vanskeleg hjelpa oss med å finna kva som kjenneteiknar Arnold Eidslott og andre kristne poetar. Men eg vil likevel seia noko om denne definisjonen, sidan den rører ved eit anna av problemkompleksa som ligg til grunn for oppgåva mi: tilhøvet mellom modernitet og modernisme.

I løpet av dei siste 35 åra har vi innanfor humanvitskapane opplevd ei aukande interesse for det spesifikt tekstlege ved tekstar, deira litteraritet. Den danske idéhistorikaren Hans Hauge syner i boka *Den litterære vending* korleis dette har påverka dei ulike fagområda. I følgje han strekker tradisjonen med å lesa Bibelen som litteratur seg frå Longinus sitt skrift om det sublime og fram til dagens narrative teologi. Men tradisjonen sine lange røter er ikkje det viktigaste: «Det viktigste er de tre interesser, som er på spel, når bibelen litterariseres. Spørsmålet er, om der er tale om *apologi*, *konservering* eller *destruksjon*.» (Hauge 1995:125) For Martin Luther var det å lesa *Bibelen* som litteratur positivt, fordi det fekk ein viktig funksjon i eit apologetisk prosjekt. Vi ser at Eliot truleg også har eit apologetisk mål med å kalla dei som les *Bibelen* som litteratur for parasittar. Han har eit livssyn å forsvare og ei tru å

⁵ Det hadde vore interessant å høyra Eliot sin reaksjon på den franske filosofen Jacques Derrida sine lesingar av t.d. Platon, Hegel og Rousseau. Eit av dei grunnleggande grepa i Derrida sin dekonstruksjon av vestens metafysikk er jo nettopp å «[lese] filosofiske tekster som om de nesten [er] litteratur ...» (Bjerck Hagen 2003:47).

⁶ Det er kan henda ikkje heilt rettferdig å kalla desse karakteristikkane definisjonar – Eliot sitt mål er ikkje å definere religiøs kunst. Hans «definisjonar» må heller sjåast som avgrensingar av temaet for artikkelen. Med dette i mente held eg fram med å kalla desse avgrensingane for definisjonar.

formidla. Men slik får hans motstand mot å lesa *Bibelen* som litteratur ein konserverande funksjon. For der Luther var ein reformator som levde nesten to hundre år før opplysningstida si omfamning av dei moderne ideala, er Eliot både modernistisk poet og katolikk, og har dermed eit dobbelt incitament for å forsvare det religiøse mot det moderne.

... just as the works of Clarendon, or Gibbon [...] would be of inferior literary value if it were insignificant as history [or] science, so the Bible has had a *literary* influence upon English literature *not* because it has been considered as literature, but because it has been considered as the report of the Word of God. (Eliot 1975:98)

Det er snart 80 år sidan Eliot skreiv denne artikkelen. Det har vore ei tid med mange paradigmeskifte, der eit viktig har vore den litterære vendinga innan humanvitskapane. Den narrative teologien er til dømes blitt ei viktig metoderetning ved dei teologiske fakulteta. Men innanfor noko vi kan kalla det modernistiske paradigmet i kunsten – som både T.S. Eliot og Arnold Eidslott tilhøyrrer – står religionen og kunsten saman i si problematisering av det moderne prosjektet, representert ved tanken om det frie individet, fornufta og framsteget. Dette er ei problemstilling eg vil koma tilbake til.

Den andre definisjonen omhandlar religiøs og oppbyggande poesi. Her kjem Eliot med ei nedvurdering av ein heil poesitradisjon. For i denne tydinga blir ein religiøs poet: «... not a poet who is treating the whole subject matter of poetry in a religious spirit, but a poet who is dealing with a confined part of this subject matter: who is leaving out what men consider their major passions, and thereby confessing his ignorance of them.» (Ibid. s. 99)

Denne kritikken råkar på eit vis også Arnold Eidslott. Det er til dømes eit påfallande fråvær av eksplisitt erotikk i hans dikt. Her finst bordell og sjømannskneiper, men ingen horer. Her finst ektefellar, men dei er foreldre eller vener, ikkje elskarar, og kvinnebrysta er alltid ammande, som i dette diktet frå samlinga *Manes*:

XLI

Fruktbare er
dine tvillingfjell
Barnet klatrer med sin munn
de myke skråninger
Stjernene danner espalier
og havet ildner stormenes kor
når barnet står ved den røde varden

(*Eidslott 1965:53*)

Her ser vi også korleis den nære skildringa av eit ammande barn frå første stund får kosmiske dimensjonar: Brysta er fjell, og i løpet av sju korte vers er vi i berøring med både stjernene, havet og stormane. Slik blir barnet som søker den livgjevande mjølka samstundes mennesket som søker mot kjeldene for alt liv. Dette er ein annan karakteristisk «mangel» hos Eidslott: fråværet av det enkle og nære. Alt går for seg i eit tidlaust rom; i spennet mellom skapinga og domen. «Det karakteristiske er ikkje berre at den menneskelege tida blir sedd i forhold til Genesis og «forklarelsen», altså den kristne frelseshistoria, men at desse perspektiva blir avgjerande for det som er mellom.» (Sørbø 1997:332) Ein leitar altså fåfengt etter både eksplisitt erotikk og kvardag i Eidslott sine dikt. Han vil teikna himmelkart, ikkje kvardag. Han vil formidla agape, Guds kjærleik til menneska, ikkje menneska sin kjærleik til kvarandre.

Men blir Eidslott av den grunn ein «minor poet»? Ikkje etter mi og mange andre si meining. Etter at den danske litteraturkritikaren Poul Borum i 1979 hevda at Eidslott sine dikt var «på høyde med det bedste der skrives i Europa og USA netop nu.» (Borum 2000:168), har han hatt ein framskoten posisjon i det norske litterære medvitet. Han har også vunne fleire prestisjetunge prisar, og er ein av to⁷ nolevande norske poetar som får æresløn frå staten.

Eg trur Eliot har rett i at mykje av den religiøse poesien ikkje lever opp til etablerte litterære kvalitetskriterier. Det er også godt mogleg at noko av dette skuldast ein sterkt avgrensa tematikk. Men det er ikkje nokon lovmessig samheng mellom kvalitet og tematisk breidde, og heller ikkje mellom tematisk breidde og livssyn.

Den tredje definisjonen av religiøs litteratur er det Eliot kallar propaganda.

[These writings] are conscious operations in a world in which it is assumed that Religion and Literature are not related. It is a conscious and limited relating. What I want is a literature which should be *unconsciously*, rather than deliberately and defiantly, Christian. (Eliot 1975:100)

Arnold Eidslott sine dikt framstår så absolutt som «deliberately and defiantly Christian». Eg har alt vist korleis den første samlinga hans opnar med eit dikt som formulerer eit misjonerande prosjekt for forfattargjeringa. Den høglitterære stilen – med stadige allusjonar til kjente historiske personar, kunstverk, militære slag etc. – syner hans medvit kring mottakaren sin kulturelle kontekst. Eidslott skriv seg, meir enn dei fleste vil eg påstå, aktivt inn i ein tradisjon. Det kan synast som han aktivt posisjonerer seg i høve til ei verd som tenker

at litteraturen og religionen ikkje har noko med kvarandre å gjera. Eliot sitt propaganda-omgrep ser altså ut til å kle Eidslott svært godt. Det let seg gjera å dra ein definisjon ut av dette. Vi kan seia at kristen poesi er poesi som medvite posisjonerer seg i høve til ei verd som tenker at litteraturen og religionen ikkje har noko med kvarandre å gjera.

Problemet med denne definisjonen er at den i strengt forstand ikkje er i stand til å seia noko om konkrete litterære verk eller enkelttekstar. Dette avslører også eit fellesdrag ved alle dei tre innfallsvinklane Eliot skisserer. Ved første augnekast kan dei verka svært ulike. Den første har eit resepsjonsetetisk utgangspunkt. Den andre dreg inn kvalitative vurderingar (rett nok utan å problematisere sitt eige kvalitetsomgrep). Den tredje vil seia noko om ein forfattar sine motiv for å skriva, ut frå korleis verket til slutt står fram. Men ein ting har dei felles: Dei handlar i streng forstand ikkje om verket sjølv. Dei tek utgangspunkt i lesaren sine fortolkningar og forfattaren sine intensjonar, ikkje i eventuelle strukturelle drag ved verket som kan rettferdiggjera merkelappen «religiøs litteratur».

Med omgrepet «strukturelle drag» tek eg utgangspunkt i litteraturteoretikarane Wellek og Warren si utlegging av tilhøvet mellom materiale og struktur i eit kunstverk. Dei tar til orde for å erstatta det problematiske omgrepsparet «form og innhald» med «materiale og struktur». Materiale viser her til alle estetisk likegyldige element, medan det som gjer dei same elementa estetisk verknadsfulle blir kalla struktur. «Struktur er et begrep som omfatter både innhold og form i den utstrekning de er organisert i estetisk hensikt. Kunstverket sees følgelig som et system av tegn, eller en tegnstruktur, som tjener et bestemt estetisk formål.» (Wellek/Warren 1970:123)

Intertekstualitet med Bibelen

Eit strukturelt drag ved kristen litteratur er at den syner ein stor grad av eksplisitt intertekstualitet med *Bibelen*. Men dette er ikkje unikt for den kristne litteraturen. Det er til dømes få verk som har så stor intertekstuell tilknytning til *Bibelen* som Antony LaVey si bok *The Satanic Bible*, men det ville sjølvsagt ikkje vera rett å kalla denne boka kristen litteratur av den grunn. Ei anna innvending mot dette kriteriet er tanken om at heile den vestlege kulturen står i eit intertekstuel tilhøve til *Bibelen*. Det er dette som ligg til grunn for Northrop Frye sine teoriar i *The Great Code*. Med ein slik definisjon ville så å seia heile den vestlege litterære kanon falla inn under omgrepet «kristen litteratur», kan henda med unntak av

⁷ Den andre er Stein Mehren.

Gilgamesj, Homer og nokre få til. Erich Auerbach (1892–1957) set i artikkelen «Odysseus' skramme» (Auerbach 1965:11ff) fram teorien om at det Gamle Testamentet og Homer representerer kvar sin litterære grunntype, der den gammaltestamentlege er djup, psykologiserande, suggererande etc., medan den homeriske realismen er grunn, eintydig og klar. Men sjølv med utgangspunkt i Auerbach si noko mindre restriktive todeling av vestens mimetiske litteratur vil definisjonen bli for vid. Vi må førebels konkludere med at kristen poesi ofte står i relasjon til *Bibelen*, gjennom allusjonar og sitat, men at dette ikkje er unikt for denne litteraturen.

Eit teosentrisk verdsbilete

Ein kan tenka seg ein definisjon av kristen poesi som heller tek utgangspunkt i livssynet som ligg til grunn for tekstane. Omgrepet kristen poesi kan då visa til tekstar som er tufta på eit teosentrisk verdsbilete. Dette kriteriet treng ikkje ha noko med forfattarintensjonen å gjera. Det let seg gjera å tenka eit dikt som, gjennom sin struktur, er berar av eit teosentrisk verdsbilete, utan at forfattaren stiller seg sympatisk til eit slikt livssyn. Det er for så vidt det same, berre med motsett forteikn, som skjer når Arnold Eidslott skriv eit dikt som dette:

NAVIGATØREN TIL PASSASJERENE

Jeg vet ikke
Jeg vet virkelig ikke
hvor skipet befinner seg nå

Jeg søker havn
Jeg speider etter en kyst
hvor skipet kan finne en havn

(Eidslott 1982:68)

Sett at eg skriv dette diktet ned på ein lapp – det kan vera for å memorere det – og tek det med på bussen der eg mistar det ut av lomma. Den neste som set seg i setet finn diktet og les det. Vil ho då i teksten finna noko som helst haldepunkt for å klassifisere dette diktet som kristen poesi? Svaret må bli nei. For ein lesar utan kjennskap til den som har skrive diktet og korleis han har tenkt det lest, ser diktet ut til å formidla eit agnostisk livssyn. Det ser ut til å setta ord på ei lengt etter eit mål for livsseilasen, men seier ikkje noko om kor hamna er, eller om den i det heile finst. Vi ser altså at det ikkje treng vera eit samanfall mellom forfattaren sitt verdsbilete og det verdsbiletet dikta hans formidlar. Mykje kan seiast, og mykje er blitt sagt, om tilhøvet mellom enkeltdikt og verk, og mellom enkeltverk og forfattarskap. Kor vidt slike refleksjonar er fruktbare eller ikkje er svært avhengig av den konkrete forfattarskapen det er

tale om. I tilfellet Arnold Eidslott trur eg det leier galt av stad å leggja for stor vekt på isolerte lesingar av enkeltdikt. Eg vil seinare visa korleis ein kan påvisa ein ordnande struktur i mange av samlingane hans – som består av eit fall, ei nedstiging til tilværets «grotter», og ei oppstiging og eit håp til slutt. Dette peikar i lei av at dikt som «Navigatøren til passasjerene» ikkje bør lesast som alvorlege anfektningar over den kristne livsbasisen. Kan henda bør dei heller – i sin samanheng – lesast som ærlege «snapshots» som vitnar om tilværets grunnleggande apori. Som eit ledd i mitt forsøk på å finna ein definisjon, vel eg likevel å lesa diktet isolert, både frå den fysiske konteksten det står i, og frå resten av forfattarskapen til Arnold Eidslott.

Det som «manglar» i diktet «Navigatøren til passasjerene», og som gjer at vi, isolert, ikkje les det som kristen poesi, er det vi må leita etter for å finna kva som kjenneteiknar kristen poesi. Det at ikkje all poesi let seg rubrisere under «kristen poesi» er eit prov på at termen er meiningsfull å operere med. Dersom ein tek utgangspunkt i tanken om eit teosentrisk verdsbilette, kan ein til dømes leita etter poesi som held fram transcendensen og historias byrjing og ende som ein realitet. Dette er termar eg vil koma nærare inn på seinare. Her vil eg bare kort nemna noko av det som kjenneteiknar eit slik syn.

Det teosentriske verdsbiletet representerer ei skarp avgrensing i forhold til det den tyske poetologen Hugo Friedrich (1904–1978) kallar den moderne lyrikken sitt spel med ein tom transcendens. Den kristne poesien er idealistisk, og vil hevda at det faktisk finst noko meir bortanfor det vi kan seia noko om. Slik blir den poetiske funksjonen i språket ikkje bare ei semiotisk forskyving som følge av teikna sin arbitraritet. Den blir ein slags rest av det guddomlege i språket. Men transcendensen peikar ikkje bare opp, mot noko som er høgare og meir ideelt. Den peikar også bakover mot ein tapt urtilstand, og framover mot gjenopprettinga av denne tilstanden i den realiserte utopien. Den kristne poesien er altså kjenneteikna av eit lineært og teleologisk syn på historia. Verda er skapt og går mot sin ende. Gud er både den første igangsettar og den som ein gong skal gjera slutt på det heile.

Men også denne definisjonen byr på problem. Den gjer oss ikkje i stand til å distingvere kristen poesi frå poesi som er tufta på dei andre monoteistiske religionane. Den vil med andre ord gjelda like godt for jødisk og muslimsk litteratur som for den kristne.

Den vil dessutan, om ein tek den franske filosofen Jacques Derrida sin logosentrisme-kritikk til følgje, på eit meir subtilt plan inkludere dei fleste ytringar. For i følgje hans tankar ligg det

eit metafysisk postulat i dei uunngåelege hierarkiske strukturane som utgjer både skrift og tale:

There is no sense in doing without the concepts of metaphysics in order to shake metaphysics. We have no language – no syntax and no lexicon – which is foreign to this history; we can pronounce not a single destructive proposition which has not already had to slip into the form, the logic, and the implicit postulations of precisely what it seeks to contest. (Derrida 1981:280)

Jesus

For å unngå forvekslingar mellom kristen poesi og poesi som veks ut av dei andre monotestiske religionane, og for å syna det særmerkte med det kristne både i høve til det teosentriske og det logosentriske, foreslår eg følgjande definisjon:

Kristen poesi er poesi som, i sin struktur, held fram Jesus, ikkje bare som ei løysing, men som sjølve løysinga på lidinga i verda, og som hevdar frelsesforteljinga, slik vi kjenner den frå Det nye testamentet i Bibelen, som ein historisk realitet.

Denne definisjonen er romsleg nok til å inkludere dei fleste konfesjonar og vedkjenningar som kallar seg kristne, og samstundes klar nok til å virka avgrensande. Det er sjølv sagt ikkje eit krav at kvart einaste dikt eksplisitt må omhandla den kristne frelsa for å falla inn under omgrepet kristen poesi. Det blir eigentleg det same tilhøvet mellom kristendom og poesi som det Poul Borum peikar på mellom modernisme og poesi: «... jeg er fast overbevist om, at det er mindre viktig ved den poetiske modernisme at den er modernisme, og at hovudsagen er, at den er poesi.» (Borum 1966:9)

Dersom vi let det handla om poetisk kristendom, eller kristendom formidla i poesi, blir det klart at definisjonane som tok utgangspunkt i intertekstualitet med *Bibelen* og eit teosentrisk verdsbilete, i praksis ofte vil vera dekkande. Det er truleg større sjanse for å finna bibel-allusjonar og tanken om dommedag i litteratur som formidlar Jesus som løysinga på lidinga i verda, enn i annan litteratur.

Det syner seg at kvar einaste definisjon vil måtta gje rom for eit visst skjønn. Ein kan vera meir eller mindre positivt innstilt til tanken om å karakterisere ein heil forfattarskap som «kristen». Som alltid må definisjonar prøvast på røynda for å visa sin relevans. Det kan tenkast at definisjonen eg har formulert lenger oppe vil ekskludere forfattarar som vil at deira poesi skal sjåast som kristen. Det kan også tenkast at den inkluderer nokon som vil ha seg

fråbeden ein slik merkelapp. Det får så vera. Målet mitt har vore å reflektere kring omgrepet «kristen poesi», og å la det visa sin relevans i møte med Arnold Eidslott sine tekstar. Dersom det står fram som ein fruktbar term der, er det grunn til å tru at det også vil kunna gje frukt i møte med andre poetar.

4. MODERNISME OG MODERNITET

Eidslott som modernist

Vi har alt sett at Jan Inge Sørbo finn belegg for å kalla Arnold Eidslott sin poesi modernistisk. I eit forsøk på å konkretisere kva dette inneber går eg til Hugo Friedrich sitt standardverk *Strukturen i moderne lyrikk*. Opningskapitlet i denne boka ber overskrifta «Signalement og tilbakeblikk». Tilbakeblikket er dei historiske linjene Friedrich dreg frå middelalderen til si eiga samtid. Signalementet er eit forsøk på å finna omgrep som rårar noko av essensen i moderne lyrikk. Utgangspunktet hans er inngåande studiar av dei tre franske diktarane Charles Baudelaire (1821–1867), Arthur Rimbaud (1854–1891) og Stéphane Mallarmé (1842–1898). Friedrich viser korleis desse, historisk sett, har fungert som premissleverandørar for den moderne lyrikken. Han gjev dei æra for, saman med Novalis (1772–1801) og Edgar Allan Poe (1809–49), å ha «afstukket de yderste grænser, poesien kan vove sig ud til.» (Friedrich 1968:151)

Dei særmerkte kjenneteikna Friedrich finn ved å studere dei tidlege modernistiske diktarane er mellom anna: dissonans; abnormitet; mørke; ordmagi og «hemmelighetsfullhet»; desorientering og kaos; absurditet; det groteske; tendens til å vera så fjernt som mogleg frå eit eintydig innhald; forvandling som viktigaste lyriske grunnhaldning (ikkje kjensle eller «betragtning»/oppleving); aggressiv dramatik der motsetnader blir spelte ut mot kvarandre; det poetiske språket får karakter av eksperiment der kombinasjonar går fram som ikkje er «anlagt av mening», men tvert om først skapar mening; vanskeleg tilgjengeleg; fokus på form framfor innhald og spel med ein tom transcendens.

Denne tiraden illustrerer tydeleg det Friedrich seier om at moderne poesi har ein tendens til bare å la seg bestemmas gjennom negative kategoriar:

En forståelse af den moderne lyrik står over for den opgave at finde kategorier, hvormed den lader sig beskrive. Man kommer ikke uden om den kendsgerning, og den samlede kritik bekræfter det, at det overvejende er negative kategorier, der

indfinder sig. Afgørende er dog, at de ikke brukes devaluerende, men som bestemmelser. (Ibid s. 20)

For å sjå korleis dette passar Arnold Eidslott sin poesi, les vi eit dikt frå samlinga *Advarsel i kode*:

CAFÉ GUITARRE

Ved dødens stambord
sitter det en ung kvinne
En grå pensel slikker pannen
og Slektenes skyld al Fresco
fremstår over blikkets ghetto
En sanger stønner som havisen
under presset av januar og natten
står svanger ved de lave vinduene
Den herreløse hundens poter stryker
fortaunens grå hud og det falmer falmer
i verden ved dette plutselige budskapet
om avreise og forvandling alt ligger
hennes klær forlatt over stolryggen
Overalt i det røykfylte rommet en sjakt
og gjemmer de nye martyrene de som tror
at når drapet legaliseres skal haven blomstre

(Eidslott 1987:52)

Alt i første strofe finn vi eit sterkt og dissonantisk uttrykk i metaforen «dødens stambord». Eit stambord vil i kombinasjon med kafétittelen konnotere noko positivt for dei fleste. Eit stambord er eit fast haldepunkt i tilværet og ein stad for gode stunder og god drøs. Men her er det døden som er den faste gjesten. Slik maktar den aggressive dramatikken å uttrykka noko sterkt om døden sitt stadige nærvær i det daglege. Den andre som sit ved dødens stambord er ei ung kvinne, og slik blir dissonansen forsterka: Den unge kvinna – sjølv symbolet på venleik, ungdom, livskraft og frævleik – sit til bords med døden. Det skapande og det øydande møtest i ein grotesk parodi på kafélivets alminnelege gleder.

Dei neste tre verselinjene dannar følgjande setning: «En grå pensel slikker pannen og Slektenes skyld al Fresco fremstår over blikkets ghetto». Eit slikt språk pretenderer ikkje å gje att diktaren si kjensle i ord. Heller ikkje gjev det seg ut for å vera ei mimetisk skildring av ein konkret situasjon. Dei dramatiske bileta og retoriske verkemidla gjev signal om at diktet vil noko anna. Her er det forvandlinga som er den viktigaste lyriske grunnhaldninga, og det som skal forvandlast er vår måte å sjå verda og oppfatta ord og bilete.

Freskomaleri er kjenneteikna av at ein nyttar vassfargar til å mala på ein endå fuktig kalkpuss. Når kalkpussen tørkar blir fargen bunden, og ein sit att med eit svært stabilt og haldbart skilderi. Slik blir det varige i nærværet av «Slektens skyld» i panna understreka. Men den grå penselen si besjela slikking går føre seg på det vi kan kalla det diegetiske nivået i diktet. Og samstundes er skulda som blir malt noko som høyrer slektene til. Dette gjev ei elliptisk rørsle bakover i tid. Slik opererer diktet på tre ulike tidsplan samstundes i ei og same setning, noko som fører til ei temporær desorientering. Eg vil ikkje gå inn på ei fullstendig tolking av diktet «Café Guitarre». Det er tatt med for å visa korleis struktur-termene Friedrich dreg ut av Baudelaire, Rimbaud og Mallarmé syner stor grad av samanfall med Arnold Eidslott sin poesi.

Formuleringar som «Den herreløse hundens poter stryker/fortauesen grå hud og det falmer falmer/i verden ...» syner slektskap med den surrealistiske tradisjonen. Uttrykket «Den herreløse hunden» er dessutan døme eit av modernismens sentrale stilistiske fenomen som Friedrich kallar «determinantens ubestemthedsfunktion». Hunden er eit nytt motiv som trer inn i diktet. Men den bestemte artikkelen gjer at det fortrulege og kjente biletet av ein hund i gata blir destabilisert. «... anbringelsen af determinanterne, samtidig med ubestemthed i det, der fremføres, frembringer en abnorm sprogspænding og dermed midlet til at indpræge det som lyder fortroligt en ufortrolighed.» (Friedrich 1968:181) Den bestemte artikkelen gjer at biletet av hunden trer fram overraskande brått. Determinanten ber først bod om nok velkjent, men aukar i neste augneblenk den desorienterande verknaden og gjer det isolerte og «oprindelsesløse» nye biletet av hunden endå meir gåtefullt.

Det er derimot viktig å merka seg at det reint eksperimentelle ikkje har nokon plass hos Eidslott. Dei didaktiske implikasjonane av kristentrua som eg har peika på etablerer demarkasjonslinjene i høve til hermetisme og språkmagi. Diktet «Advarsel i kode» frå samlinga *Veien til Astapovo* reflekterer denne problematikken når det står at: «Når en uinnviet/får en advarsel i kode//da er døden viss/og hvem er den skyldige//Bruk den kode/ditt regiment kjenner ...» (Eidslott 1976:132) Ein alvorets diktar som Eidslott har ikkje plass til enkel språkleik. Det stadige nærværet til døden – som stamgjest i livsens kaféar – er så påtrengande at det ikkje blir att rom for det som ikkje har tilstrekkeleg tyngde. Det siterte diktet har ein undertittel som lyder «Om dikteren som soldat». Dette knyter diktet endå sterkare til livspraksis. Diktet ser seg sjølv som eit våpen i ein pågåande strid, og i ein kristen kontekst er det ikkje nok å lesa denne striden som ein reint litterær storleik som ikkje har relevans for livet i verda. Det er for Eidslott tale om liv og død i fysisk forstand. Det handlar

om evig liv eller evig fortaping. I ein slik situasjon kan ikkje diktaren gje seg sjølv lov til å bruka ein kode som er så hermetisk at tolkaren står fritt til å gje den nesten kva meining som helst. «... Du vet ikke hvem/som våker på lytteposten//Ta ikke det ansvar/strategen gav til en annen» (Ibid.)

«Det forlatte øyeblikk»

Ved å gå tilbake til litteraturkritikken frå romantikken får Friedrich fram det nye i det at den moderne poesien har ein tendens til bare å la seg bestemma gjennom negative kategoriar. Han syner korleis denne nytta seg av eit heilt anna vokabular: «Fra Goethes digtanmeldelser kan vi finde værdibegreper som behag, glæde, venligt harmonisk fylde [...] diktnings velgerning er «at den lærer os at forstå menneskets tilstand som attråverdige»; ...» (Friedrich 1968:21)

I møte med Arnold Eidslott sin lyrikk finn vi ei heilt anna haldning til livet i verda. Sjølv i ei samling som *Lyset over den dønte*, der det er ein uvanleg lett dâm over mange av dikta, ligg tanken om livet som einsemd og tilværet i tida som utan verdi i seg sjølv langt framme:

HUSETS MONOLOG

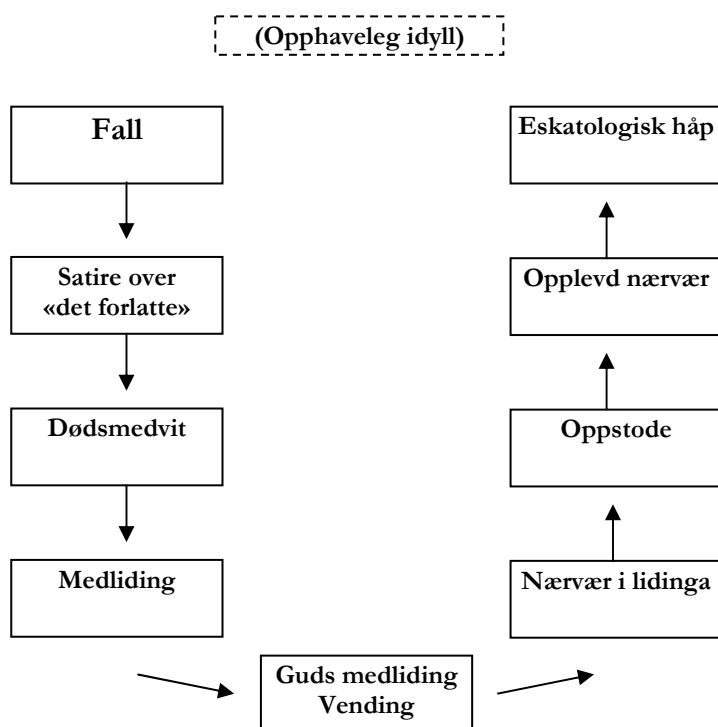
Men du finner det ikke her
Ikke innenfor disse vegger
Hør du som leter etter svaret
bak de flyktende horisontene
Mine værelser står alle tomme
Verken blod eller mahogny
i dette hus du finner intet
annet enn de tomme værelsene
Søk utenfor for jeg må alltid
bære denne tomhet som en dom
Hvem har bedt deg lete i meg
etter det du trenger let ikke
i de tomme husene etter svaret
Intet åndedrett ingen lampe her
Ingen stol for den trette Adam,
Hvorfor leter du i dette huset
som aldri var bebodd min frende
Ingen og intet gav veggene liv
Jeg er det tomme huset alene
med tomheten ventet jeg ingen
For den fyller meg helt Adam
og her er intet rom for deg

(Eidslott 1993:23)

Eg har tidlegare peika på korleis huset hos Eidslott er eit bilete på livet i verda. Her er det «tilværet i tida» sjølv som tiltalar eit du som er i tida og fortel det at menneska sin egentlege plass ikkje er i tida. Huset har ikkje rom for Adam. Det syner han ikkje korleis han skal få auge på livsens gleder. Det peikar bort frå seg sjølv mot det som er utanfor. Diktaren syner oss ikkje, som diktarane i Goethe si samtid, den menneskelege tilstanden som noko å trakta etter. Livet i historia er «Det forlatte øyeblikk». Dette uttrykket har gjeve namn til Eidslott si samling frå 1978 og til ein av delane i samlinga. Diktet «Det forlatte øyeblikk III» frå denne delen skildrar ei verd der «Havsbølgen står som hugget» «Røken er uten bevegelse» og «Løven står i oksens hals/men blodet vil ikke flyte». (Eidslott 1978:89f) I siste strofa får vi ei forklaring på kva som har hendt. Det er «Den bevegende [som] har forlatt oss». Det er eit apokalyptisk dikt som skildrar ei verd der Guds oppretthaldande skaparkraft ikkje lenger er verksam. Dette er ei verd som er totalt forlaten. Men også livet slik vi erfarer det – der den oppretthaldande skaparkrafta framleis er verksam – kan opplevast som eit «forlatt øyeblikk» der Gud er ein fjern gud. Det lyriske eget i Eidslott sine dikt kan til tider synast veldig langt nede og langt borte frå håpet, men det slepp aldri heilt taket i trua, og kjem alltid opp att på den andre sida.

Eit narrativt forløp

Jan Inge Sørbo har peika på at ei typisk Eidslott-samling har eit «narrativt forløp» som fell saman med det Northrop Frye kallar komedien si U-form:



Ulike samlingar legg vekt på ulike stasjonar i dette forløpet, men «for alle dikta er det viktig at dei rører seg innanfor ein narrativ struktur der det finst ei oppstiging og eit håp i slutten av forteljinga. Difor er forløpet viktig også der det ikkje er påfallande synleg.» (Sørbo 1997:288) Som døme nemner Sørbo at i samlinga *Manes* ligg nesten heile vekta på dødsmedvitet, men at samlinga endar i denne oppfordringa: «Min tjener lå nede i tre dager/Let etter ham blant de som høster stjerner» (Eidslott 1965:53). I følgje Frye fell denne U-forma i komedien saman med ein årstidssymbolikk. I Sørbo sin variant får vi følgjande koplingar: haust = fall, vinter = Guds medliding og vendinga, våren = oppstoda, sommaren = idyllen. Han finn dette att i Eidslott sin symbolikk, og peikar på at tyngdepunktet her ligg i haust- og vinterbileta.

Det er interessant å sjå at Sørbo knyter denne overvekta av negative, «nedovervendte» og dødsrelaterte bilete hos Eidslott til ein modernitetstematikk:

... samanliknar ein Eidslotts lyrikk med klart ikkje-modernistisk lyrikk som til dømes Aasens diktning, så vil ein straks sjå at sjølv om Aasen nok erkjende at livet er kort, og også formulerte ei tru på noko meir enn dette, så ligg hovudvekta i hans dikt på det som Frye kallar skapinga, den skapte, kvardagslege verda, der fiskaren ror og bonden pløyer. Eidslotts lyrikk har ikkje tyngdepunktet der, fordi kjensla av forgjengelegdom er så sterk at han ikkje kan festa seg på same måten ved «bakkar og berg». (Ibid. s. 289)

Slik blir altså «det forlatte øyeblikk» opplevinga av fallet og tilstanden borte frå Gud. Men rørsla stoggar ikkje her. Når det lyriske eget hos Eidslott er lengst nede, finn det stad ei vending, i og med at det igjen opplever Guds medliding i alt det vonde. Fråværet er ikkje totalt, men det vonde og lidinga har vist seg å ha ein sentral plass i tilværet. Vel ute og oppe av dei mørkaste kjellaromma prøver eget å forklara og forstå kvifor det er slik. Grundinga over teodicé-problematikken kan resultere i konsise og vektige dikt som dette:

II

Han slapp dine hender i mørket
for å måle din kjærlyghet
med lyssets stav

(Eidslott 1973:14)

Hos Eidslott er den kristne tanken om ein tuktande Gud som sender plager, eller avstår frå å gripa inn og hindra vondskap, sentral. Mange dikt prøver å finna meining i sin slik Job-tematikk, og dei synest å konkludere med at liding kan ha ein funksjon og vera sendt av Gud. Nett i formidlinga av slike doble verdiar og dissonantiske samanbindingar er det at det poetiske språket viser sin styrke.

Diktet «Ansiktet» syner at «det forlatte øyeblikk» også er eit namn på kvart enkelt menneskeliv: «Alderen forskanser seg/i rynkenes skyttergraver//Forpostfektninger/med angsten for døden//Mine grå øyne/To motløse observatører//Men når festningen faller/er den forlatt» (Eidslott 1979:91). Vi ser altså at uttrykket «det forlatte øyeblikk» har fått tre ulike tydingar: det er verda etter dommedag, det er verda før dommedag, og det er kvart enkelt menneskeliv. I diktet «Det forlatte øyeblikk I» får det ei fjerde tyding: «Tro ikke røstene/Finnden brennende busk//Ta skoene av/Åpne dine hender for lyset//Hva søker du, menneske/Øyeblikket har du hos deg//Getsemanes trær/suser og disiplene sover» (Ibid. s. 86). Her blir augneblinken den heilage stunda då Jesus er nærverande og – sagt med ein søndagsskulemetafor – står og bankar på hjartedøra. «Øyeblikket har du hos deg» står det. For den som ikkje let opp hjartedøra blir Jesus «det forlatte øyeblikk».

Ein finn altså mange moderne drag hos Eidslott. Eg kan nemna frie vers, den autarke (sjølvtilstrekkelege) symbolikken, prosadikta (genreeksperimentering), montasje, den apokalyptiske grunntonen, biletbuk på grensa til det surrealistiske, aggressiv dramatik osb. Slik kunne ein halda fram til det blei keisamt. Det er med andre ord stor grad av samsvar mellom Arnold Eidslott sin poesi og annan modernistisk poesi. Her er vi, kan henda, også ved kjernen av det som har gjort at Eidslott har ein framskoten plass i det norske litterære medvitet. Han har gjort den modernistiske stemma til si. Han har tatt til seg livskjensla som ligg bak dei negative kategoriane, ikkje fordi han har villa eller kunna, men fordi han har måtta. Det kan vera på sin plass å minna om noko eg har sitert tidlegare:

[Eidslott ville] ikkje kunna skriva vidare berre om det truverdige mørket. Han ville vorte taus. Skildringa av mørket er ikkje berre kontrasten, men ein del av den litterære teknikken for å skildra lyset. Å oppløysa dette paradokset, som er ein del av ein kosmisk litotes, er å leggja det poetiske prosjektet hans dødt. (Sørbø 1997:204)

I den neste delen vil eg undersøka kva som kjenneteiknar den moderne livskjensla som Arnold Eidslott har tatt til seg gjennom å ta i bruk eit modernistisk formspråk.

Det moderne

Det moderne er ikkje ein historisk periode. For det første gjev det ikkje meining å framstilla historia som ei rekke av særmerkte og gjensidig ekskluderande periodar langs ein tidsakse. Dette er ein konstruksjon som gjev eit forenkla og feilaktig bilete av historia. For det andre har det moderne aldri vore einerådande som grunnlag for liv og livskjensle. Det har alltid eksistert parallelt med og i opposisjon til andre perspektiv på tilværet.

Den moderne kulturen sine kjenneteikn

I boka *Det moderne* karakteriserer Dag Østerberg det moderne, moderne kultur eller moderniteten som: «... noe bestemt og særegent, nemlig et *vestlig kulturmønster* i vår tid, et mønster som hevdes å være det viktigste eller det rådende.» (Østerberg 1999:11) Dette kulturmønsteret er bygd opp kring tre grunnleggande omgrep: *det frie individet, fornufta og framsteget*. Østerberg sin tese er at: «Det er ved disse tre begrepene at tilværelsen blir forstått og tydet innen moderne kultur; fjernes ett eller flere, oppstår en annen livsanskuelse eller kultur, en annen måte å erfare verden på.» (Ibid.) Det moderne kan altså karakteriserast som ei livskjensle som frå kring 1740 (Østerberg nyttar encyklopedien og krinsen kring Diderot som utgangspunkt) har hatt varierende grad av dominans i vestens kultur. Det er med andre ord meiningsfullt å tala om grader av modernitet. Det moderne skulevesenet kan seiast å vera eit ektefødd barn av moderniteten. Det fascistiske styret i Tyskland frå 1933 til 1945 er derimot resultatet av ei typisk amoderne rørsle. Men ingen av desse rørsleane var einerådande i si tid, og slik er det også i dag. Sjølv om modernitetens kode i løpet av dei 260 siste åra har gjort seg meir og meir gjeldande i vår kultur – og etter kvart også i resten av verda – er det mange aktørar i det kulturelle spelet som opererer med eit ganske anna sett med høgste mål og verdiar enn det frie individet, fornufta og framsteget. Dei viktigaste av desse aktørane er kan henda dei religiøse.

Moderniteten står fram med ei cerebral innstilling til omverda. Slik kan det moderne universitetet, slik den preussiske undervisningsministeren Wilhelm von Humboldt såg det for seg, sjåast som eit hovudsete for moderne kultur: «Universitetet skal tjene *individet* og dets *dannelse* (Bildung), og det gjennom *vitenskapen*. Universitetet skal være et sted for forskning, det vil si for vitenskapen som et stadig fremadskridende forløp.» (Ibid. s. 136) Den religiøse livshaldninga står i følgje Østerberg i krass kontrast til dette. Det religiøse individet ser seg sjølv først og fremst som medlem av ei gruppe, medan det moderne individet: «... betoner sin *selvstendighet* overfor andre, og sin *frihet*. [...] Fri er den som kjenner at ens handlinger på en

eller annen måte er villet og valgt av en selv.» (Ibid. s. 11) Vektlegginga av fornuften i det moderne står også i opposisjon til det mytiske og det religiøse sinnet som: «... tror på og dyrker det gudommelige på måter som trosser fornuften og det fornuftige, eller er hinsides alt som har med grunner og begrunnelse å gjøre.» (Ibid. s. 12) Til sist peikar Østerberg på at tankar om dommedag og endetid skil seg frå tanken om stadig framsteg. (Ibid.)

Korleis stiller så Arnold Eidslott seg til det Østerberg kallar moderniteten sine tre grunnleggande omgrep? Tilhøvet hans til fornufta og den positivistiske vitskapen er svært negativt, noko som vitnar om sterke amoderne haldningar. Det same gjeld synet hans på den moderne framstegstanken. Begge desse sidene ved Eidslott sitt verdsbilete vil eg koma tilbake til seinare. Korleis han stiller seg til det tredje omgrepet vil eg gå nærare inn på her og no.

Valfridom?

Eilov Runnestø kjem i ein artikkel om gjennomgangsmotiv i to av Eidslott sine samlingar inn på spørsmålet om menneska sin valfridom over for Gud. Ho viser korleis dikta hans presenterer eit paradoksalt syn på denne fridomen:

Mennesket sin frie vilje? Den er eit faktum i Eidslott sine dikt. Men då berre som høve til å opna seg eller stengja seg for *medvite samfunn* med Gud i *dette livet*. For sterkare enn vanleg er i kristen språkbruk blir Guds absolutte kall til og einskap med skapningen skildra som noko ein ikkje kjem utanom. (Runnestø 2000:83)

Mennesket er fritt til å velja å halda seg borte frå Gud i dette livet. Men dette blir eit skinnval. For det første er sjølve det å leva og vera til det same som ein gong å ha blitt skapt av Gud og stadig å bli halden oppe av han. For det andre vil alle menneske bli henta inn av Gud i døden. Slik blir det valet ein måtte gjera i tida bare eit førebels val. I diktet «Flyktingen og amnestiet» heiter det mellom anna: «Du unnslipper aldri/med dine vanføre navn/Agnostiker og andre slep/av røk og Guds lave latter/Til slutt faller du inn/i det konstante min sønn/Du faller endelig tilbake/i den levende Guds hender ...» (Eidslott 1984:141). Eit tredje moment er at det å velja bort Gud nokre stader blir formulert som å velja det tomme, og slik vera «uten besittelse» (t.d. Eidslott 1982:38). Dette er sjølv sagt også eit ikkjeval, for den som vel det tomme vel ingenting. Det ser altså ut til at Eidslott også her står i opposisjon til det Østerberg kallar «modernitetens kode». Menneska sin fridom er eigentleg ein utopi. Vi er fødde avhengige av Gud, vi døyr avhengige av Gud, og kva vi måtte finna på i mellomtida er når alt kjem til alt irrelevant. For det eigentlege livet er ein annan stad.

Men dette biletet må differensierast litt. For Eidslott er også opptatt av mennesket i tida si oppleving av grunnleggande einsemd:

EKKO

Din ensomhet
 et ekko av døden
 Så mange søsken
 men alle fremmede
 og alene går du
 fra rom til rom
 inntil du når det siste
 hvor han står og venter
 med utstrakt hånd og sier
 Jeg
 er den som løser

(Eidslott 1967:36)

Denne typisk modernistiske tematikken veks ut av den moderne individualitets- og sjølvstendetenkinga. Men vi ser at det moderne framandgjorde individet si kjensle av grunnleggande einsemd hos Eidslott blir tolka om. Det er ikkje lenger den moderne individualiteten som gjev subjektet ei kjensle av ikkje å høyra til. Det er fråværet av det umiddelbare samværet med Gud. Eg vil om litt utdjupa denne tendensen eg finn hos Arnold Eidslott til å tolka om tradisjonelle modernistiske tema. Men vegen dit går via ei utgreiing av tilhøvet mellom modernitet og modernisme.

Modernitet og modernistisk spleen

Dansken Poul Borum skriv i føreordet til boka *Poetisk Modernisme* at «Ordet [modernisme] henger sammen med «moderne», der naturligvis har været anvendt altid (belæg siden de 8. århundrede), og med «moderniteten», Baudelaires betegnelse for det nye samfund efter 1848-revolutionen.» (Borum 1966:13) Alle som har lese Baudelaire sin poesi vil kunna semjast om at tilhøve mellom moderniteten og den modernistiske kunsten heilt frå byrjinga har vore konfliktfylt. Henning Hagerup formulerer det slik i sitt etterord til Haakon Dahls norske gjendikting av *Spleen og Ideal*: «... Baudelaires «spleen» er noe annet enn jegets private melankoli; det er snakk om en tilstand som kan ramme alle innenfor en sivilisasjon som er så monomant opptatt av penger, konkret nytte og skiftende moter som han levde i – og som vi selv lever i ...» (Hagerup 1999:155). Hugo Friedrich er også opptatt av denne grunnleggande konflikten mellom moderniteten og modernistisk kunst, og skriv om framveksten av den modernistiske diktinga at:

... poesien [kom] i opposisjon til et samfund, der var sysselsat med økonomisk at sikre tilværelsen, den blev en anklage mod den videnskabelige løsen verdensgæder og mod offentlighedens poesiforladthed. [...] digtning trådte frem som sprog for en lidelse, der kredsed i sig selv, og som ikke mer stræbte mod helbredelse, men mod det nuancerede ord. (Friedrich 1968:20)

Denne «stræben etter det nuancerede ord» kan sjåast som ein «stræben» etter nyansar i det heile. Den moderne fokuseringa på det frie individ, fornuft og framsteg ber i seg kimen til eit undertrykkande og einsretta samfunn. Den einskilde står i fare for å mista sin verdi som unikt individ. Dette er ein tendens som det særleg frå marxistisk hald er blitt peika på og åtvara mot. Den tyske Frankfurtar-skulen, med filosofane Max Horkheimer (1895–1973) og Theodor W. Adorno (1903–1969) i spissen, var t.d. svært opptekne av denne problematikken. I deira felles hovudverk *Dialektik der Aufklärung* set dei fram tesen om at: «Den moderne verden, som gjennom opplysning prøvde å frigjøre seg fra naturtvangen og mytos, det evige kretsløp, blir selv underlagt mytiske krefter gjennom den instrumentelle fornufts herredømme.» (Reinton 2001:58f), og i *Estetisk Teori* seier Adorno følgjande: «... i den empiriske virkeligheten blir subjektets identitet med voldelige midler påtvunget alle gjenstander, som dermed mister identiteten.» (Adorno 1999:17) Eit fritt individ i eit gjennomrasjonalisert samfunn kan koma til å nytta andre vesen og ting bare som middel for sitt eige «prosjekt». I staden for å sjå ein kvar entitet som eit mål i seg sjølv, blir omverda gjort til ei vare med større eller mindre (nytte)verdi. I det moderne får alle ting varekarakter; vi får det som er blitt kalla ei komodisering av samfunnet.

Dette er også ein viktig tematikk for Eidslott. I samlinga *Kronen av røk* blir ambolten eit symbol for det som brukar verda som middel.

INDUSTRIENE

Industriene larmer og det brenner.
Tannhjul og stansepresser
sleper sin triste vals over jernplater
og det brenner.

De laster miner for kysten av Helvete
eller er det krutthonning
for en hær av roboter i kamp –
Mørke menn og skiftenøkler
til å skru lokket av jorden,
at *han* får et ord med i laget
som kalles blodmester.

De hamrer på hans ambolt

forat ekko skal svare –
 fremskritt!
 Fremskritt, svarer amboltet.
 Større fremskritt!
 Større fremskritt, svarer ambolten.
 Men det høres en dump latter i jernet
 og dens to spisser peker
 likesom horn.

(Eidslott 1959:23f)

Her ser vi korleis den moderne industrien og framsteget blir demonisert gjennom at ambolten i siste strofa blir utstyrt med djevlehorn. I diktet «Alt som lever» frå same samlinga står det: «Jeg er trett av det grove virke/og de sværlemmede menn –/menn som brøytemaskiner/eller halve kloder,/menn uten mening i blikket/fordi nytte erstatter/forstand//Trett av de duelige i tre og jern/som bruker jorden til ambolt/natt og dag,/de tobente høvlebenker/bautende langs Herrens grønne stier/hvor sirissen synger – [...] og alt som lever/er av ånd.» (Ibid. s. 26f) Les ein desse to dikta i lys av kvarandre blir jorda, ambolten og den/det vonde knytt saman og sett opp imot «Herrens grønne stier» og det som lever og er av ånd. Det er det vonde mot det gode – eksistensen sine mest basale binære polar. For Eidslott er det andeleg den naturlege og einaste korrigerande instans i møte med det totalfovaltande og despotiske. Eg vil i det følgjande visa korleis sentrale modernistiske tenkarar har tydd til ein tilsvarande retorikk for å kjempa mot «den instrumentelle fornufts herredømme».

Framandgjerung og tap av erfaring

Den tyske filosofen og kritikaren Walter Benjamin (1892–1940) var både ven og viktig inspirator for Adorno. Benjamin er mellom anna kjent som ein innovativ og djerv lesar av Baudelaire. Ragnhild E. Reinton syner i artikkelen «Kunst, språk og erfaring – om noen motiver hos Walter Benjamin» korleis Baudelaire sin «spleen» er ein ambivalent tilstand som har sitt utspring i poeten si oppleving av ein tapt livssamanhang.

«I den [instrumentelle fornuft] står det innskrevet at alt er forgjeves. Hos Benjamin er melankolien nettopp forbundet med gjenntagelsestvangen [...] Baudelaire ser en verden uten farger og forskjeller, og det svarer til erkjennelsen av det moderne som alltid-det-samme. Menneskene er fanget i den annen natur og tvunget som automater til å gjenta den samme gest, ikke bare ved maskinen eller på gaten, men også i sin måte å produsere mening på. (Reinton 2001:58)

Der den gamle, religiøst funderte mytologien opererte med raude dagar på kalenderen, blir i det moderne alle dagar svarte. Heilagdagane fungerte i følge Benjamin som «dager med åpning mot det fjerne, og det er denne åpning mot det fjerne som preger auraen.» (Ibid. s. 61).

Eg les Reinton slik at ho ser ein parallell mellom Benjamin sitt mykje omdiskuterte aura-omgrep og Baudelaire sitt «ideal». Spleenen oppstår når poeten erfarer at tilværet har tapt sin aura. Auraen går i det moderne over frå å vera ein del av kulturn til å bli ein del av kunsten, i form av det skjønne. «Det er som om kunsten innanfor sitt autonome felt vil ta vare på det som går tapt i kulturen. Den vil redde auraen og forholdet til det fjerne. Men på kunstens område blir den tvetydig, den framtrer nemlig som noe subjektivt produsert og derfor illusorisk ...» (Ibid. s. 63) Auraen blir i den moderne kunsten til skinn (ty: *Schein*). Den har ikkje lenger noko tilknytning til historia (gjennom dei religiøse høgtidene, representert ved dei raude dagane på kalenderen), og peikar heller ikkje mot ei ideell røynd, slik idealistisk estetikk hevda. Både Benjamin og Adorno held fram tanken om at «det skjønnes skinn» (eller auraen) «bare [er] likt seg selv og ikke noe annet, men derigjennom gir det paradoksalt nok skinn av noe annet.» (Ibid. s. 64). Dette Andre er i følge Adorno det som glir unna menneskelege kategoriar og omgrep.

... språket, meningen og subjektets intensjon [representerer] et herredømme over naturen som bringer den til taushet [...] Kunsten forsøker å nærme seg dette aspektet ved naturen, dens forstumming [...] ved å etterligne det naturskjønne *an sich*. [...] Kunsten forsøker dermed å få det ikke-menneskelige i tale. (Ibid. s. 65)

Men det å erfara auraen, anten i kunsten (der den trer fram som skinn av det skjønne) eller i naturen, syner seg å vera vanskeleg. Auraen er nett det som ikkje let seg gripa eller forstå, og som dreg seg unna når ein freistar å halda det fast.

Diktet «Stemmene» frå samlinga *Memento* er eitt av mange dikt hos Arnold Eidslott som tematiserer dette:

STEMMENE

Vinden taler til havet
og du hører det ikke
ikke at den spør
eller at det svarer
derfor
ikke denne lærde krets
av ensomme herrer
og lyden av glass og tørre
stemmer
for lenge siden dømt
til ikke å avle
derfor
at sannheten er taus

som denne dialog

(Eidslott 1967:46)

Sanninga sin tause dialog kan vera den som går føre seg mellom vinden og havet. Dette er ei naturleg førstelesing av diktet. Men også poesien kan kallast ein taus dialog, og slik peikar diktet på seg sjølv som berar av sanning. Vel ein å lesa diktet slik, blir vinden og havet sin dialog eit bilete på den samtalen som går føre seg mellom dikt og lesar; kunstverk og fortolkar, men også mellom ord, setningar og meiningsnyansar i ein tekst. At dialogen blir kalla taus, peikar i lei av at det som blir sagt er heva over omgrepa og det referensielle språket sitt herredøme. Det poesien freistar å formidla til lesaren, og vinden til havet, er det auratiske. Diktet målber ein kritikk av den «lærde krets/av ensomme herrer» som er «dømt/til ikke å avle». Eidslott sin stadige fornuftskritikk kjem eg nærare inn på seinare. Her vil eg bare peika på at diktet synest å stilla seg kritisk til dei som ser forståing og kunnskap som ein veg til sanning.

Vi kan i neste omgang snu biletet tilbake, og sjå vinden sin samtale med havet i lys av innsiktene vi har fått gjennom å lesa diktet som ei utsegn om poesien sin dialogiske natur. Då kan denne teksten vera eit forsøk på å setja ord på naturen sitt auratiske moment. Kjensla vi får i møte med kunst som rører oss, blir ei gjenoppliving av den auratiske erfaringa som synest tapt i det moderne. Det moderne mennesket freistar å nærma seg den tapte erfaringa gjennom kunsten, men dette mislukkast fordi ei slik formidla erfaring ikkje maktar å få det ikkje-menneskelege i tale.

Vindmetaforen i diktet er ein intertekstuell referanse til *Bibelen*. Både gresk og hebraisk har eitt og same ordet for «vind» og «ande». Når det i 1. Mosebok 1,2 står at «Guds ande sveiv over vatnet», kunne det altså like gjerne vore omsett med «Guds vind». Guds ande/vind var også det som gav liv til menneska då «... Herren Gud skapte mannen av mold frå marka og bles livsande inn i nasen hans,...» (1 Mos 2,7). Diktet «Stemmene» tematiserer slik på same tid kunsten sin overskridande funksjon, erfaringa av det auratiske i naturen, og den religiøse erfaringa.

Reinton les også Benjamin sin kryptiske definisjon av ein naturgjenstand sin aura som: «... en unik åpenbarelse av noe fjernt, så nær det enn måtte være.» (Benjamin 1991:40) som ei opning mot det metafysiske: «... det vesentlige ved det fjerne er at det aldri kan bli helt nært. Slik sett er åpningen mot et tidligere liv eller det hellige samtidig en respekt for det fjerne:

uten det ingen aura.» (Reinton 2001:62) I den moderne kunsten er det ikkje lenger plass til det skjønne. Det er dette som ligg i Baudelaire sin «spleen»; tapet av ei overskridande erfaring. I den moderne kunsten blir auraen negert, men i følgje Adorno lever den vidare i negasjonen: «Også når kunstverkene vil unnså seg det atmosfæriske elementet i tråd med en utvikling som ble innledet av Baudelaire, finnes det i dem, opphevet, som et negert, unnveket element.» (Adorno 1999:472)

Adorno definerer på same stad auraen som identisk med kunstverket sin atmosfære: «det som får momentenes sammenheng til å vise ut over verket og hvert enkelt moment til å vise ut over seg selv.» (Ibid.) Det vil føra for langt å gå inn på Adorno sine tankar om det atmosfæren viser til: utopien, det Andre etc. Eg vil her bare understreka at det metafysiske momentet spelar ei sentral rolle i tenkinga til både Benjamin og Adorno – to av den modernistiske kunsten sine viktigaste apologetar. Simon Jarvis seier til dømes i si bok om Adorno:

Adorno, indeed, does not regard the *liquidation* of metaphysics as of itself desirable, despite – indeed [...] precisely on account of – his materialism. Instead, he regards a moment of metaphysical speculation as currently ineliminable from thinking which is to be thinking at all, including materialist thinking. (Jarvis 1998:193)

Hos Adorno framstår Hitlers tredje rike som det totalforvalta samfunn par excellence, og dette samfunnet si jødeforfølging blir ein naturleg konsekvens av komodisering og nyttetenking. Målet for Adorno er å finna ein veg ut av det totalforvalta samfunnet, og kunsten si oppgåve blir både å peika på vegen, og sjølv å vera denne vegen. Han ser i kunsten eit verktøy til å halda fast ved *det andre* sin karakter av å vera noko anna.

Arnold Eidslott plasserer altså seg sjølv i høve til eit sentralt høgmodernistisk kunstsyn når han, i eit epigraf til samlinga *Adam imago Dei*, gjev att følgjande sitat av den danske teologen Regin Prenter (1907–1990):

Kunstens bidrag til menneskeforståelsen er det, at den modarbejder den i videnskab og filosofi uundgåelige tendens til generaliseringer og dermed til udslettelse af mennesket som individualitet. Overfor alle generaliseringer må kunstens menneskefremstilling til stadighed holde os for øje, at – hvad et menneske så ellers kan siges at være – det enkelte menneske altid er et guddommeligt kunstværk, som der i hele verden ikke findes magen til. (Eidslott 1984:9)

Hos Eidslott har individet sin verdi og sin individualitet som skapt; som guddomleg kunstverk. Men denne innsikta er like umogleg å gripa i vanlege termar som Benjamin og Adornos sine aura- og atmosfæreomgrep. Daglegspråket strekk ikkje til. Det fjerne som kjem

nært, vik unna eller glir bort når ein freistar å underkasta det eit referensielt språk. Også hos Eidslott blir kunsten ein veg til erfaring av det Andre og den Andre. Dei modernistiske tenkarane og den kristne poeten er samde om vegen, men synest usamde om kvar den leier.

Det moderne erfaringstapet blir i ein kristen kontekst sett i samband med situasjonen etter syndefallet. Mennesket er i utgangspunktet underlagt eit grunnleggande erfaringstap i og med tapet av den opphavlege paradisiske tilstanden og samvær med Gud. Ut frå ein kristen tankegang, er vi som menneske forhindra frå å sjå den eigentlege og heile meininga og samanhangen. Erfaringstapet som veks fram med den moderne framandgjeringa er med andre ord ikkje noko heilt nytt. Det handlar frå ein kristen ståstad meir om at tapet av meining i den nære livssamanhangen fører til medvit kring tapet av meining i den store livssamanhangen. Litt forenkla kan vi seia at når du, som Baudelaire, ser at du ikkje kan elska, ser du også at du ikkje kan elska Gud.

Spørsmålet i møte med erfaringstap i Eidslott sine tekstar blir då om dette er ei følgje av ei *moderne* framandgjerung eller ei grunnleggande *menneskeleg* framandgjerung. Det let seg vanskeleg avgjera om det er det eine eller det andre. Kan henda er det også ein kombinasjon av dei to. Den kristne og agnostikaren kan med andre ord begge kjenna seg som «på feil klode». Men denne kjensla – denne erfaringa av manglande erfaring – kan ha ulik grunn.

Funksjonell dysfunksjonalitet

Dag Østerberg skriv i boka *Det moderne* om funksjonell dysfunksjonalitet. Omgrepet hentar han frå den amerikanske sosiologen Talcott Parsons (1902–1979):

Parsons bestemmer som mange før ham samfunnet som et system av institusjoner som utfyller hverandre; hver av dem har sin særskilte oppgave eller *funksjon*. [...] Men han går videre og gir rom for virksomheter hvis funksjon er å *ikke fylle noen funksjon* eller endog være skadelige, være *dysfunksjonelle på funksjonelt vis*. En slik løsning kjennetegner en del [...] kunstneriske virksomhet[er]. [...] De er ikke moralsk oppbyggelige, og lar seg heller ikke så lett forene med dyrkelsen av vitenskapelig fornuft og den frie, moralske individualitet. Selv om de således er sosialt dysfunksjonelle, betraktes de likevel som «kunst» fordi de er det på en funksjonell måte. For de kan virke som en motvekt til en overvekt eller som en oppfyllelse i fantasien av det som moderniteten ikke tillater. [...] Som sikkerhetsventil for alskens amoderne lyster og ønsker får dermed all kunst en «funksjon»: Ikke som umiddelbart tjenlig, men indirekte. (Østerberg 1999:217)

Til grunn for dette samfunnssynet ligg Kants filosofi: «Kants nye filosofiske «metode» var å trekke opp *grensene* for fornuftens rettmessige krav; den avgrensar forskjellige *områder* med hver sine krav til eller kriterier på gyldig innsikt.» (Ibid. s. 213) Eitt av desse var kunsten sitt område. I det borgarlege samfunnet på 1800-talet blei kunsten sin funksjon det å ikkje ha nokon funksjon. Med utgangspunkt i Kant sitt omgrep om det «desinteresserte» eller «interesseløse velbehag» (Kant 1995:72ff) utvikla tanken om kunstens autonomi seg. Kring århundreskiftet vaks det så fram fleire ulike motrørsler under fellesnemnaren avantgardisme. Desse opponerte mot den borgarlege autonomiestetikken si tilbaketrekking av kunsten frå livspraksis. Vi fekk det Østerberg kallar ei differensiering av kunstfeltet. Den autoritetskritiske og politisk eller religiøst retta avantgardismen eksisterer parallelt med ein samfunnsvernande og moralsk oppbyggeleg autonom kunst. Avantgardismen får ein dysfunksjonell funksjon.

Tanken om dei funksjonelt dysfunksjonelle kulturelle ytringane er fengslande. Den gjev ei forklaring på kvifor vi innanfor visse rammer godtek helgefyll, gutestrekar og karnevalsfeiring. Men nytta på kunsten blir det tydeleg at blikket som ser nokre kunstuttrykk som ein «sikkerhetsventil for alskens amoderne lyster og ønsker» sjølv må vera pro-moderne. Det fråskriv seg på eit vis høvet til å kritisera det moderne prosjektet. Det er eliten i eit samfunn som til ei kvar tid har makt til å definera noko som samfunnets (velsmurte) maskineri og noko anna som sikkerhetsventil på den same samfunnsmaskina. Denne eliten har også lovgjevande og utøvande makt innan kunstfeltet, og vil kunna definera kva kunst som er

moralsk god og oppbyggeleg. Kunst som er meir «entartet» blir ufarleggjort gjennom å bli tillagt ein dysfunksjonell funksjon.

Kva er så religionen sin funksjon i eit gjennomrasjonalisert moderne samfunn⁸? Østerberg har vist korleis eit religiøst livssyn på grunnleggande vis bryt med det moderne. Men like fullt har det religiøse ein sentral plass også i moderne samfunn. Gjennom parsonske briller får også religionen ein dysfunksjonell funksjon som «sikkerhetsventil for alskens amoderne lyster og ønsker». Slik får religionen og den modernistiske kunsten ein parallell funksjon. Det byrjar å avteikna seg eit bilete der dei har ein felles fiende i *det moderne*.

Kritikk av autonomiestetikk og systemteori

I boka *The Postmodern Condition* skisserer den franske filosofen Jean-François Lyotard to hovudstraumar innan moderne sosialvitskap:

... there have been, at least over the last half-century [dette er skrivne i 1979], two basic representational-models for society: either society forms a functional whole, or it is divided in two. An illustration of the first model is suggested by Talcott Parsons [...] and his school, and of the second, by the Marxist current ... (Lyotard 1984:11)

Parson-skulen sine tankar sorterer under namnet systemteori, medan den marxistisk funderte samfunnsmodellen – som tek utgangspunkt i prinsippet om klassekamp og dialektikk – gjerne blir kalla kritisk teori. Adorno og Horkheimer er sentrale representantar for den kritiske teorien.

Den tyske estetikaren Peter Bürger's bok *Om avantgarden* tek utgangspunkt i Karl Marx sin ideologikritikk, og står slik – i følgje Lyotard si deling – i «kritisk teori»-tradisjonen. Han nyttar ideologikritikken som basis for to ulike prosjekt. For det første vil Bürger visa korleis situasjonen i kunstfeltet er endra etter avantgarden – og i prosessen også seia noko generelt om kunstinstitusjonen sitt tilhøve til historia. For det andre nyttar han teoretiseringane kring avantgarde-rørsla til å argumentere for ein ny litteraturvitskapleg metode som han kallar kritisk hermeneutikk. Eg vil i det følgjande referere til Bürger's tankar om endringar i kunstfeltet.

⁸ Eg hevdar ikkje med dette at eit slikt samfunn finst eller har funnest historisk. I røynda vil det alltid vera tale om grader av gjennomslag for ulike samfunnsmodellar. Men i ideologisk form, slik ein til dømes kan finna det i dei politiske partia sine program, lever det godt.

Ideologikritikk har som mål å prøva tradisjonar sin gildskap rasjonelt. «... ideologibegrepet tillater å tenke *motsetnings*forholdet mellom åndelige objektiveringar og samfunnsmessige realiteter.» (Bürger 1998:13) Men for at dette motsetningstilhøvet skal tre fram må det kritiske subjektet vera fristilt frå systemet til den ideologien som skal kritiserast. Ideologikritikken må vera sjølvkritisk, i motsetnad til den systemimmanente kritikken⁹ som aldri vil kunna få auga på ideologien sin karakter av å vera ideologi. «... selvkritikken forutsetter full utdifferensiering av den samfunnsformasjonen eller de deler av samfunnssystemet som kritikken retter seg mot.» (Ibid. s. 39) Marx sitt døme er at kritikken av det borgarlege samfunnet forutset oppkomsten av proletariatet. «Proletariatet gjør det nemlig mulig å erkjenne liberalismen som ideologi.» (Ibid.) Her ser Bürger ein parallell til kunstsfæren. Avantgarden gjer det mogleg å erkjenne autonomiestetikken som ideologi. Dette skjer gjennom at avantgarden avslørte stilens ideologikarakter ved å gjera alle kunstnariske middel tilgjengelege som middel:

Helt frem til denne epoken innen kunstens utvikling [avantgarden] var anvendelsen av kunstneriske virkemidler begrenset av epokens stil, en forutsatt kanon av tillatte fremgangsmåter som bare kunne overskrides innenfor visse grenser. [...] Disse bevegelsene [dadaismen og surrealismen] har [...] ødelagt muligheten for en epokebestemmende stil ved å opphøye disposisjonen over tidligere epokers kunstmidler til prinsipp. Først denne universelle disposisjonen gjør det kunstneriske virkemiddel allmenn som kategori. (Ibid. s. 32)

Etter å ha referert Kant og Schiller sin argumentasjon for kunstens autonomi, oppsummerer Peter Bürger slik:

... en sanselighet som ikke er knyttet til formålsrasjonalitet har kunnet utvikle seg blant de medlemmer av klassene, som i det minste tidvis har vært fristilt fra å hanskens umiddelbart med det nødvendige i tilværelsen. I dette ligger momentet av sannhet i snakket om det autonome kunstverket. Det denne kategorien imidlertid ikke klarer å gripe, er det faktum at denne løsrivelsen av kunsten fra tilknytningen til livspraksis er en *historisk prosess*, dvs. at den er *samfunnsmessig betinget*. [...] Kunstverkets relative adskillelse fra livspraksis i det borgerlige samfunn, forvandler seg til den (falske) forestillingen om kunstverkets totale uavhengighet fra samfunnet. Autonomi er følgelig en i ordets strenge forstand ideologisk kategori, som forbinder et moment av sannhet (kunstens avsondring fra livspraksis) og et moment av usannhet (hypostaseringen av et faktum oppstått i historien til kunstens «vesen»). (Ibid. s. 79)

Tankane eg har sitert om visse kunstuttrykk sin dysfunksjonelle funksjon kan i lys av Bürger sin teori sjåast som eit forsøk på å «redda» den kantianske estetikken, og det kantianske synet

⁹ Som døme på systemimmanent kritikk nemner Marx m.a. kritikken som kristendomen utøvde på hedendomen. (Bürger 1998:37)

på samfunnet, frå avantgarden sitt avslørande lys. Då den avantgardistiske kunsten vaks fram kring år 1900 var det ein reaksjon på at kunsten hadde fått ein reint konserverande og sjølvforsterkande funksjon i 1800-talets borgarlege samfunn. Avantgardistane ønska altså å vera ei motrørsle. Dette ser vi i omgrepet sitt militære opphav: «Avantgarde» var opphavelig eit ord for den fremste rekka i ein militær formasjon, og rørsle hadde også revolusjonære draumar. Dei opponerte mot borgarskapet si autonomisering av kunsten, og freista å gje eller finna att det vi, med eit lån frå Parsons, kan kalla kunstens funksjonelle funksjon i samfunnet. Eit av verkemidla i denne kampen var å ta kunsten bort frå galleria og ut på gatene der «folk flest» heldt seg. Performance vaks også ut av avantgarde-rørsle. Denne kunstforma ville skapa engasjement gjennom at kunstnaren var personleg til stades, utstrekt bruk av sjokkeffektar og direkte (ofte fysiske) tilnærmingar til publikum.

Også her finst det parallellar mellom kristen og modernistisk kunst. For det første er det mogleg å sjå det kultiske (tilbedande) momentet, som ofte er til stades i kristen kunst, som ein form for performance. Denne parallellen trer tydeleg fram når kunstuttrykk inngår i ein religiøs liturgi, slik vi kan sjå det i ei kristen gudsteneste. For det andre vil den kristne kunsten alltid ha eit didaktisk prosjekt. Ein kristen forfattar kan ikkje «slå av» misjonsbefalinga når han går inn i «lønnkammeret» for å skriva dikt. Det vil seia, han kan godt gjera det, men då skriv han, i følge vår definisjon, ikkje lenger kristen poesi. Den kristne kunsten ber altså i seg eit oppgjær med den strenge autonomiestetikken som seier at kunsten sin funksjon i samfunnet er å ikkje ha nokon funksjon. Den set seg tvert om føre å «tegne himmelkart og spinne dikt av månestråler». Den vil at lesaren skal bli både overttydd og oppbygd, ikkje bare av diktet, men også av det diktet seier. Poul Borum skreiv til dei «moderne» (han nyttar sjølv hermeteikn) menneska som forkasta Eidslott som poet på grunn av livssynet han forfekta at: «en stor digters ord skal ikke tros, de står til troende.» (Borum 2000:168) Eg vil leggja til at ein kristen diktars ord også ønsker å bli trudd.

Den estetiske erfaringa

Peter Bürger seier om følgjene av den borgarlege autonomiestetikken at: «Den estetiske erfaringa er den positive sida av prosessen med utskillelsen av kunsten som eit delsystem. Den negative sida er at kunsten mister sin funksjon i samfunnet.» (Bürger 1998:54). Han postulerer her eit omvendt proporsjonalt tilhøve mellom kunsten sitt sosiale engasjement og intensiteten i den estetiske erfaringa. Dersom kunstnaren set seg føre å ha ein funksjon i samfunnet, vil den estetiske erfaringa bli hindra eller dempa. Å reindyrka den estetiske

erfaringa er den borgarlege kunsten sitt hovudmål. Ein alternativ kunst, som anten held fast ved kunsten som del av ein religiøs eller profan kultus, eller insisterer på å ha ein didaktisk funksjon, står altså i opposisjon til autonomiestetikken i den borgarlege kunstinstitusjonen.

Adorno heldt på si side fram kunsten sin autonomi som ein føresetnad for kritikk. Kunst som innlet seg med livspraksis blir i følge han fanga av tingleggjeringa gjennom å gjera seg sjølv til middel. Didaktisk eller kultisk kunst bryt altså med eit grunnleggande prinsipp i Adorno sin estetiske teori. Han hevdar at all kunst som vil noko – alle kunstverk som ønsker å kommentera eller påverka situasjonen i samfunnet direkte – ikkje lenger er kunst. Men kan henda let det seg gjera å inneha ein meir pragmatisk posisjon? Kva skjer om vi har som utgangspunkt at det finst grader av autonomi og grader av didaktiske intensjonar i kunsten? Og kva er det som seier at eit kunstverk ikkje kan vera emfatisk og samstundes ha ein, til dømes kultisk, funksjon? Dette siste punktet er interessant å sjå i samheng med det stadig tettare samarbeidet vi ser i dag mellom industri og kunst i form av sponing, tingingsverk og profilering. Kunsten sin kultiske funksjonen i tradisjonell tyding er problematisk å skilja frå den funksjonen eit Mozell-eple måla av Odd Nerdrum har, eller ein reklametekst forfatta av ein av medlemene i Nordnorsk Forfatterlag. Kan henda vil eit studium av korleis den kristelege kunsten historisk har forhalde seg til autonomiestetikken kunna ha relevans for teoretiseringer over kunsten sin funksjon i det postmoderne. Det kan ikkje vera tvil om at den kristne kunsten til alle tider har hatt ein særmerkt posisjon. Frå i mange hundre år å ha vore dei herskande klassane sin kunst, er den no tilvist ein meir marginal eksistens.

Dette diktet frå samlinga *Av dynd og Amazonas* gjev stemme til eit subjekt som synest å sjå seg sjølv som eit dysfunksjonelt element i det moderne samfunnsmaskineriet:

SELVPORTRETT

Jeg er en trekant
roterende
i verdens kulelager

Mine spisser
er av beste stål –
så langt fra
at dere sliper meg til,
dere prektige
kuler

(Eidslott 1963:50)

Diktet kan lesast som ei utsegn om korleis Arnold Eidslott ser på sin eigen posisjon som diktar¹⁰. Men det kan også sjåast som eit metadikt der diktet sjølv er subjekt. Lest slik hevdar det ei sterk tru på poesien sin korrigerande funksjon. Ser ein diktet som eit døme på kristen poesi, kan det meir spesifikt vera denne som blir trekanten i «verdens kulelager».

Det er interessant å lesa Arnold Eidslott sine dikt i lys av Bürger sine utleggingar av systemkritikk og avantgarde. Tanken melder seg om ikkje den kristne kunsten har ein føremon framom annan kunst når det gjeld å kritisere det moderne samfunnet. Tek ein konsekvensen av den marxistiske tanken om at ein kvar sann kritikk må koma utanfrå, blir mykje av den modernistiske kunsten sin modernitetskritikk heller tannlaus. Den kristne kunsten er derimot i stand til å avsløra det tomme i den modernistiske transcendenten. Det meiningslause i å strekka seg etter noko som ikkje finst – som bare er skinn og ikkje har kontakt verken med fenomenen eller røynda – syner seg først når ein set det i kontrast til det motsette, som er å strekka seg etter noko ein trur finst, og dette gjer Arnold Eidslott. Eg vil om litt syna kva følgjer ei slik lengt mot det transcendenten får for poesien hans. Men først skal vi henta med oss nokre tankar og omgrep frå lesarsemiotikken.

¹⁰ Marny Slinning les diktet som eit personleg vitnemål frå Eidslott (Slinning 1999:18).

5. LESARSEMIOTIKKEN

I artikkelen «Dikten som representasjon: en lesning av Hugo» (Riffaterre 1992) gjev Michael Riffaterre eit riss av sin metode for tolking av poetiske tekstar, lesarsemiotikken, gjennom å nytta denne i lesinga av Victor Hugos dikt «Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande». Eg vel å gje ei detaljert utlegging av artikkelen, då mange av omgrepa og tankane den presenterer ligg til grunn for det eg kjem inn på i resten av denne oppgåva.

Riffaterre står for ei lesning som tar utgangspunkt i orda og deira innbyrdes plassering, og synleggjer korleis dei så og seia utløyser kvarandre og når fram til ein overtydande mimesis. Dette er ikkje ein mimesis av tinga i verda. Ei fortolking som ser diktet i høve til verda (til dømes biografiske og tematiske lesingar) leier i følge Riffaterre til slutningar utan relevans, fordi dei held seg på denne sida eller utanfor teksten. Han tek til orde for ei fortolking som ser diktet som ei omvendt rørsle der representasjonen skapar den representerte tingen. Kvart ord og kvar ordgruppe er *overbestemt*. Med andre ord: eit dikt kan ikkje tyda kva som helst. Dei moglege ordsekvensane blir avgrensa av ein kombinasjon av reglane frå den språklege koden, den tematiske strukturen og det deskriptive systemet. Den språklege koden er konvensjonane for eit gjeve daglegspråk (t.d. norsk grammatikk). Dei to andre omgrepa krev ein nærare presentasjon:

Dei tematiske strukturane blir synlege på bakgrunn av funksjonelle anomaliar som deira nærvær i ein tekst framprovoserer. Dette fenomenet kallar Riffaterre *strukturell interferens*. Omgrepet interferens lar seg bruka på alt som kan definerast som ikkje-gramatikalitet. Konteksten gir både regelen og brotet med regelen. Slik slepp ein på førehand å bestemma norma for gramatikaliteten, noko som ville verka reduserande. Interferens gir eit verktøy som objektivt kan måla eit bilete sin djervskap, gjennom å fastsetta kva for strukturar som inngår i konflikten, utan å forlata den konkrete teksten.

Det deskriptivt systemet regulerer fordelinga og funksjonane hos sine komponentar. Slik mogleggjer det ei forestilling om kva komponentar som *ikkje* er realiserte i teksten (med

utgangspunkt i dei som faktisk er realiserte). Det deskriptive systemet sine leksikalske komponentar blir saman kalla systemet sitt leksikon. Kvar komponent kan representere systemet som heilskap og substituere det. Denne substitusjonsegenskapen blir ikkje endra av at systemet blir brukt som metaforisk kode. Dømet frå Hugo-diktet i artikkelen, er at diktet sitt kjerneord, «klokkespel», er ein utløyssande faktor for lesaren sin tanke. Ordet vil for ein kvar (kompetent) lesar konnotere uret sitt system (eit deskriptivt system som mellom anna inneheld dei leksikalske komponentane «tid» og «æve»), som i sin tur er utløyssande for den metaforiske koden om livet som flyktig og kort. Skjematisk kan det settast opp slik:

klokkespel > uret sitt system > tempus fugit

Riffaterre formulerer i artikkelen noko han kallar «Den allmenne stilistiske lova». Denne seier at kvar partikularisering av ein signifikant i høve til dei andre signifikant-medlemene i eit paradigme, fungerer på den syntagmatiske aksen som ein hyperbol til sitt metaforiske signifikat (sitt saksledd). Litt forenkla kan ein seia at eit kvart adjektiv vil vera med å styra tydinga til eit gjeve substantiv. Denne endringa i enkeltordet sin meningsvalør vil i sin tur verka tilbake på det omgrepet substantivet er eit saksledd til, altså biletleddet i ein metaforisk struktur (det metaforiske signifikat). Denne lova blir utvida med ein teori kring *Epitheton Ornans*, som seier at denne figuren anten får ein tautologisk (forsterkande) eller oxymoronisk (avgrensande/svekkande) funksjon. Det held å tenka på kjente metaforar som raud rose og svart sol for å skjønna kva Riffaterre siktar til. Han skil ikkje mellom epitet og adjektiv. I ein poetisk tekst får dei same funksjon. «Lova om den innbyrdes plasseringa» understrekar at ord får si (positive eller negative) valorisering gjennom kva for kontekstar dei blir nytta i.

Om vi går tilbake til omgrepet tematiske struktur, ser vi at orda «svart» og «sol» høyrer heime i ulike tematiske strukturar, og deira samtidige nærvær i ein tekst skapar det Riffaterre kallar strukturell interferens. Denne strukturelle relasjonen føder tydingar som den leksikalske utviklinga av einskildorda aldri sjølv kan produsere. Vi får ei rørsle frå eit semantisk horisontalplan til eit vertikalplan som står i forhold til det ordet som utløyste heile systemet («klokkespel» hos Hugo). Dette kallar Riffaterre for valoriseringsfenomenet.

Han rettferdiggjjer sin måte å lesa poetiske tekstar gjennom å setta fram følgjande tre påstandar, som også kan sjåast som kriterier for ei kvalitativ vurdering av tekstar:

Skildringa er sann fordi den tilpassar seg ein mytologi som lesaren er berar av (klisjéar, allment vedtekne sanningar [doxa], binære opposisjonar).

Skildringa er poetisk på grunn av sin symbolisme som er eit resultat av at ein tematisk struktur blir aktualisert (ein tematisk struktur som sjølv er kombinert til leksikalske strukturar).

Skildringa er effektiv fordi kvart ord er overdeterminert av kombinerte strukturar og blir oppfatta som funksjonar av sine alt etablerte modellar (dei ter seg som om teiknet sin arbitraritet var oppheva).

Eg kjem ikkje til å applisere Riffaterre sine teoriar, men tillet meg i det følgjande å dra ut og nytta enkelte omgrep og tankar der eg ser at dei kan bera frukt. Meir enn å vera leverandør av ein fast metode, har lesarsemiotikken for meg blitt ei kjelde til inspirasjon. Fleire av dei sentrale innsiktene i denne oppgåva dukka opp i kjølvatnet av at eg hadde lese Riffaterre. lesarsemiotikken, som på overflata bare ser ut til å levera ein rasjonell og høgt utvikla metode for lesing og fortolking av poesi, formidlar også ei svært viktig grunnforståing av *korleis ein les*. Det er i formidlinga av denne grunnforståinga at Riffaterre syner seg som ein framifrå tenkar, og det er denne delen av hans teoriar eg har tatt til meg. For meg leverer det ikkje-metodiske i lesarsemiotikken den viktigaste metoden.

6. TRANSCENDENS OG IDEALISTISK ESTETIKK

Transcendens tyder overskriding. Det transcendent er det som går ut over erfaringa og den empiriske kunnskapen sine grenser; det oversanselege. Det er del av eit omgrepskompleks som også husar orda idé, idealitet, det evige, det heilage, det opphøgde og det sublime. Trua på det transcendent er eit av religionen sine sikraste kjenneteikn. Eit religiøst livssyn vil alltid relatere tilværet til noko utanfor det empirisk gjevne – Gud eller gudane, daimon eller Naturen (Bloom 1995:138). Dette utanfor er eit ideal som mennesket ser opp til, tilbed og strekker seg etter. Det er noko større enn den verda vi har tilgang til gjennom sansane våre. I eit idealistisk verdsbilete vil det også vera *meir eigentleg* enn den sansbare røynda. Idealismen, slik den blei utforma av Platon, gjev tinga slik dei trer fram for oss, nominell verdi. Dei er avbilde eller skuggar av dei transcendent idealea.

Det sublime

Det sublime er altså også del av dette omgrepskomplekset. Det sublime er i følgje Kant per definisjon noko vi ikkje kan sansa. «Sublimt er det i sammenligning med hvilket alt annet er lite. [...] Sublimt er det som selv bare for å kunne tenkes, beviser en sjelsevne som overgår enhver sanselig målestokk.» (Kant 1995:123f) Det sublime finst ikkje i det empirisk gjevne. Det kan ikkje finnast, for alt vi sansar i verda må få sin storleik i relasjon til andre ting, og slik blir sjølv det største fjellmassiv – om det er aldri så overveldande – sansbart. Sublime erfaringar i møte med naturen blir utløyst av at vi får innsikt i at vi ikkje kan gripa fjellet sin storleik *umiddelbart*. Vi må gå vegen om ein målestokk som blir så stor at vi ikkje klarar å halda tanken fast. Denne opplevinga av at vår førestillingsevne ikkje strekker til, kallar Kant ei sublim erfaring.

Gud blir då, med eit kantiansk uttrykk, noko som er *absolute non comparative magnum*. Å erfara Gud er ei sublim erfaring. Å erfara æva er ei sublim erfaring. Å erfara det uendelege rom er ei sublim erfaring. Å erfara inkarnasjonen er ei sublim erfaring. Kristen poesi er med andre ord alltid (forsøk på) sublim dikting, fordi den – i kraft av sitt verdsbilete – forfektar ein

kantiansk sublimitetstanke. Den som har ei sublim erfaring: «føler seg svak/ved Den skotske symfonien,/margstjålet/ved Hebridene/og usikker/under Pounds/tvehodede/ordhammere ...» (Eidslott 1963:44)

«Akonkretisme»

Kva konkrete følgjer får trua på transcendens og lengten etter det sublime for den kristne poesien? Ei viktig følge er at slik poesi vanskeleg vil kunna la ting vera ganske enkelt ting. Den søker transcendens, og vil slik gje alle gjenstandar, alle objekt, alt sitt materiale, ei utvida meining ved at det får funksjon som symbol eller allegori. Slik blir den kristne poesien grunnleggande akonkret, og vil vanskeleg la lesaren slå seg til ro med ei mimetisk lesing. Dette har eg alt vore inne på i omtalen av T.S. Eliot sin artikkel då eg gjorde ein definisjon av omgrepet «kristen poesi». No vil eg nytta diktet «Vielsen» frå *Veien til Astapovo* for å peika på noko av det same:

VIELSEN

En sykdom tærer henne
Med sorgens demring om pannen
gir hun sitt ja og bøyer hodet

Og han elsker lidende og taus
som elsket henne gjennom år
og sakte siver lyset inn

Silt gjennom glassmaleriets
martyrer og døde flyter
lyset mot alterringen

(Eidslott 1976:77)

Her set Eidslott opp eit velkjent og konkret tablå. Vi er i ei kyrkje og ser eit par ved altarringen i det dei er i ferd med å bli vigde. I den første strofa ser vi brura, i den andre brudgomen og i den tredje får vi ei fortetta skildring av dei fysiske rammene rundt paret: lyset som kjem inn gjennom eit glasmaleri, truleg framme i koren. Brura er tæra av ein sjukdom, noko som vekker ei sorg og eit atterhald i henne i det ho seier sitt «ja». Brura sitt bøygde hovud kan også vera signal om at ho underkastar seg brudgomen. Det treng ikkje å vera eit lukkeleg «kjærleiksbryllaup» vi er vitne til. Han ber også på ei smerte, kan henda over hennar sjukdom. Men vi får veta at han elsker henne. Vi har eit slags sosialrealistisk sousjetje på vers.

Men kvar blir det av presten? Dei står for altaret, og ho gjev sitt ja, men kven er det som spør ho om å elska og æra? Det er som om sjølve lyset, som sakte siver inn, i brudgomen og i

kyrkjerommet, har tatt presten sin plass. Og brudgomen er ein som elsker lidande og taus: «Ille medfaren vart han, men bar det audmjukt; han lét ikkje opp sin munn, som lammet dei fører til slakting, og sauene som teier når han vert klypt; han lét ikkje opp sin munn.» (Jesaja 53,7) No blir brudgomen Herrens lidande tenar, Jesus. Brura er menneskeslekta som bøyer nakken i skam. Den som forrettar giftarmålet mellom himmel og jord er Gud. Han er presten, formidla gjennom generasjonar av martyrar og døde.

Når vi først har opna opp for meir figurative lesingar av diktet, openberrar det seg også andre tolkingsalternativ. Sjukdomen kan vera heilt konkret sjukdom, fysisk eller psykisk, men den kan også vera synda eller døden. Alle desse fire alternativa let seg også lesa inn i ein jordisk kontekst der vi held fast på den mimetiske tilnærminga. Men det er noko med heile biletspråket til Eidslott som set seg imot lesingar som ikkje tek omsyn til ein transcendent realitet. Han skriv om martyrar og døde, og utløyser slik ein religiøs tematisk struktur. Motstanden vi kjenner når vi gjer ei konkret, «sosialrealistisk» lesing av diktet, er den strukturelle interferensen som oppstår når to eller fleire tematiske strukturar blir vekta til liv samstundes. I dette høvet dreier det seg om ein kristen tematisk struktur som kjem i spel gjennom orda «lys», «alterring», «martyrer», «glassmaleri», og ein menneskeleg, erotisk tematisk struktur som handlar om vigsle, kjærleik og elskhug.

Det er vitig å minna om at symbolrik poesi ikkje nødvendigvis omhandlar ein transcendens-tematikk direkte. Hos Eidslott er det dikta med hav- eller heimstavnstematikk og dei som omhandlar diktarsubjektet sin barndom, som verkar mest konkrete. I den andre samlinga hans, *Vann og støv*, står diktet «Måkene». Dette synest ikkje å villa peika på noko anna enn fuglane som «Mer trofast enn tiden/seiler [...] i verdensflåtens/kjølvann» (Eidslott 1956:36). Men dette er ein sjeldan fugl i Eidslott sin forfattarskap. Dei fleste dikta som ved første gjennomlesing synest å invitera til ei mimetiske lesing har ord eller eit bilete som held døra mot det evige på gløtt.

BARNDOMMENS KYST

Øyer og hav
Hav og øyer bestandig
falt de inni barneøyet

Og en lav torden
når døanningene møtte
den steile og nakne kyst

Båtene og mennene

med de svarte luene
over øyne tunge av nattevåk

Garnlenker liner
og lukten av tjære
under måkeskriket i tåken

Borte er de alle
min barndoms mørke panner
over slitet og salmebøkene borte

Men dette var
min vugges faste grunn
som bar meg og bærer mine barn

(Eidslott 1993:62)

Her er det salmebøkene som held døra på gløtt mot ein religiøs tematikk. Når det lyriske eget i siste strofa seier at «dette var min vugges faste grunn», peikar han like mykje på salmebøkene som på «garnlenker liner og lukten av tjære». Eit anna moment er det at sjølv bruken av eit symbolrikt språk implisitt postulerer at språket har ein referanse utanfor seg sjølv. Dette er noko eg vil koma tilbake til seinare i oppgåva.

Mange har hevda at den overskridande tendensen eg har skissert her, ikkje har noko med livssyn å gjera. Den er eit kjenneteikn ved det poetisk språket generelt. Det er stor semje i ulike litteraturvitskaplege retningar om at litteraturen peikar ut over seg sjølv som tekst. Atle Kittang formulerer det slik: «En tekst er litterær eller poetisk i kraft av de elementene i den som motsetter seg enhetlig og begrepsmessig mening: slik kunne en sammenfatte et hovedsynspunkt i både formalismen, i nykritikken og i den poststrukturalistiske og dekonstruksjonistiske tekstteorien.» (Kittang 1993:105) Men det er stor usemje både om korleis den peikar, og kvar den peikar.

Dette som eg har valt å kalla «akongretisme» er ikkje noko eintydig moderne eller amoderne drag, men det er vanleg å hevda at den allegoriske lyrikken står sterkt i modernismen, medan den symbolske er meir vanleg i romantisk poesi. Den konkrete lyrikken må seiast å vera ein yngre moderne tradisjon, som sjeldan blir kopla med idealistisk orientert litteratur.

Eidslott si tidsoppleving

I kristen poesi finn vi ein utstrekt bruk av figurativt språk. Dette er uttrykk for ein estetikk som finn sitt førebilete i *Bibelen*. Erich Auerbach karakteriserer den gammaltestamentlege stilen slik:

... udarbejdelse af nogle, tilsløring af andre dele, løsrevethed, suggestiv virkning fra det udtalte, dybde, mangetydighed og behov for fortolkning, verdenshistorisk krav, udformning af forestillingen om den historiske tilblivelse og fordybelse af det problematiske. (Auerbach 1965:36)

Den poesien som veks ut av eit slik førebilete kan vanskeleg bli enkel og kvardagsleg. Det vil seia, den kan bli enkel og kvardagsleg, men den vil aldri stoppa der; den vil ikkje forbli (bare) kvardagsleg, for kristendomen er inkarnasjonens religion. Det er ei tru på ein Gud som vart menneske, og som gjennom heile historia har vore nærverande i kvardagen. Auerbach skildrar den gammaltestamentlege kvardagen slik:

... den stadig ulmende misundelse og sammenknytningen af det økonomiske med det åndelige, faderens velsignelse med Guds velsignelse, fører til en gennemsyring af det daglige liv med konfliktstof og hyppigt til en forgiftning af det. Guds opphøjede virkning griber her så dybt ind i det dagligdagse, at de to områder, dagligdagens og det ophøjedes, ikke blot faktisk er forenet, men principielt er uadskillelige. (Ibid.)

Eg har vist korleis eitt og same temporære uttrykk – «Det forlatte øyeblikk» – hos Eidslott kan ha fleire ulike tydingar. Eg har tatt for meg fire. Jan Inge Sørnbø peikar i eit essay på fem (Sørnbø 1994:88ff). Dette uttrykket sine mange valørar er eit resultat av at to ulike måtar å oppleve tida på eksisterer parallelt hos Arnold Eidslott. Målt med det uendelege sin stav blir mennesket klar over sin eigen forgjengelegdom, og opplever den tomme tida der:

«... menneskelivet blir berre «et øyeblikk» ansikt til ansikt med det uendelege. [...] Motsetnaden til den flyktige tida hos Eidslott er ikkje berre det evige, det er også den fylte tida. Den fylte tida kallar Eidslott – med Kierkegaards uttrykk – for Øyeblikket. [...] det punktet der det evige kjem inn i eller i berøring med tida. Når det skjer, kan eit menneske oppleva eit nærvær av det evige, som har korkje fortid eller framtid, det berre *er*. Det er den fylte tida, som samlar alle tider i seg ...» (Sørnbø 1996:22)

Ei slik oppleving av tid er i høgste grad ei sublim erfaring, og er eit resultat av det forgjengelege mennesket sitt møte med det som transcenderer tida; det evige. I samlinga *Lyset over den dømte* finn vi eit motsvar til «Det forlatte øyeblikk»:

DET EVIGE ØYEBLIKKET

Tutti

De korsfester Ham idag
Idag revner tempelduken
og tordenen stadfester
pakten under uværsskyer

Hans mor og disiplene
lytter idag til Hans ord
De døde forlater gravene
Judas leter etter et tau

Menneske husk at hos Gud
er tid et fraværende husk
og hør Kristi nødrops idag
Eli! Eli! lama sabaktani?

Fortvil ikke for Hans død
er fødsel som Hans fødsel
var ouverturen til Adams
frigjørelse fra dødsriket

(Eidslott 1993:113)

Her blir Jesu soningsdød «det evige øyeblikk» som sprenger all kronologi og all «fornuftig» oppleving av tid. I dette diktet hender alt «idag»; alt som har hendt og alt som skal henda. Diktet freistar å gje oss eit glimt av tida slik Gud oppfattar den. Det vil visa korleis tida er for ein som er utanfor tida; for ein som transcenderer historias kronologiske band. Eit slikt syn på tida og historia får også følgjer for korleis ein vurderer framstegstanken som ligg innbakt i det moderne prosjektet.

Idealisme

...slik som barnets første åndedrag, etter at det i lang tid har ligget i ro og bare suget næring, avbryter det monotone i den rent kvantitative utvikling, – et kvantitativt sprang – og så er barnet født, slik modnes også ånden som er i ferd med å danne seg, sakte men sikkert henimot sin nye skikkelse, mens den oppløser del etter del av sin tidligere verdens byggverk. (Hegel 1997:56)

Hegels tanke om verdsandens stadige framsteg og fullbyrding har nære røtter til både gnostisisme og luthersk kristendom, men dette er noko Eidslott ser ut til å bryta med. Sørbø peikar på at tidsopplevinga vi finn i dikt som «Det evige øyeblikk» er meir i slekt med ein katolsk tankegang kring messeofferet, der ein hevdar at «... Kristi offer er noko som er utanfor tida, og som blir nærverande kvar gong messa blir feira.» (Sørbø 1996:29) Eidslott ser altså tilværet først og fremst i høve til det som er utanfor tilværet slik vi kjenner det.

I diktet «Caravaggio» frå samlinga *De namnlause kor* finn vi ei strofe som formulerer ein estetikk fundert på eit slikt idealistisk prinsipp: «Sann kunst/er pyramidabel/Rettet oppover en bønn/og en takkesang er alt sant/og sannheten i den sanne kunst/er Guds sannhet intet mindre/fordi den sanne kunst/har preeksistens». Generelt tyder preeksistens det å vera til på førehand. Meir spesielt blir det vanlegvis nytta om det at Guds son, Jesus, var til stades hos Gud før han blei menneske og før skapinga. Ein av dei sentrale bibeltekstane som ligg til grunn for læra om preeksistensen er Johannes 1,1: «I opphavet var Ordet, og Ordet var hjå Gud, og Ordet var Gud.» Her nyttar Johannes ordet «logos» – som er gresk og tyder ord/tanke/fornuft/forstand – om Jesus. Jesus gjekk frå å vera *logos a'sarkos*, ord utan kjøtt i preeksistensen, til å bli *logos e'nsarkos*, det inkarnerte Guds ord. Slik knyter diktet «Caravaggio» kunsten til tanken om at Gud/Ordet steig ned frå det transcendente og fekk immanens gjennom å kle seg i kjøtt (inkarnerast) og bli menneske.

XXXVII

Men det navnløse fikk navn
 Det tok form i dine hender
 at du gav det til oss alle
 Åpenbaringen av ditt vesen
 Et barn bare og en evighet

(Eidslott 1973:49)

I dette diktet blir Gud framstilt som ein kunstnar og inkarnasjonen som ei skapingsakt der Guds sanne vesen blir formidla til menneska gjennom ei openberring. Det kan vera Jesusbarnet det er tale om her, men diktet let seg like godt lesa som at kvart einaste barn er ei openberring av Guds vesen. Men det eg vil understreka her, er at Eidslott hevdar at det same

skjer i sann kunst. Også den kan vera ei formidling av Guds sanne vesen gjennom ei openberring. Det er kan henda ikkje å undra seg over at Arnold Eidslott, til og med i sin mest minimalistiske periode kring 1970, aldri nærmar seg verken det nyenkle, det naivistiske eller det reint ironiske i sine dikt.

Eg har tidlegare vore inne på korleis den kristne poesien opponerer mot ein streng autonomiestetikk fordi den, i og med sitt tilhøve til misjonsbefalinga, ber i seg eit didaktisk prosjekt. Dette kan også sjåast i samanheng med «akonkretismen». Den kristne poesien vil dobbelt forneakta autonomiestetikken fordi den søker endringar i samfunnet og har som mål å peika på Gud og gje ei erfaring av det evige gjennom sin poetiske funksjon. Den bygger heller på ein idealistisk estetikk, som ser kunsten som ei openberring av Gud og det fullkomne *i verda*.

Denne idealitetstanken ber også i seg ei lengt tilbake til paradiset, til ein tapt urtilstand der menneska var ein del av det ideelle samfunnet. Mennesket er skilt frå Gud både av tid og rom, men lengtar tilbake til det som har forfalle.

XXX

Atskilt spør etter forening
Forening avler uro og spør
etter frihet til å velge

Vår del er uro og grenser
som flyter sammen i tiden
og hvor er vårt tilmålte

(Eidslott 1973:42)

Mennesket sitt forsøk på å gripa si tilmålte tid og æve gjer at det vender blikket mot det som var, det som skal bli og det som verkeleg er – det som transcenderer det opplevde erfaringstapet. Diktet «XXX» tematiserer det ubegripelege og flytande i tilhøvet mellom tid og æve, men også mellom tid og tid; mellom det som er i tida. Diktet kan også handla om to individ som søker sameining, men ikkje er i stand til å slå seg til ro med ein situasjon som opplevest som ueigentleg, flytande og vag, og som endar med å spørja etter sitt tilmålte. Dette tilmålte som individa har ei kjensle av å ha krav på, peikar ut over den konkrete livssamanhangen. Samstundes er tilværet staden der tid og æve kan møtast, men dette møtet forblir ei mystisk og uhandgripeleg erfaring.

Det eroderte tilværet

Nokre av dikta til Arnold Eidslott synest å reflektere tanken om at tida og historia er ei øydeleggande kraft som tek menneskeslekta lenger og lenger bort frå det eigentlege tilværet.

KVERNEN

Det er en kraft i havet
som oppeter kystene –
Stykke for stykke minker landet
alt mens skumkvernen maler
og de er lenge døde som minnes
landet slik det var.

Jeg besverger deg menneske
å tenke på dette bestandig
at du kan være øye for blinde
eller øre for den som ikke hører
havets tunge slag.

(Eidslott 1959:33)

Havet kan i dette diktet vera eit bilete på kaoskreftene si makt i tilværet. Verda er i stadig forfall, og diktet manar til medvit kring tida si tærande og øydande kraft, som tek oss bort frå den *eigentlege* tilstanden. Men, som alltid hos Eidslott, er havet eit ambivalent bilete som er heva over ein enkel menneskeleg dualitetstankegang. Å vera «øre for den som ikke hører/havets tunge slag» er også å halda oppe medvitet kring «havets tunge slag», forstått både som livsrytmen og eksistensen av det sublime. Den som ikkje høyrer «havets tunge slag» har mist medvitet kring det ekstraordinære sitt nærvær i historia. Tilværet i tida er ikkje eit lukka og sjølvgåande system, men eit skaparverk som er avhengig av stadig å bli tilført oppretthaldande energi.

I diktet «Koral over Johannes 19,26.27» gjev diktaren stemme til Jesus og lar han seia: «... Som store vann/er mitt nærvær//Tiden og rommet/er begge forførere/Her er evigheten/Her er livets grunn ...» (Eidslott 1980:96f) Å sjå tida og rommet som forførerar er den ekstreme konsekvensen av eit idealistisk verdsbilete. Vi kan sjå for oss mennesket i Platon si holelikning, som held seg til skuggane på holeveggen i den tru at dei er det eigentlege.

Den tomme transcendens

Georg Friedrich finn eit ønske om overskriding også hos tidlege modernistiske poetar. Men hos desse blir idealiteten tom. Baudelaire strekker seg mot ingenting, og målet er ikkje å nå fram – å transcendere. Målet er å halda oppe ei spenning:

Opstigningens mål er ikke blot fjernt, men tomt, en inholdsløs idealitet. Den er en ren og skær spændingspol, hyperbolisk tilstræbt, men ikke til at betræde. [...] Hos *Baudelaire* har de to poler, det satanisk onde så vel som den tomme idealitet, den betydning at holde denne spænding vågen, som gør frelsen fra den banale verden mulig. Men det er en frelse uden mål, den når ikke ud over den dissonantiske spænding. (Friedrich 1968:51)

Det er interessant å sjå korleis Friedrich si skildring av den dissonantiske spenninga i modernistisk poesi fell saman med Adorno sitt forsoningsomgrep, slik det trer fram i *Estetisk Teori*¹¹.

Den tilstanden Adorno søker å skildra med sitt forsoningsomgrep er også dynamisk. Ordet står for ein tilstand av homeostase; ikkje fråvær av spenning, men ein tilstand der kunsten bivrar av liv. (Adorno 1999:255) Forsoning utan spenning er bare eit anna ord for det subsumerte. «... forsoningen er [åndens] egen måte å forholde seg på, når den blir klar over det ikke-identiske.» (Ibid. s. 237) Kunsten hentar sitt materiale i empirien, men momenta tar i kunstverka del i ei erkjenningssakt. Den må vitna om det uforsona, samstundes som den tenderer mot å skulla forsona det. Målet med denne forsoninga av det ikkje-identiske er, som eg har vore inne på tidlegare, å gje eit løfte om ein mogeleg annan tilstand. «Formen er den ikke-voldelige syntesen av det spredte, som det likevel bevarer som det det er, i sin divergens og sine motsigelser, og dermed faktisk som en utfodelse av sannheten.» (Ibid. s. 253)

Adorno sitt prosjekt er å formulere ein estetikk for den moderne kunsten, og Baudelaire er blant dei kunstnarane han oftast refererer til undervegs. Dualismen mellom det satanisk vonde og det tomme idealet blir i følgje Friedrich eit grunnleggande premiss i Baudelaire sine dikt og ein katalysator for hans poetiske kraft. Han vitnar om det uforsona, men freistar å halda begge polane fast innanfor rammene av verket. Hos Adorno blir den moglege andre tilstanden ein utopisk tilstand. «Kunstens teologiske arv er sekulariseringen av åpenbaringen, ethvert verks ideal og skranke.» (Ibid. s. 190) Som hos Baudelaire trer Adornos metafysikk fram som ei lyfting mot ein tom transcendens. Slik stig forsoninga i kunsten fram som det eigentlege målet. Alle kunstverk får sin tyngde gjennom homeostasen (forsoninga av det ikkje-identiske), og den enfatiske kunsten er den som slik blir «en utfoldelse av sannheten».

For ein kristen er verda og historia staden der kampen mellom det vonde og det gode går for seg. Og nett denne kampen – denne stadig beståande dualismen i livet – er eitt av Eidslott sine viktigaste motiv. Slik kan ein på makronivå sjå tilværet i historia som ein adornittisk

forsoningstilstand, ein homeostase, ein kamp mellom makter. For dersom ein opererer med fylt transcendens, i motsetnad til tom, blir livet ein kamp og døden ei vinning. Paulus seier det ein stad slik: «Lat hugen dykkar vera vend til det som er der oppe, ikkje til det som er på jorda. De er då døde, og livet dykkar er løynt med Kristus i Gud. Men når Kristus, vårt liv, openberrar seg, skal de òg openberrast i herlegdom saman med han. (Kolossarane 3,2–4) Både Baudelaire og Eidslott har hugen vendt oppover. Skilnaden er at Eidslott sin utopi blir røynd gjennom trua, medan Baudelaire sin utopi forblir utopisk. Det er dette Hugo Friedrich kallar tom transcendens. Der forsoninga for Adorno er eit mål, er den for Eidslott bare eit utgangspunkt for vegen ut av den ueigentlege livssamanhangen. Ein stad uttrykker han det slik:

ATLANTICA

Evige rum på havet –
Godt akerland og sakte vugger det
Under nattlyset

Gyngende kronblad,
Utspent mellom kyster
Splittet men symfonisk samlet
Guds mektige paradoks

Hav, uavvendelige tyngde
Det blå åndedrettet,
Den gode bestemmelse

(Eidslott 1963:69)

Diktet skiftar mellom å la havet vera ein metafor for Gud og vice versa. Gud og havet inngår i eit metaforisk samspel, der dei innbyrdes stadig bytar posisjon som tenor og vehikkel. Slik vil Eidslott skildra Guds mektige paradoks. Havet som Guds mektige paradoks: som livgjevande og øydande, spreiane og samlande, uendeleg og endeleg, men også Gud som paradoks. Gud som livgjevande og øydande, spreiane og samlande, uendeleg og endeleg, nær og fjern. Havet og Gud blir skildra som skiftande og voggande; som sitrande av liv. For livet syner seg i det som aldri fell til ro, i det som andar. Gud og havet blir å likna med eit gyngande kronblad, den øvste og vakraste delen av ei plante, staden for formeiring og liv, målet for all mogning – livsens mål. Les ein vers fem og seks med sessur, blir det «Gyngende kronblad» som er «Splittet men symfonisk samlet». Men dersom ein les utan sessur er det kystane som er splitta men samla, med andre ord verda. Havet skil kontinenta frå kvarandre, men er

¹¹ Omgrepet forsoning hos Adorno var tema for mi avsluttande oppgåve i kurset «Modernismens estetikk» (LIT311) ved Institutt for nordistikk og litteraturvitskap, Universitetet i Oslo hausten 2002.

samstundes bindeleddet mellom dei. Dette er det symfoniske. Dette er forsoninga. «... den ikke-voldelige syntesen av det spredte, som det likevel bevarer som det det er, i sin divergens og sine motsigelser, og dermed faktisk som en utfodelse av sannheten.» (Adorno 1999:253) Men hos Eidslott er rommet evig. Gud var alt «i Arilds tid» som han ofte uttrykker det, og Gud er «Den gode bestemmelse»; det endelege målet for tilværet. For havet er det «gode akerland», og ein åker må haustast når den har nådd si mogning. Havet er den «uavvendelige tyngde»: det som menneska ikkje rår over, den tyngande lagnaden. Men tyngd er også eit ord for det som har vekt, det som er meiningsberande. Gud er «Det blå åndedrett/Den gode bestemmelse», ein god lagnad.

Måten havmotivet er brukt i dette diktet er symptomatisk. Mange av motiva og bileta i Eidslott sine dikt blir nytta så ofte og får ei så konsekvent handsaming, at dei etter kvart får ein symbolfunksjon internt i forfattarskapen. Han utviklar det Hugo Friedrich kallar ein autark symbolikk som ikkje er «hentet fra et materiale, der fra alle sider er godkendt. [...] [Det] gavner ikke mer med en litterær skoling til forståelse af dem, især da der ikke er tilstræbt nogen præcis betydning af det betegnede. Det er nok, at de flyktige betydningsmuligheder virker suggererende.» (Friedrich 1968:169) «Galakse» og «hus» er døme på andre metaforar som syner ei tilsvarande utvikling i forfattarskapen. Denne tendensen heng saman med hermetisismen i modernistisk poesi – den same hermetisismen som eg har hevda at Eidslott ikkje er ein representant for. Dette ser eg som eit funn som underbygger hypotesen min om at det finst ein immanent konflikt i Arnold Eidslott sin poesi mellom kristendom og modernisme. Eg seier ikkje med dette at alle dynamiske symbol, som til dømes havet hos Eidslott, postulerer eit kaotisk tilvære utan mening. Eidslott sin poesi vil aldri kunna takast til inntekt for nihilistiske¹² eller relativistiske verdsbilete. Men samstundes gjer den autarke symbolikken tekstane hans mindre tilgjengelege og meir opne for konkurrerande eller supplerande lese måtar. Når Eidslott tek i bruk det modernistiske formspråket i sine dikt, følgjer den modernistiske livskjensla med, om ikkje anna som eit ekko.

Men denne leflinga med ei areligiøs livskjensle blir balansert av andre fenomen. Til dømes finst det, parallelt med utviklinga av ein autark symbolikk, også ei motsett rørsle i form av aukande bruk av liturgisk språk. Jan Inge Sørbø formulerte i 1986 ei førebels periodisering av forfattarskapen som enda i: «ein meir liturgisk [periode], der gjentakning og bruk av faste formular får større plass, og formatet blir større.» (Sørbø 1986:14) Mange av dikta får etter

¹² Med mindre ein tek i bruk den omvendte definisjonen av nihilisme som Nietzsche set fram i *Antikrist*.

kvalt også namn etter ledda i den katolske messa, som «Credo» (t.d. Eidslott 1987:47 og 1995:89) og Introitus (Eidslott 1987:115), og namna på to av samlingane er *Adam Imago Dei* (1984) og *Pax Christi* (1995). I diktet «Christus Salvator Mundi» frå samlinga *Advarsel i kode* finn vi ei strofe som illustrerer korleis det liturgiske språket kan bli strukturerande for ei utsegn: «Jeg var og er og blir/Christus Salvator mundi våker/for mine tider var og er og blir/...» (Eidslott 1987:162)

Diktaren freistar å mana fram den religiøse innsikta gjennom eit messande liturgisk språk. Han vil forsere alle hindringar som ligg i språk, kultur og historie. Målet er direkte tilgang til dei evige sanningane, både for diktar og lesar.

Meininga med livet

[Det finst] menneske som er spesielt opptatte av meininga med livet, og som ikkje nøyer seg med noko mindre. Dei vil ikkje la livet gå til spille i forsøket på å få til eit eller anna småtter. Heller ikkje har dei sansen for lyden av bølgene ved sjøen, av fuglane om våren, av grashoppene om sommaren, av vinden om hausten. Dei konsentrerer seg heile tida om meininga med livet. Dei vil ha den direkte og umiddelbart. På det viset er dei sikra eit møte med den absolutte meiningsløysa, absurditeten. Den språkmetafysiske parallellen til dette misgrepet består i eit stadig jag etter Supersignifikatet gjennom permanent avvising av teikna og semiotikken. (Hellesnes 1994:62f)

Slik skriv Jon Hellesnes i boka *På grensa: om modernitet og ekstreme tilstandar*. Han gjev før dette att ei historie filosofen Hegel fortalde om ein mann som hadde så lyst på frukt, men som stadig takka nei, anten han vart bydd eple, pærer eller plommer. Mannen ønska å gripa det allmenne umiddelbart; han ville ikkje ha eple, men frukt. Ikkje pærer, men frukt. « ... Odo Marquard har vist korleis ein kan kome i skade for å gjere same feilen i strevet etter lykke og livsmeining. Då ønsker ein ikkje å gjera plikta si eller driva dank, men livsmeining. Ikkje å skrive eller plante kål, men livsmeining.» (Ibid.)

Eg gjev att desse tankane fordi eg finn at dei tematiserer eit viktig drag i Arnold Eidslott sin forfatterskap. Han er forfattern som aldri nemner det nære og kvardagslege utan i same andedrag å eksaltere det og gje det symbolsk tyding. Eidslott blir aldri konkret. Hos han har alle kaffikanner venger, og lyden av bølgene ved sjøen blir alltid også eit symbol på suset frå æva. Det ligg ein kritikk i det eg skriv her. For det er noko utmattande ved denne misantropiske og distanserte stemma. Det lyriske eget i Eidslott sine dikt er ikkje varmt og imøtekomande. Han lokkar ikkje lesaren med intime skildringar av kjente fenomen og gjenstandar. Lesaren blir tilvist sin plass som tilskodar i eit kosmiske drama, som Eidslott ritar inn i firmamentet med store og kjølige ord.

Bakgrunnen for dette har eg vore inne på tidlegare. Det er opplevinga av å vera under ordre; å ha eit kall, kombinert med synet på tilværet som ein kamp med evig liv eller evig død som einaste utgang. Ein kjem ikkje langt i dei tyngste bakkane om ein spring lettbeint av garde, og Eidslott sine tekstar kan best karakteriserast med ord som tyngd, alvor og det opphøgde. Så å seia heile sitt vaksne liv har han trufast forvalta «denne sære åndens gave/Evnen til å tale arameisk mellom romere» (Eidslott 1993:127)

7. HERMENEUTIKK

Eit hermeneutisk postulat

I føreordet til antologien *Den svindlande texten* skriv Mikael van Reis om Riffaterres lesarsemiotikk at: «Vad som är avgörande [...] är att den rymmer ett hermeneutiskt postulat som säger at poesin är en mikrokosm vars struktur bygger på en enhet som finns kristalliserad i vad Riffaterre kallar en «matris», dvs ett kärnord (det återfinns i dikten som en modellfras).» (van Reis 1992:20) Dette hermeneutiske postulatet føreset altså at det finst ei sanning (ei endeleg tolking) og at det er mogleg å nærma seg denne sanninga, dette kjerneordet. Ein kan seia at Riffaterre sin modell for fortolking leitar etter den første igangsettaren – ordet som motiverer og styrer lesinga av alle dei andre orda i teksten.

Men det blir noko statisk ved denne kjerneord-modellen. Diktet blir ein konstruksjon av «hukommelsesmetall» – fastlåst i ein tilstand av høg entropi – alltid lengtande etter å falla til ro i ein tilstand av minimal entropi. Det som skal til for å utløysa den opplagra energien, er at fysikaren skapar dei riktige tilhøva for endring. Energien blir utløyst, og konstruksjonen syner sin eigentlege og sanne struktur. Men er det slik vi ser på tekstar i dag? Er det bare for tolkaren å nærma seg teksten med riktig verktøy, så fell tinga på plass og strukturane ein i auga? Og er det slik den moderne filosofiske hermeneutikken ser på tolkingssituasjonen? Dei følgjande sitata av Hans-Georg Gadamer og Umberto Eco tyder på at det ikkje er slik:

Der fordres [...] åbenhed over for den anden persons eller tekstens mening. En sådan åbenhed omfatter imidlertid altid, at man sætter den anden mening i forhold til helheden af ens egne meninger, eller sætter sig selv i forhold til den. Nu er meninger ganske vist ein bevægelig mangfoldighed af muligheder (i sammenligning med den indre overensstemmelse, som et sprog og et vokabular udsyner), men inden for denne mangfoldighed af det «menelige», dvs. af det, som en læser finder meningsfuldt og derfor kan forvente, er det dog ikke alt, der er muligt, ... (Gadamer 1999:130)

To say that a text potentially has no end does not mean that *every* act of interpretation can have a happy ending.

Even the most radical deconstructionists accept the idea that there are

interpretations which are blatantly unacceptable. This means that the interpreted text imposes some constraints upon its interpreters. The limits of the interpretation coincide with the rights of the text ... (Eco 1990:6f)

Det er interessant å sjå graden av konsensus som rår mellom hermeneutikaren Gadamer og semiotikaren Eco i dette spørsmålet. Dei to er sentrale representantar for konkurrerande tolkingstradisjonar innan dei filologiske faga, men det er ikkje mykje som tyder på det i desse sitata. Dei er svært samstemte i synet på at tekstar alltid kan tyda meir, men aldri alt.

Dette gjer van Reis sin påstand om lesarsemiotikken sitt hermeneutiske postulat problematisk. Men kan henda ligg problemet i divergerande definisjonar av hermeneutikk-omgrepet. Atle Kittang skriv følgjande i artikkelen «Tolkingsteoriens plass i litteraturstudiet»:

[Det kan] vere fruktbart å skille mellom to mosette hermeneutiske grunninteresser [...]: a) ei vedistadfestande eller verditraderande interesse, som lojalt siktar mot å gjenskape det koherente meiningsuniverset i ein tekst, anten ut frå ei innleving i forfattersubjektiviteten, eller ut frå ei formulering av det «saksforholdet» teksten talar om; b) ei verdikritisk og –analytisk interesse, som tar sikte på å løyse opp meningssamanhengane og dra fram i lyset dei underliggande, umedvitne impulsane og konfliktane som styrer meiningsproduksjonen. (Kittang 1979:17)

Det er altså grunn til å tru at van Reis ser Riffatterre som ein representant for ein verdistadfestande hermeneutikk. Odo Marquard opererer med ei tilsvarande todeling av hermeneutikken i artikkelen «The Question, To What Question Is Hermeneutics the Answer?». Hans termar er singulariserande og pluraliserande hermeneutikk. Den første har sine røter i den tidlege kristne kyrkja sitt behov for «a technique by which to establish the one correct, and, so to speak, the one absolute reading (for salvation) of the *Bible*.» (Marquard 1989:121) Den pluraliserande hermeneutikken finn på den andre sida «many possible meanings and the most various kinds of spirit in one and the same literal form.» (Ibid. s. 122)

Den lite tilfredsstillande fastlåsinga av meining ein vil kunna oppleve om ein nyttar Riffatterre sin lesarsemiotikk på ein rigid måte, blir slik eit symptom på noko meir. Den singulariserande eller verdistadfestande hermeneutikken står i opposisjon til teksten sitt overskot på meining, det vi kan kalla teksten sin litteraritet. Marquard peikar i dette høvet på eit interessant fenomen: «[...] hermeneutics, [...] in the course of its modern fortunes, becomes, absolutely sentraly, *literary hermeneutics*. It becomes the art precisely of the *literary* reader's understanding of the *literary* text. At present only literary hermeneutics counts as «hermeneutics» in the general sense, ...» (Ibid. s. 121) Her er det den pluraliserande hermeneutikken det er tale om. Av dette kan vi altså slutta at litteraturen i det moderne blir

sett på som staden framfor nokon der meining blir utvida og der ulike versjonar av «sanning» kan og må eksistere parallelt.

Sanninga

Kristendomen står i opposisjon til den literære hermeneutikken sitt sanningsomgrep. Den er berar av det ein kan kalla ei singulariserande hermeneutisk grunnhaldning som seier at tilværet i utgangspunktet let seg tolka. Dette finn ein formulert fleire stadar i *Bibelen*, til dømes i 1.Kor. 13,9:

For vi skjønar stykkevis og talar profetisk stykkevis. Men når det fullkomne kjem, skal det som er stykkevis, få sin ende. Då eg var barn, tala eg som eit barn, tenkte eg som eit barn, dømde eg som eit barn. Men då eg vart mann, la eg av det barnslege. No ser vi som i en spegel, i ei gåte; men då skal vi sjå åsyn til åsyn. No kjenner eg stykkevis, men då skal eg kjenna fullt ut, ...

Avsnittet reflekterer tanken om at alle spørsmål har eit svar, og at dette svaret til slutt både kan og vil bli kjent. Tilværet har gåtekarakter, men det finst svar på gåta. Historia stig fram som eit drivhus, ein stad for vokster og modning. Men mogninga blir ikkje fullenda i tida. Målet når ein først når «det fullkomne kjem».

Den kristne kunsten postulerer trua på at det finst *ei* Sanning, *eitt* svar med to strekar under, *ein* første igangsettar og ein grunnvoll som er uendeleg i utstrekning. *Bibelen* har ein unik posisjon i den kristne tradisjonen. Den blir sett på som Guds primære måte å openberra sin vilje for menneska, og alle munnlege profetiar har tradisjonelt blitt lesne i lys av det som står der. *Bibelen* har i den kristne tradisjonen status som Guds ord. Det er likevel langt mellom det å postulere Guds eksistens og *Bibelen* sin autoritet som hans ord og det å påstå at ein som individ eller gruppe kjenner hans inste tankar, intensjonar og motiv. Det siste er ei svært viktig presisering, for her finn vi sjølve grunnlaget for den kristne kunsten sin eksistens. Menneska lever i følgje kristen teologi i ei verd som er ein valplass for kampen mellom det vonde og det gode. Så lenge denne kampen går føre seg, ikkje bare i kvart enkelt menneske, men i heile skaparverket, er det ikkje mogleg å nå fram til ei endeleg sanning. Sanninga finst ikkje i tida eller historia, den er ein transcendent storleik som ein kan strekka seg etter, kan henda koma nærare, men aldri nå.

Den meiningsutvidande hermeneutikken vaks, i følgje Gadamer, fram i opposisjon til den kristne, singulariserande hermeneutikken, og fekk sin radikalitet frå dette faktumet. I dette rommet mellom den singulariserande og den pluraliserande hermeneutikken, er det vi finn

Arnold Eidslott sin lyrikk. Dikta hans held seg i eit litterært ingenmannsland – i krysselden frå ein religiøs absolutisme ei litterær innstilling på grensa til relativisme. Men det er viktig å ikkje la seg riva med av den pluraliserande hermeneutikken sitt korstog mot kristendom og overtru. Ein må hugsa på det hermeneutikaren og semiotikaren er samde om: Tekstar kan alltid tyda meir, men aldri alt. Riffatterre si innsikt i dei tematiske strukturane sin avgrensande funksjon for meininga, syner også sin relevans her. For Arnold Eidslott sin poesi er utan tvil kristen; den er berar av eit hermeneutisk postulat som seier at det finst endelege svar på gåtene i tilværet. Men samstundes er den også litterær i ei tyding som Gadamer formulerer slik:

Eit dikt er [...] ikkje ei påminning om den opphavlege fullbyrdinga av ein tanke, ikkje ei påminning som berre tener til at denne tanken skal kunne fullførast på nytt. Det er omvendt, og dét i ein slik grad at teksten har mykje meir røyndom enn dei moglege framføringane av han kan gjere krav på kvar for seg. (Gadamer 1979:113)

Riffatterre formulerer dette som at representasjonen skapar den representerte tingen. Litteraturen er ikkje ein mimesis av røynda. Den skapar si eiga røynd. For Friedrich er dette eitt av dei grunnleggande kjenneteikna ved den modernistiske kunsten si dreining bort frå det mimetisk-representative språket. Det poetiske språket får karakter av eksperiment, der kombinasjonar går fram som ikkje er «anlagt av mening», men tvert om først skapar meining. «Sprogmagisk-suggestiv digtekunst giver ordet fuldmagt til at være første ophavsmand til den poetiske akt. For en sådan digtning er det ikke verden, der er real, men det er ordet. Derfor bliver det også betonet af de moderne lyrikere: digtet betyder ikke, men *er*.» (Friedrich 1968:187)

Ei todeling av tilværet

Vi ser at desse tankane har leia oss inn i eit univers av binære opposisjonar: verda versus ordet, det gode versus det vonde, singulariserande versus pluraliserande, gåte versus svar, stykkevis versus heilt, tida versus æva og liv versus død. I ein religiøs diskurs er dette eit sjølvsgt organiseringsprinsipp. Opposisjonane vil for den kristne tanken tangere noko essensielt: det grunnleggande skiljet mellom Gud og menneska. Hermeneutikken har også sitt utgangspunkt i ei todeling av tilværet i fortolkar og tekst. Det er difor grunn til å halda fram hermeneutikken sin relevans i møte med kristen poesi, uavhengig av om ein ser dei binære opposisjonane som sanne eller ikkje. Dersom dei viser seg som gode reiskapar for tolkaren i møte med tekstane, har dei livsens rett. Med eit bilete frå dyreverda kan ein seia at skal ein få teksten til å mala, nyttar det ikkje å stryka han mot håra.

8. IRONI

Ironi er ein retorisk figur som består i å seia noko og meina noko anna. Dette andre kan vera det motsette, men treng ikkje vera det. Det kan også vera tale om ei meir subtil forskyving av meining. Arnold Eidslott er, som eg tidlegare har vore inne på, ein alvorets diktar. Ser ein bort frå den ganske hyppig brukte sarkasmen ein særleg finn i dikt som kritiserer positivisme og tru på det menneskelege intellekt, er Eidslott sin poesi påfallande lite ironisk. På lik linje med dei transcendentale og hermeneutiske implikasjonane eg alt har peika på, høyrer dette til særdraga ved kristen poesi.

Ironien kan visa seg på fleire nivå i ein tekst. Den kan opptre som ein retorisk figur, til dømes i form av sarkasme. Den kan få ein strukturell funksjon i spelet mellom delar og heilskap i teksten, eller den kan gjera seg gjeldande på eit meir overgripande plan. Då blir ironien ein ontologisk kategori som freistar å seia noko om litteraturen sin funksjon og «virkemåte».

Ironi som undergraving av eige prosjekt

The writer who employs what is called romantic irony [...] exhibits true presence of mind by showing an awareness, a sensibility, that he does not expect his work to be taken wholly seriously – and does not wish it to be. [...] he is fully conscious of the comic implication of his own seriousness. (Cuddon 1999:767)

Denne definisjonen av romantisk ironi tangerer det vi i daglegtalen kallar sjølvironi. Skrivaren ivaretek ei dobbelthaldning over for seg sjølv i det han seier to ting samstundes. På den eine sida investerer han tid og krefter i å produsere ein tekst som framstår som seriøs, som gjev seg ut for å vera eit alvorleg innlegg i menneskeslekta sitt symposium. I følgje Gadamer er eit viktig kjenneteikn ved litterære tekstar nett det at dei gjev seg ut for å vera sanne, sjølv om sanningsgehalten aldri kan etterprøvast. Vi får ein situasjon der «... eit dikt som overtøyer oss som poesi, også overtøyer oss med det som det seier.» (Gadamer 1979:112) Men samstundes som han gjer krav på å bli lest og innlema i ei meningsutveksling, tek den ironiske forfattaren eit steg tilbake og peikar nase av sitt eige alvor: «Ta dette og les det. Dette er mitt livsverk

som eg gjev til komande generasjonar. Men ta det, så ofte som du les det, ikkje for seriøst.» I dette kan det ligga ein sunn skepsis til eiga fornuft. I ein religiøs samanhang, der diktaren ofte ser seg sjølv som medium for ei guddomleg openberring, blir derimot ei slik haldning svært problematisk. Den vil sjølvsagt gje diktaren eit visst slingringsmonn, og visa hans medvit kring det at det menneskelege kan ha blanda seg med den reine openberringa. På den andre sida vil ein slik ironi trua med å eta den religiøse poesien opp innanfrå. Denne poesien er avhengig av å halda oppe skilja mellom Gud og menneske, æva og tida. Som litteratur kan den bare gjera dette dersom den også held oppe tanken om at diktet som språkleg fenomen i tida, står i høve til Ordet; Gud som idealet for alt språk og all meining. Dette kjem eg nærare inn på i neste kapittel. Her vil eg bare peika på at den romantiske ironien si destabiliserande kraft gjer at den vanskeleg let seg bruka i ein litteratur som freistar å formidla det evige gjennom språket.

Men det at skrivaren ikkje syner medvit kring «the comic implication of his own seriousness», kan føra til ei forsterking av desse komiske følgjene. Dette finn ein mange døme på hos Arnold Eidslott, og då særleg i hans mange oder og lovsongar til store menn i historia.

MUSIKALISCHES OPFER

Johann Sebastian Bach

Men var Friedrich der Grosse verd dette
 Johann Sebastian av Guds nåde gitt oss
 Ydmykt stillet du ditt geni din høye gave
 frem for dette hovmot for dette praleriet
 ofret du av åndens onyx du musikkens tsar
 Hvor var du stor i alt også i dette å være
 munnsjenk for de uverdige under himmelen
 Måtte du ikke med lutende nakke stå ensom
 foran denne verdens mektige du alene alene
 med smertens tause avmakt foran disse fyrster
 som taust nedlatende mottok dine åpenbaringer
 Hvor er nå Kønig Friedrich der Grosse herskeren
 Bortgjemt på en side i historien hvor du opphøyet
 tronet i det keiserdømme som er ditt og som alltid
 så lenge menneskets åndedrett hvisker over markene
 skal være ditt skal være ditt Johann Sebastian Bach
 Gud bytter historiens bladsider Han legger mosaikken
 fra evighet for å fullbyrde sitt eget og ditt ansikts
 adagio lyser mot oss og løfter Tysklands historie der
 Luther reformatoren støter inn til dine trekk mester
 Og de tause mødrene og de utslitte fedrene med sine
 tunge hender som dyrket dette landets jord og adlet
 nasjonen for livegenskap og geni er tvillinger i Guds
 husholdning stå opp og knel foran denne musikkens trone

Kønig Friedrich av glemselen dypt inne i dødens Amazonas

(Eidslott 1987:120)

Diktet verkar uforløyst. Det lyriske eget er overspent, og metaforane slår kvar andre i hel i forsøk på å formidla det useielege. Men samstundes får ein ei kjensle av at det diktaren ville formidla har lege han tungt på hjarta, og kan henda er det nett her problema dukkar opp. Kunstnaren manglar distanse til materialet sitt. Han har ikkje makta å gjennomføra det kunststykket det er å transformere si eiga sterke oppleving på ein slik måte at den ikkje lenger står fram som ei partikulær og subjektiv erfaring, men som eit kunstverk med universell (i alle høve innanfor ein bestemt kulturkrins) relevans. Det var ein slik distanse som gjorde Edvard Munch i stand til å skildra dødsleiet til si eiga søster, og det på ein slik måte at biletet er blitt ståande som eit av hovudverka i den vestlege målarakunsten.

Ironi versus det pyramidable

Eit viktig drag ved ironien er at den gjer det høge lågt og det låge høgt. Den høyrer til det karnevaleske og autoritetskritiske i litteraturen. Dette kjem også til uttrykk i Eidslott sine satiriske dikt, som ler av menneskeleg hybris gjennom å gjera den til gjenstand for ironi. Diktet «Vrakrester» snur bokstaveleg tala dei vante strukturane på hovudet: «Som tapt og borte og flytende/mot glemsel og det var engang/kommer dynastiernes rester/rekende/langs forberg av århundrer/Det som var høye master/skraper havsbunnen/som sverdfiskens nese,/roter i mudderet etter det sunkne/og synker/mens stjernene står/urørlig på natthimlens bue» (Eidslott 1963:14f) Kontrasten mellom det evige, representert ved stjernene og himmelkvelven, og ein forlist menneskeleg draum om stordom og makt, er sterk og talande, og den får si kraft frå bruken av ironi som retorisk verkemiddel. Mastene som ein gong var opphøgde rotar no i mudderet «etter det sunkne». Anten er det sin eigen falma stordom dei leitar etter, eller så er det søkinga etter dei som har sokke før som gjer at også desse søkk. I neste verselinje høyrer vi om dei urørlege stjernene, og dette peikar i lei av at det er der oppe mastene burde rota og leita, og ikkje i det låge.

Vi har sett korleis Arnold Eidslott er samd med andre modernistar i at tilværet i historia ikkje framstår som særleg «attråverdige». Han har også kasta vrak på tradisjonelle versemål, enderim (med bare nokre få unntak i løpet av heile forfattarskapen) og den luthersk-hegelske framstegsoptimismen, som normalt sett er ein integrert del av eit idealistisk verdsbilette. I dette ligg det ei undergraving av ei mengd autoritetar og vante former. Men Eidslott unngår ei

total nivellering av tilværet gjennom alltid å peika mot stjernene. Han held fast ved eit hierarkisk strukturert verdsbilete og vaklar aldri i si overtyding om at det som er høgt er høgt.

Manglande innsikt i dette, som for ein kristne er eit av grunnpremissa i tilværet, er noko av det Eidslott har kritisert gjennom mange år. Tidleg i forfattarskapen tala han mot «Det store høvleriet» (m.a. Eidslott 1963:9). Seinare har han skrive dikt til forsvar for «det pyramidable»:

BAROKKENS ANSIKT

Jeg vil tilbake til de levendes tid
 da det heroiske ennå fant rom i verden
 Da livsholdning og kunst var pyramidabel
 og aristokratiet var avlet ved et høyere
 Da den høye byrd var avledet ved monarkiet
 hvis tronstol ruver i galaksene lytt dere
 makadamiserte som trår ringdansen lenket
 til Mammon den nye monarken runnet av flate
 flatere enn det papiret som denne dømte tids
 slintrer av poesi må dele med fondskontraktene
 og Merkantillenens orkaner truer med å rive alt
 alt som løfter mennesket og de gamle katedralene
 ryster i sine grunnvoller og helvetes dører åpnes
 av de utstrakte tungene som spotter og bannlyser alt
 fordi alt er tapt til kronen bær meg i natt tilbake
 til det lysende ansiktet til korsets og håpets æra
 da gråten avlet adelskap i ånden og menneskets panne
 bar det heroiske signum og et karrig brød var saltet
 med tårer og bønnene sto som en høy og urokkelig mur
 rundt spede forventninger i våre fryktsomme hjerter
 Hør meg dere fattiglemmer i fyrstehusene i vår avmakt
 samler vi oss i en bønn til Ham som legger mosaikken
 Tilbake til det gamle ansiktet barokkens ansikt i natt
 før den siste drue brister for vårt eget onde håndgrep

(Eidslott 1989:13)

I dette diktet ser vi at Eidslott si lengt etter eit hierarkisk strukturert tilvære blir til ein arkaiserande impuls. Alt i samlinga *Manes* kjem denne impulsen klart til uttrykk. Her heiter det mellom anna: «Gi meg de gamle ting/raderinger, fresker og stikk/Alt av alders tyngde//Ting av stein og kopper/Fine hoder skåret i teak/Gi meg facit//av de første tall/Gi meg det kanoniserte/Strekk meg en snor gjennom forvirring» (Eidslott 1965:48) Dette er truleg noko av bakgrunnen for at Eidslott hentar så mykje av bilestoffet sitt frå mellomalderen og barokken. Desse epokane blir metaforar for ei livshaldning som står i kontrast til den moderne

areligiøsitet. Også vendinga mot ein meir liturgisk språkbruk kan mellom anna forklarast ut frå eit ønske om å venda tilbake til det opphøgde i tilværet.

Det er ikkje tilfeldig at Johan Sebastian Bach – mannen som framfor nokon er blitt eit symbol på barokken – hos Eidslott står fram som det største menneskelege førebiletet historia har fostra. For i Eidslott sine dikt synest nett barokken å vera eit høgdepunkt i menneskeslekta si (religiøse) utvikling¹³. I diktet «Renaissance» står det: «Den store bevegelse/tilbake til grekerne/Med dette forlot mennesket/sitt liv i dialogisk forhold/til dialogenes opphav Ordet [...] Her ble Det pyramidable/avløst av det horisontale ...» (Eidslott 1984:117) Diktet held fram med å skildra korleis renessansemennesket si fornuftstru, representert ved arkitekturen til Filippo Brunelleschi, «... stjeler/det intuitive fra mennesket det lys/som hviler over mysteriet blir borte». Francesco Petrarca, som tradisjonelt blir sett som «det første renessansemennesket», levde frå 1307 til 1374. Brunelleschi levde frå 1377 til 1446, og døde med dette 239 år før Bach blei født. Likevel er det barokken Eidslott lengtar tilbake til i diktet «Barokkens ansikt». Korleis kan dette ha seg?

For det første fekk dei humanistiske impulsane som oppstod i renessansen gjennomslag først kring midten av det attande hundreåret. Østerberg skriv om innhaldet i Denis Diderot (1713–84) sin *Encyklopedi*, som kom ut med første band i 1751, at: «Selv om språkføringen kunne være forsiktig, var livsholdningen ikke til å ta feil av. Bidragsyterne var vantro eller stilte seg likegyldige til den kristne tro, og det undergravet samfunnsordningen, som dels ble begrunnet ved denne tro.» (Østerberg 1999:27) Det er denne utviklinga som blir kritisert i Eidslott sine dikt. Det er dette som er effekten av renessansen sitt «blødende brudd med en bønn/som tålmodig løftet mot himmelen» (Eidslott 1984:119) For det andre treng ein ikkje å lesa «renessanse» og «barokk» som kronologiske einingar. Meir enn dette er dei uttrykk for ulike livshaldningar. Då kan ein, som også Dag Østerberg gjer det, hevda at renessansen som historiske periode er staden der den moderne livskjensla for første gong fekk gjennomslag. For det tredje gjer Eidslott sitt særmerkte tilhøve til tida seg gjeldande også her. Meir enn å sjå tida som ei rekke av hendingar som følgjer kronologisk etter kvarandre, ber Eidslott sin poesi preg av at tida opplevest som eit evig no, der alle hendingar er permutable. Og til sist: det himmelvendte perspektivet og nedvurderinga av menneskeslekta sin kunskapskumulasjon har røter i ein bibelsk tradisjon som ser all jordisk tørst og attrå som jag etter vind: «Det som var, skal alltid vera, og det som hende, skal atter henda. Det finst ingenting nytt under sola.

¹³ I handsaminga av dette problemkomplekset ser både Arnold Eidslott og eg oss nøgde til å dra veksling på eit lineært strukturert historiesyn, men det skal syna seg at det likevel ikkje treng å bli teleologisk.

Vert det sagt om eitkvart: «Sjå, dette er nytt», har det likevel funnest før, alt frå eldgamal tid.» (Forkynnaren 1,9–10)

I *Det forlatte øyeblikk* står diktet «Tavle for diktere»: «... Du som mønstrer/alfabetets tause hær//Tre tilbake/før hæren deserterer//Gamle stier fører/til de gamle brønnene//Bli stående/lenge i De dødes hus//Bla i deres bøker/med din rastløse hånd//Og du blir stille/når nattevinden hvisker//At alt er prøvet/før du og dine penner//Før du og din hær/under lampens kalde lys//Men det er Summen/som har gjort deg stum//For summen av alt/er kjærlighet fra Gud» (Eidslott 1978:74), og i diktet «Høysang til de gamle» frå same samlinga står det sitert direkte at: «intet/er nytt under solen» (Ibid. s. 100).

Eidslott og framsteget

Det synest forunderleg uproblematisk for Eidslott å hevda denne lengten mot det som fanst før framveksten av positivistisk vitenskap og industri. Hans haldning ovanfor teknologien er eintydig negativ, og til tider demoniserande. Vi finn ikkje teikn på at han verdset den teknologiske utviklinga sine positive effektar. Han skriv ikkje om framstega innan legevitskapen, auka levestandard, eller maskiner og andre mekaniske hjelpemiddel som har letta arbeidsdagen for mange. I staden les vi at «Bare å navnsatte/den fysiske verdens lover er spilt møye/for den som står i tårnet og utspeider mysteriet//Fra Gud For Gud Til Gud/som unnsier tyngelvoen og kvantefysikken/for barnets og den utstøttes skyld dere rådville» (Eidslott 1991:30)

Den modernistiske fascinasjonen i møte med «teknologiens underverk» har sine røter hos Baudelaire, og er til dømes ein viktig del av Rolf Jacobsen sitt litterære univers. Det finst tendensar i ei slik lei også i Eidslott sin forfattarskap. I titteldiktet til samlinga *Kronen av røk* liknar dei rykande fabrikkpipene «palmer om natten» (Eidslott 1959:17), og det lyriske eget kommuniserer ei slags fortrylling, samstundes som det konkluderer med at «røk er flyktig/og skifter med vindene». Det er med andre ord eit vaklevore monarki vi har fått audiens hos. Denne fascinasjonen blir fort svakare, og vi sit att med ei meir udelt negativ valorisering av det moderne framsteget.

Den arkaiserande tendensen og ignoreringa av teknologien sine positive sider, er symptom på den meir grunnleggande lengten mot det opphavlege og eigentlege som eg har peika på tidlegare. Denne lengten resulterer også i ein romantiserande lengt etter det naturlege, ekte,

enkle og, bokstaveleg tala, jordnære livet. Slik finn vi det til dømes formulert i samlinga *Adam imago Dei*:

MEMENTO

Under alt høres
naturens rolige åndedrett
Samme uforstyrrelige rytme
som i urmenneskets dager
Han som fant et fredet leie
i hulene veidemannen som lyttet
til naturens åndedrett som er Skaperens
åndedrett og våre forfedre var nærmere
det bærende da stormene gjorde dem redde
og mørket og de ville dyr rådde på jorden
Plantene og solen fiskene og fuglene og regnet
og dette hemmelige åndedrett svakt men hørlig
for det nye menneske med sine åpne ører og øyne
fulle av barnets visdom den enkle visdommen avlet
under naturens fruktbare åndedrett før helvete åpnet seg
fordi den robotiserte verden glemte å lytte glemte å lytte

(Eidslott 1984:125)

Dette pyramidable idealet fører også til ein skepsis i møte med alt som smakar av trivialitet og resulterer mellom anna i dikt som stiller seg kritiske til humor og underhaldning. Denne tendensen er tydelegast tidleg i forfattarskapen. Etter kvart skin det gjennom ei meir forsonleg haldning til det som høyrer denne verda til. Men då er det dei nære og enkle tinga, som banda til familien og gleda i barnet sin leik, som dreg.

Strukturell ironi

I artikkelen «Ironi som strukturelt prinsipp» gjev Cleanth Brooks omgrepet ironi ei strukturell tyding gjennom å la det peika på spelet mellom delar og heilskap i eit dikt. Han hevdar at dette indre ironiske presset kjem særleg tydeleg til syne i den moderne lyrikken:

I en stor del av den moderne lyrikk er ironien brukt som dens spesielle og kanskje mest karakteristiske strategi. Det er grunner til dette, og det er tvingende grunner. For bare å nevne noen: fellessymbolikkens sammenbrudd; en generell skepsis overfor universelle begreper; og ikke minst viktig, utarming og korrumperting av selve språket, gjennom reklame og masseprodusert radiounderholdning, film og dårlig populærlitteratur. (Brooks 1991:65f)

Dette er i ei typisk nykritisk, tekstintern forståing. Den korrumperte og blaserte moderne lesaren skal vekkast av den dissonantiske krafta i lyrikkens strukturelle ironi. Her ser vi

tydelege band både til Riffaterre og Adorno, og det spørst om ikkje både Riffaterre sine tankar om strukturell interferens og valorisering, og Adorno sitt forsoningsomgrep er å føretrekka framfor Brooks sitt noko utvatna ironiomgrep. I det følgjande vil eg gje omgrepet strukturell ironi ei heil anna tyding enn det Brooks gjer i sin artikkel. Til dette vil eg bruka den amerikanske poststrukturalisten Paul de Man sin artikkel «The Rhetoric of Temporality».

Det som står på spel i denne artikkelen er ikkje mindre enn menneskesynet som ligg til grunn for diktinga, i hovudsak romantikken si dikting, men implisitt også for annan litteratur. de Man argumenterer for at det i eit sentralt romantisk verk som Roussaus *La Nouvelle Héloïse* er allegorien som står fram som den viktigaste retoriske figuren, og ikkje symbolet, sjølv om dette, med sin påstand om identitet mellom subjekt og objekt, tradisjonelt er blitt sett som den romantiske hovudtropen. Han hevdar at dei romantiske diktarane, som etter opplysningstida har forkasta religionen, nytta symbolet for å sleppa unna si eiga innsikt i den grunnleggande allegoriske strukturen i tilværet, der teikna ikkje peikar mot noko transcendent, men tvert om får si tyding i lys av andre (føregåande) teikn. Tittelen på artikkelen syner til dette avhengigheitstilhøvet – språket som uløyseleg knytt til tida og til teikn i tida, og slik også til historia. Dette er det allegoriske språket: Eit slutta heile av element som syner innbyrdes til kvarandre.

We are led, in conclusion, to a historical scheme that differs entirely from the customary picture. The dialectical relationship between subject and object is no longer the central statement of romantic thought, but this dialectic is now located entirely in the temporal relationships that exist within a system of allegorical signs. It becomes a conflict between a conception of the self seen in its authentically temporal predicament and a defensive strategy that tries to hide from this negative self-knowledge. (de Man 1983:208)

Den romantiske symbolismen er altså ei flukt. Den vil skjula innsikta i det tomme og temporære, og denne temporalitetens retorikk er ein retorikk tufta på ironi. Ironien blir ein reaksjon på den allegoriske tilstanden de Man skisserer. Allegorien og ironien har ein felles struktur: Begge tropene viser til noko som er forskjellig frå seg sjølv, og deira funksjon blir å tematisere av denne forskjellen.

de Man syner korleis Baudelaire i «De l'essence du rire» delar komedien i ein enkel form for humor som er orientert mot andre personar, og *le comique absolu*: den ironiske humoren der subjektet ser seg sjølv i høve til naturen. Denne ironiske humoren undergrev dei implisitte maktstrukturane som finst i intersubjektiv humor, der eit subjekt alltid ler av eit anna. «Superiority and inferiority then become merely spatial metaphors to indicate a discontinuity

and a plurality of levels within a subject that becomes to know itself by an increasing differentiation from what is not.» (Ibid. s. 213)

Denne negative definisjonen av sjølv i høve til verda finn stad hos dei som har språket som materiale for si verksemd, og ikkje bare som verktøy: filosofar og forfattarar. Sjølv definerer seg i språk, og blir sjølv eit teikn som er i stand til å observere tilværet frå utsida og avsløra det som inautentisk. Denne innsikta kjem i fallet. Den som fell er meir vis enn den som ikkje veit at han snart skal falla. Som menneske er vi fullstendig prisgjevne naturen. Vi kan ikkje gjera naturen menneskeleg, men den kan på ein augneblenk få oss til å mista kontrollen over oss sjølve. Den som er i fallet, ler av sitt eige fall og erstattar slik ei kjensle av å vera overlegen i møte med naturen med medvit om ein skilnad (fråværet av identitet).

Denne innsikta må i ytste konsekvens leia til galskap. Men her kjem ironien inn og reddar individet. I eit forsøk på å sleppa unna galskapen, konstituerer subjektet seg sjølv på nytt, gjennom språket, med det ein kan kalla ein ironisk distanse. «This ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity.» (Ibid. s. 214)

Men det å finna ein ståstad utanfor seg sjølv let seg ikkje gjera gjennom språket, sidan språket sjølv er eit spel av teikn, noko som i sin tur fører til innsikt i det ueigentlege – og så er ringen slutta, og spiralen kan halda fram. Dette kalla Schlegel fridom: sinnet sin motvilje mot å godta noko stadium i si eiga utvikling som endeleg. Ironien er altså repetitiv og fører til ein temporal sekvens av tankehandlingar.

Her blir bandet mellom allegori og ironi tydeleg. Begge fører til at ein oppdagar eit tidsavhengig grunnpremiss. Dei er også knytte til kvarandre ved at dei begge avslørar som falskt det organiske tilværet som symbolske strukturar postulerer gjennom analoge korrespondansar.

Det er interessant å sjå korleis de Man held fram fallet som den utløysande faktoren for innsikta i tilværet sin ironiske grunnstruktur. Her ser vi ein parallell til det Northrop Frye kalla komediens U-form, og som Sørbo fann att hos Eidslott. Også i den modellen er fallet det som skapar innsikt i «det forlatte». Men der det lyriske eget hos Eidslott finn att meininga gjennom trua på ein transcendent Gud, som i inkarnasjonen blir ein medlidande Gud, søker subjektet hos de Man sin redning i språket.

I lys av dette er ikkje mi påpeiking av fråværet av (strukturell) ironi hos Arnold Eidslott så merkeleg. Som sagt er dette ein strid om kva historiesyn – eller menneskesyn, forstått som syn på mennesket sin plass i historia – som ligg til grunn for litteraturen. På grunn av trua på ein første igangsettar og eit endeleg mål for tilværet – historias byrjing og ende – kan den kristne poesien vanskeleg bli ironisk i sin grunnstruktur. Den vil hevda at det finst ein ende på den evige pendlinga mellom ironi og allegori som de Man skildrar, og den vil insistere på at symbolet har forrang som poetisk hovudtrope. For den kristne forfattaren er ikkje dette «a defensive strategy that tries to hide from [a] negative self-knowledge.» (Ibid. s. 208), men ein veg til å gripa det ubegripelege i tilværet gjennom ei sublim litterær erfaring. de Man skildrar den desillusjonerte, romantiske forfattaren som flyktar inn i kunsten og søker eksil i ein tom transcendens. Den tomme transcendensen er symbolet som peikar tilbake på seg sjølv; som aldri kan løfta seg ut av det temporære språket.

Det som skil den tomme transcendensen frå den fyllte er til sjuande og sist religiøs tru. Tru på at symbolet faktisk peikar på noko. Tru på at det finst eit evig og fullkome tilvære, ein ideell tilstand, utanfor tida. Men samstundes er den kristne poesien, som all annan poesi, underlagt språket sin inautentisitet. Medvitet kring, og kampen med, språket som kjem til kort, er noko ein finn gjenklang av i alle Arnold Eidslott sine samlingar. Dette er også emnet for neste kapittel.

9. SPRÅK

Det finst mykje implisitt språkfilosofi i Eidslott sine dikt. Han møter dei same utfordringane som andre kunstnarar når han skal formidla sine erfaringar, og mange av dikta har eit metanivå som reflekterer dette. Poeten som ser auraen som gudsopenberring og den baudelairske spleenen som sorga over tapet av den eigentlege livssamanhangen, er like mykje eit offer for det lausrevne språket og det moderne tapet av erfaring som andre poetar.

Gud i semantikken

I eit av hovudverka i semantikken blir tilhøvet mellom signifikant og signifikat forklart slik:

... we will call the *signifier* [*signifiant*] the elements or groups of elements which make possible the appearance of signification at the level of perception and which are recognised, at the same moment, as exterior to man. With the term *signified* [*signifié*] we will name the signification or the significations which are covered by the signifier and manifested because of its existence. We can recognize something as a signifier and grant it that name only if the «something» truly has a meaning. The existence of the signifier presupposes that of the signified.

And on the other hand, the signified is «signified» only because it is signified, that is to say, because there is a signifier signifying it. (Greimas 1983:8)

Dette syner klart at referensialitetsproblematikken er relevant for den kristne poesien, for dersom ein tek den semantiske språkvitskapen sin modell for god fisk, blir det umogleg å føra prov for Guds eksistens gjennom å bruka språk. Språket kan ikkje seia noko om det som er utanfor språket. Signifikatet «Gud» blir manifestert gjennom eksistensen av signifikanten «Gud». Med ei tillempa omsetting av Greimas kan vi seia at signifikatet Gud er «Gud» bare fordi han er signifikatet Gud. Sagt på ein annan måte: Signifikanten Gud ber ikkje i seg nokon informasjon om den eventuelle transcendent eksistensen av «Gud» utanfor språket. Sett med semantikaren sine auge fortel signifikanten «Gud» oss bare om eksistensen av signifikatet «Gud», verken meir eller mindre.

Hos Eidslott finn vi att dette i tanken om at språket og orda opptrer som «dekkkrøk». Meir enn dei peikar på Gud og det transcendentе kjem dei i veggen for det: «Hva nåde er/kan bare Nåde åpenbare//Svart er Bokstaven/En sky foran Kristi ansikt» (Eidslott 1980:49), og i «Dikteren til alfabetet» heiter det: «Hør meg bokstaver/Det er satt en grense [...] Hold dere tilbake/når livets grunn taler/om det som aldri kan trykkes ...» (Eidslott 1984:37)

Ein logisk antinomi

Jon Rosenblatt ser i artikkelen «Symbolism and Modernist Poetry» på tilhøvet mellom symbolistisk og diskursivt språk i modernistisk poesi. Han hevdar at mange litteraturkritikarar har misforstått det dialektiske tilhøvet mellom desse. Dei har anten ønska å gjera modernismen til ein del av symbolismen, eller dei har villa kutta alle band mellom dei to. Sjølv gjer han seg til talsmann for ein middelveg: «Modern poetry cannot completely transcend symbolism: its very forms are based upon the dialectical tension between symbolist and discursive modes of writing.» (Rosenblatt 1982:99) Sjølv nyttar han eit metadikt av Wallace Stevens (1879–1955) som døme. Eg vil nytta eit liknande dikt av Arnold Eidslott:

DIKTET

Et dikt er en rystelse
En vindrosse i blodet

Hvor kommer vinden fra
Skriv og vær lydig

Ingen kjenner strømmene
i luften og i havet

Et dikt er en ensomhet
Et bål på tundraen

En albatross i stuen
Uventet inn fra havet

(Eidslott 1982:118)

På det semantiske planet formidlar dette diktet ei forståing av poesien meir som hending, inspirasjon og gest enn som diskurs, med diktet undergrev sjølv denne forståinga gjennom å formidla den i eit diskursivt språk. Diktet hevdar at poesien er ei inspirert kjensle og oppleving hos dikteren; noko uhandgripeleg og ikkjediskursivt. Tidlegare har eg vist korleis Eidslott dreg parallellar mellom den kunstnarlege inspirasjonen og den guddomlege inkarnasjonen. Bålet på tundraen blir andre stader nytta som eit bilete på Jesus (m.a. Eidslott

2002:15). Men dette diktet set fram påstandane om seg sjølv som inkarnasjon i eit klart og diskursivt språk. Slik kastar diktet lesaren inn i noko som har den klassiske forma til ein logisk antinomi: «... if the form of the statement is true, the statement itself is false, but if the statement is true, then the form of the statement is false, which then cancels the statement.» (Rosenblatt 1982:100)

Den «sjølvundergravande» strukturen er i følgje Rosenblatt det som fører til modernismen si karakteristiske sirkulære og repetitive form. Hos Arnold Eidslott finn vi att det resitativet og insisterande også på eit makronivå. Den autarke symbolikken, dei tilbakevendande toposa, den store produksjonen (som endå ikkje er avslutta), den insisterande forma; alt kan sjåast som poeten sin livslange kamp mot eit sirkulært og sjølvreferensielt språk. Denne kampen, og paradoksa den avlar, kjem tydeleg fram når Eidslott i *Adam imago Dei* skriv: «... Gud er Gud er Gud/bestandig/Gud er suveren intet synonym/truer Pater Sublimus vår Far ...». Dei tre strofene som hevdar at Gud er Gud utan synonym, er sjølv ei oppramsing av fem synonym for Gud: *Gud, bestandig, suveren, Pater Sublimus* og *vår Far*. Vi ser at språket aldri kan bli ein garantist for at supersignifikanten eksisterer. Som Rosenblatt seier det i sin omtale av T.S. Eliot sin poesi: «... all language is a struggle to express what language itself recognizes is impossible to state.» (Ibid. s. 102)

Kan hende finn vi her også noko av motivasjonen for at Eidslott i det store og heile har halde seg borte frå enderim og tradisjonelle versemål. Innsikta i det falske i dei analoge korrespondansane som det symbolske språket postulerer gjev diktaren strukturell fridom. Faste rimmønster og strenge verseformer er ikkje lenger eit nødvendig uttrykk for Guds store plan og eit ordna kosmos. Desse formene blir i det moderne like mykje sett som villeiande, fordi det moderne individet ikkje lenger opplever tilværet som overskueleg og meiningsberande. Diktet skal formidla erfaringa av erfaringstap, og gjer dette gjennom ein tekst som består av dissonansar, abnormitetar, groteske bilete og ein aggressiv dramatik der motsetnader blir spelte ut mot kvarandre. I den kristne poesien formidlar det frie verset noko essensielt ved opplevinga av livet som ein erodert idealtilstand.

Sanninga transcenderer språket

Mange av dikta til Arnold Eidslott vil formidla at sanninga ligg før eller bak språket. For oss som lever i tida, og som ikkje har umiddelbar tilgang til denne sanninga, kjem den til syne i stilla:

SILENTIUM

Alt venter på tausheten
 Nærvær av det første
 leder oss til det siste
 I tausheten lever alt
 som former og fullender
 Vår hemmelige styrke
 har rot i det som tier

(Eidslott 1973:58)

Det synest som Eidslott ser stilla som eit prov på Guds eksistens. Opplevinga av at Gud er ein fjern gud som ikkje grip inn overfor det vonde i verda, blir snudd. Frå å vera eit teikn på at Gud ikkje finst, eller i det minste ikkje bryr seg om skaparverket, blir det eit prov på at Gud er til og er nær. Det kan tenkast fleire grunnar til dette omslaget.

Ei forklaring tek utgangspunkt i at stilla er fråværet av språk; den er det vi ikkje kan forstå. Stilla er noko ein øydelegg i det same ein set ord på det. Er ein i eit stille rom og seier: «Ja, her var det jammen stilt!» har ein øydelagt det ein freista å seia noko om i og med at ein sette ord på det, og ergo er utsegna ikkje lenger sann. Nok ein gong endar vi i ein klassisk antinomi. I *Veien til Astapovo* står det at «Alt hva jeg vet om tro/lukker troen ute//Slått med tausheten Herre/er dine nærmeste//Tausheten er Det ytterste/og troens pant» (Eidslott 1976:62). Dette er meir enn at trua må erfarast og ikkje skal forklarast. Trua *kan* ikkje forklarast, men dette blir hos Eidslott like fullt forsøkt forklart i eit diskursivt språk.

Ei anna forklaring kan vera tanken om at mennesket i tida ikkje kan tola Guds totale nærvær. Dersom Gud skulle visa seg for menneska og «i klartekst» føra prov for eksistensen sin, ville mennesket forgå. Dette er ein sentral tematikk i *Bibelen*, og heng saman med synet på Gud som heilag og mennesket som syndig.

STROFE OG MOTSTROFE

Depressio mentis

Jeg ropte lenge
 men hvem har ører

Nå synker ropet
 mot ansiktet i brønnen

Et nølende lys
 i et nattskremt blikk

Var dette svaret

på mine hete bønner

I brevsprekken
står lyset fra Genesis

Ble døren åpnet
måtte du dø, mitt barn

(Eidslott 1978:122)

Det angstridde individet sitt problematiske tilhøve til ein fråverande gud er ein typisk tematikk for Eidslott sine 60- og 70-tals dikt. Om vi hoppar fram til samlinga frå i år finn vi den same tematikken i mange dikt, men no formidla med ei fredsæle som vitnar om eit meir positivt og avklara forhold både til livet i tida og til døden:

DET TIER BAK ALT

Det tier bak alt
Hva du hører er kartleserens
stemme i ditt øre og dine skritt

Men bare om veiene
foran din fot taler han
for at du skal kunne finne frem

Frem til gjerningene
og deres frukt husk dette
Ha fred i dette du rastløse ånd

Det tier bak alt
men uten denne taushet som er
av Gud kunne et menneske ikke leve

(Eidslott 2004:83)

Det lyriske eget hos Eidslott synest heller ikkje lenger like ivrig etter å få direkte tilgang til livsmeining lenger. Det ser ut til å ha funne seg meir til rette med at livsmeining alltid er formidla gjennom «gjerningene og deres frukt».

Ein kosmisk litotes

Saman med «det tause» brukar Eidslott «det navnløse» for å peika på det som er bak alt. Også dette er eit uttrykk som freistar å setja ord på det som ikkje kan seiast. «Det navnløse» er ein del av det Jan Inge Sørbo har karakterisert som Eidslott sin kosmiske litotes. Diktaren finn at språket ikkje strekker til, og tyr til ein negativ definisjon i eit forsøk på å formidla noko av det «navnløses vesen».

Parallelt med denne innsikta i at språket ikkje strekk til, finn vi likevel trua på at også språket er gjeve oss av Gud, som ein del av skaparverket: «Arameisk var et språk/og Jesus Kristus et vesen som du/Slik får han deg i tale menneskebarn [...] Husk språket er vår gave/for i språket hilser Gud slektene/Kom sier Herren vår Gud kom mitt barn» (Eidslott 2002:16). Det finst ein påfallande motsetnad mellom innsikta i at språket ikkje strekk til og trua på at Gud helsar slektene i det same språket. Eg finn ein nøkkel til forståinga av dette i Eidslott sitt fokus på det arameiske språket. For *Bibelen* blei ikkje skriva på nynorsk, sjølv om det er mange som gjerne skulle sett at det var slik. Det gamle testamentet blei skriva på hebraisk, Det nye testamentet på gresk, og Jesus sjølv tala ein no utdøydd hebraisk dialekt som heitte arameisk. Arameisk blir hos Eidslott eit symbol på at det namnlause får namn. Det er noko vi kan forstå, i og med at det er språk, men samstundes er det noko vi ikkje kan forstå, fordi det er eit språk vi ikkje kjenner og som ikkje lenger er i bruk. Slik peikar «aramaisk» på Jesu dobbeltrolle som både sann Gud og sant menneske.

Nedvurdering av den menneskelege fornuft

Innsikta i at språket ikkje strekker til og at sanninga er ein annan stad, har gjeve opphav til ei lang rekke dikt hos Eidslott som hevdar ei sterk nedvurdering av den menneskelege tanke, fornuft og tale. Dette har eg alt vore inne på i handsaminga av Eidslott sitt forhold til framsteget. Men det er ikkje bare den moderne positivismen han vil til livs.

EN ADRESSE

Hvilke arealer
av mysteriet er tilgjengelige
for dykkeren filosofen med humaniora
og de store systemer låst inne under dykkerhjelmen

Ikke en fotsbredd
for øyet kan ikke se at det ser
og verken solen månen elle sjøstjernene
forklarer sitt vesen men er i det værendes labyrint

Men det lyser
det lyser fra dykkerlampene
La bare ikke dine utsagn gå seg bort
inne på Guds håndflater i dypet av dypene min venn

(Eidslott 1987:43)

«Dykkeren filosofen med humaniora» sitt problem, slik dette diktet set det fram, er at ho leitar etter feil kunnskap. Den som klarar å leggja vekk dei store systema, men held fram med å lysa

og leita, vil bli i stand til å sjå at på botnen av alt er «Guds håndflater». Problemet med den menneskelege fornuft og vitskap er at den er så opptatt av å setta ord på det som er i verda, at den ikkje lenger har syn for det transcendent. Den som bare er opptatt av det som kan førast vitskapleg prov for vil aldri gripa det eigentlege, for «... Tiden og rommet/er begge forførere ...» (Eidslott 1980:97)

Men Eidslotts fornuftskritikk har også ei ironisk side, for han som refsar den menneskelege fornufta og hånar vitskapen, nyttar sjølv eit vell av lærde referansar. Han skriv dikt som åtvarar mot kunnskapen sine feller, men dei same dikta ber latinske og italienske namn og er spekka med allusjonar til og sitat frå vestleg høgkultur. I diktet «Jussi Bjørlings minne», som står i same samlinga som «En adresse», finn vi ei veritabel oppramsing: «... Il travatore er borte/men Die Zauberflöte hans unge stemme/når oss over tidens hav hvor Les pêcheurs de perles/alltid vil finne denne perle avlet i nordhavets mørke/Un ballo in maschera er over men et sant ansikt lyser bestandig Prodaná nevésta Den solgte brud forlat ballet/Til havs med Tonerne Land du välsignade hans fredfylte leie» (Eidslott 1987:139) Nok ein gong er vi vitne til ein logisk antinomi.

Oppvurdering av den mystiske erfaringa

Vi har sett at også skepsisen til menneskeleg fornuft veks ut av ei lengt etter å gripa det uhandgripelege. Språket har vist seg å ikkje strekka til, og i god religiøs tradisjon finn vi som eit resultat av dette ei oppvurdering av den mystiske erfaringa.

BARNETS ANSIKT BAK VISIRET

Nattverden

Landflyktige brødre
Kom la oss tre ut av språket

La oss samles her
foran mysteriets evige esse

Agnus Dei la oss finne
barnets ansikt bak visiret

De tørstendes vann
flyter som før av Guds klippe

Dette er kjærligheten
når den er kjærlighet brødre

(Eidslott1982:163)

Barnet blir, som havet, eit skiftande bilete som i eitt og same dikt kan ha fleire ulike tydingar og meiningsnyansar. I dette diktet kan «barnets ansikt bak visiret» vera eit bilete på det tillitsfulle og sårbare i alle menneske; det som kjem til syne når vi let den harde maska falla og stiller fram vårt inste. Barnet er også kjenneteikna ved at det anten er heilt utan språk, eller i det minste ikkje har eit like utvikla språk som vaksne. Igjen blir altså det ordlause og «anitintellektuelle» i den religiøse erfaringa understreka. For å få del i ei symbolsk og sakramental handling som nattverden må ein «tre ut av språket».

I «Canon VIII» finn vi att barnemetaforen med ein litt annan valør: «... Barnet er seierherren barnet/uskyldens dyre pant bare uskyld/er uten epoker bli borte alle/og barnet står lysende tilbake/med Tellus i sine hender» (Eidslott 1984:171). Her er barnet eit bilete på det guddomlege. Men det er ikkje bare slik at Eidslott hentar Jesusbarnet ut av juleevangeliet. Ved å understreka at Gud blei eit menneskebarn peikar han på Guds medliding. Samstundes «smittar» Guds eigenskapar over på alminnelege menneskebarn, og gjev dei slik ein opphøgd verdi og utvida autoritet.

Eg har til no fokusert mykje på kva dikta formidlar på det semantiske planet. Men språket har også eit syntaktisk plan som i poesi kan nyttast aktivt for å moderere eller underbygga det setningane synest å seia. I «Canon VIII» ser vi eit godt døme på dette. Ordet «epoker» i delen eg har sitert er subjekt i setninga «Epoker blir borte alle». Samstundes er det del av eit preposisjonsuttrykk i setninga «Bare uskyld er uten epoker». Dette gjev oss ei kjensle av språket som ein kontinuerleg straum, som eit «epokelaust» kontinuum. Både den særmerkte bruken av ordet «epoker» og den ustabile bruken av barnemetaforen, tilfører diktet det Roman Jakobson kallar ein «poetisk funksjon med avgjørende betydning»; eller poetisitet:

Men hvori kommer poetisiteten til uttrykk? Når ordet oppfattes som ord og ikke bare som representant for det benevnte objektet eller som følelsesutbrudd. Når ordene og deres sammensetning, deres betydning, deres ytre og indre form ikke er en likegyldig henvisning til virkeligheten, men får egenvekt og egenverdi. (Jakobson 1991:123)

Trua som konstituerande for den religiøse diskursen

Vi finn hos Eidslott også dikt som synest å forneakta referensialitetsproblematikken slik eg har skissert den. «Canon til dikteren» set fram eit mål som i lys av det føregåande er mildt sagt uoppnåeleg: «Ladet ladet/må ditt ord være/Er dine ord ladede ord/ladet med menneskehetens nød/med summen av bønnene i natten [...] du som skulle være din nestes

håp om kjærligheten/omsorgen og om forklarelsens hvite demring husk bare/at dine ord dikter må være et ladet ord som bærer verden» (Eidslott 1989:31), og i *Veien til Astapovo* står følgende å lesa:

BREV TIL TOLKEN

Sorgens barn er uten ord
Men også gleden er stille
for alt er tildelt og blir borte
med dagene som gav oss det
Kom la oss finne ord
for alle de tause

(Eidslott 1976:56)

I slike dikt blir diktaren si oppgåve formulert som det å setta ord på det stumme og det namnlause. Men vi har sett korleis dette er uopnåeleg, for det finst ikkje ord for det stumme og det namnlause. Det stumme og det namnlause er det som per definisjon ikkje let seg setta på omgrep. Like fullt set dikt som desse fram eit ideal som seier at diktaren skal seia det som ikkje kan seiast. Dette viser korleis den kristne poesien får eit særskilt tilhøve til språket. Den vil alltid eksistere i eit spenningsfelt mellom det å villa seia noko om Gud og det å vera prisgjeven språket. Språket er i verda og av verda, men den kristne poesien freistar å formidla noko utanfor språket. Men er dette eigentleg så særmerkt? Er det ikkje dette så å seia all litteratur strevar etter, å bryta med referensialiteten og konnotere noko meir enn det daglegspråket er i stand til? Nok ein gong ser vi at vilkåra for den kristne litteraturen fell saman med vilkåra for annan litteratur. Det er ingen grunnleggande strukturelle ulikskapar når det gjeld tilhøvet til språk og formidling.

Om det er slik at det religiøse språket har like liten sjanse til å representere røynda som anna språk – fordi det også er språk – er det nok ein gong trua som blir det som kan konstituere ein slik diskurs. Det avgjerande blir då korleis ein ser på kunsten si evne til å transcendere språket gjennom auraen. Har kunsten aura? Kan kunsten peika på eit punkt som ikkje let seg halda fast? Kan kunsten gje oss ei erfaring av det andeleg? Kan henda oppleve vi at eit gjeve dikt maktar dette, men diktet kan ikkje føra positive prov for kva dette som ikkje vil underkasta seg eit referensielt språk *er*. Det kan ikkje gje prov for auraen sitt eventuelle guddomlege opphav. Det kan bare den religiøse trua.

Det kan også tenkast at kunsten kan nærma seg dette andre gjennom negasjonen; gjennom å stilla fram for oss det som ikkje let seg gripa i eit diskursivt språk; gjennom å forsona det som

ikkje let seg forsona. Vi har ved fleire høve sett korleis Eidslott sine dikt både er og tematiserer aporiar. Slik hjelper poesien oss til å forstå at det er noko vi ikkje kan forstå. Den kan hjelpa oss til å vera audmjuke og visa respekt i møte med andre, og til å sjå det unike i kvart menneske. Gjennom dette kan kunsten bli eit bolverk mot totalitær tankegang. Gjennom sine antiintellektuelle dikt tek også Eidslott del i den modernistiske fornufts- og modernitetskritikken. Dei nære banda mellom Arnold Eidslott og andre høgmodernistiske poetar blir understreka i eit dikt som dette:

**UTSAGN OM TEORIENE
VILLBLOMST**

Teoriene med sitt lange slep
av grå ord fra grå magre menns lepper

Denne grå messende døden
fra Thomas Ernst Hulmes dager

Ført videre gjenm støvet
av navnløse navn inne i teoriene

Men villblomst skyter opp
av den grå massen og jeg husker to

Federico Garcia Lorca var
som Salvatore Quasimodo født av Gud

Av intet gjorde Gud verden
og av intet gjorde dikteren en annen

(Eidslott 1991:69)

Her set han dei modernistiske diktarane Lorca (1898–1936) og Quasimodo (1901–1968) opp mot den intellektuelle kunnskapen. Dei er villblomar: ukultiverte og uønska, men vakre tilvekstar til dei døde teoriane. Dei er også skaparar som gjer ei anna verd, og slik peikar ut over det instrumentelle.

Eg skreiv i forrige kapittel at den kristne poesien vil halda fram symbolet som hovudtrope, fordi dette postulerer einskap og transcendent referanse. Sett i lys av dei språkteoretiske problema eg har peika på, må dette modifiserast, for Eidslott syner medvit kring det falske i det Rosenblatt kallar «... the symbolist dream of a purified, poetic, language, which can be detached from the corruption of reality, ...» (Rosenblatt 1982:116). Eit slikt lutra poetisk språk er ein illusjon, eller meir korrekt: Eit slik språk kan vera ein realitet, men å tru at ein

skal nå fram til det gjennom å bruka dei orda vi kjenner – der signifikasjonen er «both omnipresent and multiform» (Greimas 1983:6) – er ein illusjon.

Ekskurs om gnostisime og eit kristeleg leksikon

Gnostisismen var ei religiøs rørsle som vaks fram i antikken. Detaljane kring tilkomsten er uklare, mellom anna fordi dei gnostisistiske miljøa praktiserte teielovnad. Det er likevel klart at denne tradisjonen sto for ei fortolking og foreining av den platonistiske idélæra og den jødisk-kristne tradisjonen¹⁴. Det fanst ulike retningar innan gnostisismen, men eit viktig fellesdrag for dei alle var vektlegginga av eit dualistisk verdsbilete. Dei hevda ei skarp motsetning mellom ande (*gr. pneuma*), som godt, og materie (*gr. hyle*), som vondt. Gnostisismen blei raskt stempla som vranglære av kristne i same tidsperiode. Men nedvurderinga av det hyliske – av verda, tinga og kan henda framfor alt kroppen – har funne gjenklang i svært ulike kristne miljø heilt fram til vår eiga tid. Gnostikarane forkasta den kristne læra om oppstoda av kroppen; den var ein del av den vonde materien som heldt sjela i fangenskap. Dette kan vi til dømes finna restar av i dei asketiske og kropsfornektande haldningane i pietismen.

Eg hevdar ikkje at Arnold Eidslott er gnostikar. Ein slik påstand ville vera absurd, og motprova overveldande. Eg kan som døme nemna at han stadig fokuserer på Gud som skapande og oppretthaldande kraft i tilværet og på Jesus som den som kan frelsa. Eg seier det igjen: Eidslott er ikkje gnostikar. Dikta hans inneheld likevel element og synsmåtar som truleg drikk av ein gnostisk straum som renn gjennom historia, og som i den postmoderne nyreligiøsiteten renn sterkare enn på lenge.

MARKEDSPLASSEN

Utsagn om første grunn

Tingene fordreier Kristi ansikt
 For de fremstiller seg som nytte
 og behag og menneskehånden griper
 om fuglenes element for all nytte
 er uten ansikt men dette formløse
 gjemmer hans trekk for bare ånden
 vet at åndends dyp er første grunn

(*Eidslott 1993:116*)

I dette diktet ser vi igjen ei tydeleg nedvurdering av det hyliske. Tinga er verken positive eller nøytrale storleikar, men blir framstilt som forførrarar som «fordreier Kristi ansikt». Opp mot

dette set Eidslott ein esoterisk kunnskap om det pneumatiske. Ja, kunnskapen er ikkje bare *om* det pneumatiske, den er jamvel *av* og *i* det pneumatiske: «for bare ånden vet».

Også her kan lesarsemiotikken bidra med fruktbare tankar. I følgje Riffaterre regulerer det deskriptive systemet fordelinga og funksjonane hos sine komponentar. Slik mogleggjer det ei førestilling om kva komponentar som *ikkje* er realiserte i teksten (med utgangspunkt i dei som faktisk er realiserte). Det deskriptive systemet sine leksikalske komponentar blir saman kalla systemet sitt leksikon. Dersom vi utvidar rekkevidda av denne teorien til å gjelda ein heil forfattarskap, ser vi at det også finst noko vi kan kalla eit eidslottsk leksikon. Det er minst like fascinerande å sjå kva ord Eidslott *ikkje* nyttar i dikta sine, som å sjå kva ord han faktisk nyttar. Age, pietet, moral, blygsle og klåre formeiningar om synd, tabu og maya fører til at visse tema, ord og tematiske eller leksikalske kombinasjonar ikkje kan nyttast. Eg var tidlegare inne på korleis det til dømes er eit påfallande fråvær av eksplisitt erotikk i Eidslott sine dikt. Også andre tradisjonelle låge eller jordnære tema, som kroppsfunksjonar, mat og drikke eller kjas og mas i kvardagen, glimrar med sitt fråvær. Dette har sjølv sagt samband med at Eidslott skriv seg inn i ein høg litterær tradisjon, og at han vil peika mot det som er opphøgd og pyramidabelt. Men det er også med på å forsterka kjensla av at Eidslott sin poesi mellom anna står i gjeld til ein gnostisk/pietistisk krops- og verdsfornektande tradisjon.

¹⁴ Denne utlegginga av nokre av grunntankane i gnostisismen er i hovudsak basert på Lübcke 1983 og Haraldsø 1999.

10. OVER EN KRABBE – EIT «CASE STUDY»

Eg vil i det følgjande gjera ei meir inngåande lesing av diktet «Over en krabbe» frå samlinga *Elegisk om sirkus*. Det er i hovudsak to grunnar til at eg vel å gå meir någrant inn på akkurat dette diktet. For det første er det eit godt dikt. For det andre er det eit kort dikt, noko som gjer det mogleg å koma med ei utgreiing som får med seg mange viktige poeng utan å ta uforholdsmessig stor plass.

OVER EN KRABBE

Ingen vet når krabben gråter
for krabben bor i en tåre
Ingen vet den stummes klage
for stumt er alt vi lever

(Eidslott:1970:17)

Erling Aadland har i artikkelen «Eidslott og formen» gitt følgjande karakteristikkk av Arnold Eidslott sin metrikk:

Eidslotts frie vers, den typiske Eidslott-rytmen, denne knappe og bydende rytmen, består svært ofte av et gitt antall trykkunge stavelser i verset. Dette gir i seg selv en nesten halvmetrisk effekt, og dersom det kombineres med gjentakelser, også av taktmessig identiske syntagmer, så har vi det vi med rette kan kalle en halvmetrikk. (Aadland 2000:117)

Dette signalementet passar også på vårt dikt. Det består av ei overskrift og ei strofe med fire verselinjer, har ei gjeven mengd trykkunge stavingar i versa, og ein knapp og bydande rytme. Det taktmessig identiske syntagmet i dette diktet er opningsorda «Ingen vet».

Ein treng ikkje å vera like godt orientert i Eidslott sin lyrikk som Erling Aadland for å bli merksam på denne «knappe og bydende rytmen». Den er slåande til stades i svært mange av dikta hans, og syner seg ofte å vera resultat av ein utstrekt bruk av trokéisk versemål. Trokéar har ord på seg for, til forskjell frå sin meir smidige motpart jamben, å vera hamrande og «fastslåande». Den har til dømes ofte blitt brukt i kamp- og motstandslyrikk. Ein annan stad

der trokéar tradisjonelt har vore vanleg brukt, er i fyndord og aforismar. Vi kan tenka på uttrykk som desse:

_ v _ v _ v _ v _ v _ v _ v _
 «Ingen veit kor haren hoppar» «Morgenstund har gull i munn»

Den knappe forma i Eidslott sitt dikt, med to setningar som strekker seg over to linjer kvar, og der den første linja består av ei heilsetning som til alt overmål har fire trykktunge stavingar, syner eit klart samanfall med dei to aforismane eg har sitert her. Det kan til og med tenkast at den første verselinja i diktet alluderer til den første av aforismane. Dei har nøyaktig same metriske skjema, beståande av fire reine trokéar fordelt på fem ord. Dei opnar med dei same orda: «Ingen vet/veit», og begge har eit dyr som subjekt i setninga plassert i det fjerde ordet. Les ein Eidslott sitt opningsvers som ein allusjon til ordtaket om haren, kjem ordet «gråter» overraskande. Dette er eit tungt og tankevekkande ord som står i kontrast til det ordet vi er vande med: «hoppar». Heile Eidslott sin produksjon er, som eg tidlegare har vore inne på, kjenneteikna av eit stort alvor, og med dette i mente er det naturleg å leggja noko anna i denne allusjonen enn leik og sitatglede. Ved å alludere til ordtaket, plasserer diktet seg frå første stund i høve til ein lagnads-tematikk. Men der «Ingen veit kor haren hoppar» gjev ord til ei flegmatisk livshaldning som ikkje ønsker, og heller ikkje finn det nødvendig eller mogeleg, å seia noko om framtida eller meininga med tilværet, er Eidslott sitt fyndord lada med ettertanke og melankoli.

Ei opphøgd ro

Den mørke, nesten sorgtunge, dåmen i diktet er påfallande. Versefoten skapar ein roleg og stampande rytme som konnoterer alvor og innhaldsmessig tyngd. Denne rytmen blir bare broten ein gong. I slutten av andre verselinje kjem ei ekstra staving som roar tempoet ytterlegare, som for å understreka det sentrale biletet av krabben som bur i ei tåre. Den rolege rytmen i diktet er også eit resultat av at den naturlege fraseringa av setningane følgjer det metriske skjemaet. Det heile «går opp»: Ei setning på kvar linje. Punktum etter annakvar linje. Ingen brot eller uventa deling av setningane. Det er ei slags opphøgd ro over desse versa.

Diktet synest også å innehalda etter måten mange vokalar med ein mørk klang. Her har eg streka under dei:

Ingen vet når krabben gråter
 for krabben bor i en tåre
 Ingen vet den stummes klage
 for stumt er alt vi lever

I tillegg til dei metriske og klanglege rytmemønstra, finst det ein tydeleg semantisk rytme i diktet. Alle desse orda opptrer to gongar: «ingen», «vet», «krabben» og «for». Med ei viss fortolking blir følgjande uttrykk også parallelle: «gråter» = «tåre» og «den stummes» = «stumt». Eg vil koma med tolkingar av desse observasjonane seinare.

Deskriptive system

Det første ordet i tittelen er «over». Men preposisjonen over gjev i denne tittelen også rom for ei meir bokstavleg tolking. Den fulle tittelen er «Over en krabbe». Ein krabbe held til på sjøbotnen, eller mellom tang og tare i fjøresteinane. «Over» kan her gje næring til eit bilete av det lyriske eget som sit krøkt over ein krabbe i fjøresteinane, medan han gjev tankane fritt spelerom. Men som vi har sett lever denne krabben i ei tåre. Ei opplagt tolking er å lesa den salte tåra som ein metafor for havet. Dersom ein har dette i tankane, og tek utgangspunkt i den spatiale forståinga av ordet «over», er det nærliggande å sjå for seg ein sjømann eller seglar som den som er over krabben. Dette gjev i sin tur assosiasjonar til det ein med ein term frå lesarsemiotikken kan kalla sjøreisa sitt deskriptive system. Dette deskriptive systemet inneheld også ord som livsseilas, hamn, stormar, heimreise, utferd og forlis. Om vi held oss til Riffaterre sine termar, kan vi seia at «krabbe» er kjerneordet i diktet. Krabben verkar strukturerande på perspektivet i tolkinga. Den er også subjekt både i tittelen og i dei to første verselinjene, og framstår som det mest iaugefallande motivet. Krabben konnoterer i sin tur havet sitt deskriptive system. Dette overlappar til dels med sjøreisa sitt system. Dei to deler på mange leksikalske komponentar, som «storm» og «bølge», men har også sine særtrekk. Havet konnoterer til dømes også mektig, vilt, ynglande og omsluttande. Eg har vist korleis havet har ein sentral plass i Eidslott sin produksjon, og at det framstår som eit autarkt symbol. For oss som no (etter anten å ha lese eller skreve denne oppgåva) kjenner forfattarskapen som diktet er ein del av, blir den tematiske strukturen utvida til også å inkludere ord som uendeleg, Gud og tida. Men i eit forsøk på å yta enkeltteksten størst mogleg rettferd, vil vi i utgangspunktet freista å nærma oss den som «naive lesarar». Vi held oss difor til leksikalske komponentar som let seg sameina med meir allment vedtekne sanningar.

Ein sentral tanke i lesarsemiotikken er at diktet spring til liv gjennom at ulike deskriptive system møtest og skapar strukturell interferens. Dikt som bare inneheld svært overlappende

system vil i lys av dette framstå som lite pregnante. Det er mogleg å hevda at strukturell interferens høyrer til same deskriptive system som adornittisk forsoning, strukturell ironi (som hos Cleanth Brooks), og paradoks. Dei ulike teoriane freistar alle å setta ord på det språkause i eit dikt og visa korleis dissonansar og aporiar skapar meining. Men her og no held eg meg til Riffaterre og spør difor: Kva andre deskriptive system enn havet og krabben sitt finn vi i «Over en krabbe»? Det er to ord til i diktet som utløyser kvar sitt deskriptive system, og som begge fører til dramatisk strukturell interferens. Dei to er gråten og toгна. Gråten konnoterer sorg, liding, smerte og tårer (også gledesårer). Togna sitt leksikon inneheld ord som ettertanke, einsemd og det namnlause.

Troper

Det første ordet i tittelen, «over», set også diktet inn i ein tradisjonell romantisk lyrikk-tradisjon der eit (ofte implisitt, og så også her) lyrisk eg nyttar ein situasjon, ei oppleving eller ei sanseerfaring som springbrett for refleksjonar kring rammene for livet som menneske i verda. Slik får naturfenomena som blir observerte ein synekdokisk funksjon. Delen peikar ut over seg sjølv og mot den heilskapen det er ein del av. Eit døme på slik lyrikk finn vi hos den engelske poeten William Blake (1757–1817). Diktet «Ah! Sun-flower» frå 1794 byrjar som ein tale til ei solsikke, som frå første stund blir tillagt menneskelege eigenskapar:

AH! SUN-FLOWER

Ah Sun-Flower! Weary of time,
Who countest the steps of the Sun:
Seeking after that sweet golden clime
Where the travellers journey is done.

Where the Youth pined away with desire,
And the pale Virgin shrouded in snow:
Arise from their graves and aspire,
Where my Sun-flower wishes to go

(Haarberg/Skei 1994:135)

Solsikka blir her ein representant for den heilskapen som lengtar mot eit sælt tilvære bak solnedgangen. Besjelinga av blomen og uttrykk som «the traveller» og «my Sun-flower» kan peika mot at det implisitte eget i diktet også inngår i den same lengtande livssamanhangen. Slik blir Eidslotts tilknytning til ein romantisk synekdokisk strukturert naturpoesi eit signal om at eget i hans dikt stiller seg sympatisk til krabben. Men der Blake står i ein førmoderne idealistisk, kan henda kan vi seia uproblematisk, kristen tradisjon, er Eidslott også påverka av ein annan tradisjon: den moderne. Moderniteten hadde, som eg har vore inne på, byrja å

gjera seg gjeldande på Blake si tid, men fann sitt første eksplisitte lyriske uttrykk i Baudelaire sin poesi frå midten av attenhundretalet.

På same vis som det lyriske eget i Blake sitt dikt nesten smeltar saman med solsikka, får eget i Eidslott sitt dikt ei kopling til krabben. Men det blir ei formidla kopling. Reknar vi eget i «Over ein krabbe» som ein del av viet som lever tomt i den siste verselinja i diktet, får vi følgjande retoriske koplingar: Krabben blir ein metafor for den stumme, den stumme er del av eit kollektiv, «vi», som godt kan omfatta heile menneskeslekta, og gjennom dette også eget i diktet (så sant vi tek for gitt at dette eget er eit menneske). Men det å vera stum er i følgje denne tolkinga ein eigenskap ved det å vera menneske, og slik får mennesket og krabben ei metonymisk forbinding. Men mangelen på språk blir også eit tertium comparationis, det uuttalte likskapspunktet, i ein metafor der krabben er biletleddet (vehikkel) og menneska saksleddet (tenor), for krabben er også stum. Hadde han ikkje det vore, hadde ein kunne veta når han gret, sjølv om han bur i ei tåre.

Det er interessant å sjå korleis denne rørsla fram og tilbake mellom dei to polane i dei retoriske figurane også er å finna hos Blake. For når eget nesten smeltar saman med solsikka, mellom anna gjennom å besjela denne, veks det også fram eit metaforisk samspel mellom desse to. Også i Eidslott sitt dikt finn vi besjeling: Krabben får eit ansikt gjennom at den gret.

Gråt er salt vatn som havet er det, men dette er ein nærleiksrelasjon, ikkje likskap. Det er altså ein kontrast mellom krabben si tåre og havet. Dei tilhøyrer også ulike deskriptive system, og går slik ikkje opp i kvarandre. Dei er ulike men har fellesdrag. Om vi også her, som så mange stader i Eidslott sin forfattarskap, les havet som ein metafor for Gud, blir den metonymiske funksjonen ei understreking av det som skil krabben frå havet. Krabben sine salte tårer syner oss at den ber i seg noko av havet, samstundes som den sjølv er omslutta av havet. Men krabben er ikkje havet. Den har bare lånt ein eigenskap frå havet. Krabben *har* tårer, medan havet *er* tårer. Held vi fast på tolkinga av havet som Gud, ser vi at diktet seier noko om ein Gud som kjenner lidinga. For det som får tårene til å renna er lidinga. Gråten er ein effekt av liding, og slik blir krabben sin gråt også ein synekdoke for lidinga.

Vi har tidlegare sett at havet i Eidslott sin forfattarskap også kan vera eit bilete på tilværet i tida og kampen mot nedbrytande og destruktive krefter. Ser ein det slik også her, kan krabben som lever i ei tåre vera ein allegori for mennesket som lever i ei vond verd. Lest slik blir parallellen mellom krabben og den stumme openbar.

Stumt er alt vi lever

Eg vil i det følgjande låna nokre omgrep frå talehandlings-teoriane til J.L Austin, som også har vore viktig for Jacques Derrida og andre poststrukturalistiske tenkarar. Nicholas Royle presenter Austin sine grunntankar slik:

... everything we may say, can be considered in terms of two categories, namely the constative and the performative.

A constative utterance is a statement of how things are. [...] A performative utterance is when you not only say something, but *do something by saying it*. [...] Performative utterances, in short, don't just describe, they transform things, or at least they seek to do so. (Royle 2003:22)

Som døme på performative utsegner nemner han lovnader, trugsmål, bøner, tilståingar etc, medan konstative utsegner er skildringar av korleis ting er eller trer fram, eller av noko som hender.

Verset som lyder «for stumt er alt vi lever» lagar ei kopling mellom tale, gjennom negasjonen: det å vera stum, og liv. Og her syner talehandlings-teorien sin relevans. For det å kunna tala, det å vera i stand til å koma med både konstative og performative utsegner, er det normale, og som eit resultat av dette blir den stumme dobbelt handlingslamma. Diktet gjev uttrykk for ein total resignasjon; eit totalt svartsyn. For dei stumme, dei som har mist eller aldri har hatt evna til å fylla livet verken med konstative eller performative utsegner, er livet tomt.

Dersom vi lever stumt kan ein seia at vi lever utan å formidla (ikkje konstativt liv) og utan å handla (ikkje performativt liv). Men samstundes er det den stumme som klagar. Det ligg ein klage i sjølve det å vera stum fordi det er ein abnormitet, ein divergens frå normalsituasjonen. Den stumme vil noko anna. Det blir ein negativ definisjon: fråværet av tale vitnar om talen som mogleg, eller talens idé. Talen sin nominalitet ligg innbakt i ordløysas fenomen.

Teksten impliserer eit subjekt, ein som metaforisk blir knytt til ein krabbe, ein som klagar utan at nokon veit det. Det blir drege parallellar mellom krabben og den stumme, tåra og klagen, krabben og havet som omgir krabben slik totaliteten av alt eit liv inneheld «omgjev» det klagande subjektet. Krabben sin gråt, tåra som omsluttar den gråtande krabben, klagen og det handlingslamma subjektet; alle peikar dei mot ei forståing av livet som liding, og den sterkaste lidinga er nett det at lidinga ikkje kan uttrykkast i ei verd der alt er liding. Det finst ikkje noko omgrep for lidinga. Ein kan ikkje uttrykka lidinga, for å uttrykka noko må ein ha eit omgrep som skil fenomenet ein vil uttrykka frå andre fenomen. Det kan vera to grunnar til

at lidinga ikkje let seg uttrykka: Den første er at alt er gjennomsyra av liding, og at ein difor ikkje kan gje lidinga ein signifikant som skil seg ut frå andre signifikantar, eit namn som skil det frå andre namn. Lidinga er kvintessensen av livet, den gjennomsyrer «alt vi lever», og kan difor ikkje nemnast, for nemning krev distanse. Den andre grunnen til at lidinga ikkje let seg uttrykka, er at ei referensialitetstenking tufta på idealisme verkar meiningslaus i ei verd utan ideal. Ein eventuell lidingas signifikant i ei verd av liding ville mangla eit signifikat. Den vil for den stumme som klagar framstå som ein tom referanse, fordi han ikkje ser nokon veg ut av lidinga, og slik heller ikkje er i stand til å sjå om det er noko utanfor lidinga.

Som ein krabbe på havsens botn er omslutta av vatn er den stumme klagande totalt omslutta av det stumme. Det stumme blir slik eit bilete på klaga sin altomfattande karakter. Alt klagar. Heile skaparverket er av natur klage i ei verd der ein ikkje har samfunn med eller ser spora av noko over, utanfor eller bortanfor. Det Eidslott skildrar i diktet er eit sentralt topos både for han og for andre modernistiske kunstnarar: mennesket skilt frå Gud, den «nattslåtte».

Over

Grip vi tilbake til det eg skreiv tidlegare, om at tåra krabben lever i kan vera ein metonymi for havet, og ser havet som eit symbol på Gud, veks det likevel fram ein strime av lys i den mørke vonløysa. For denne guden tar og har del i lidinga, samstundes som han er «over en krabbe». Den som er over kan vakta og ha overblikket over situasjonen. Han kan sjå dei som kravlar gråtande rundt på buken, ute av stand til å flytta seg framover mot målet; dømde til å famla seg frå side til side på desperat jakt etter ein veg ut av lidinga. Diktet ber i seg ei von om at det finst noko over. Som overskrifta står over diktet, som betraktaren står over krabben, som menneske på livsseilasen står over krabben, som Gud står over den stumme, som Gud høyrer den stummes klage. Som det poetiske språket transcenderer det instrumentelle språket.

11. OPPSUMMERING

Denne oppgåva har femna vidt og vore innom mange ulike problemområde, men felles for dei alle er at dei har vist seg relevante for forståinga av kristen poesi generelt og Arnold Eidslott sine dikt spesielt. Før eg gjev ei oppsummering av det eg har funne, vil eg friska opp dei viktigaste tankane i nokre punkt:

- Den kristne modernistiske poesien har som mål å peika på Gud og gje ei erfaring av det evige gjennom sin poetiske funksjon.
- Den står i konstant relasjon til misjonsbefalinga. Fordi den er berar av eit slikt didaktisk prosjekt, vil den søka endringar i samfunnet og opponere mot ein streng autonomiestetikk.
- Den vil vanskeleg kunna gje plass til det reint eksperimentelle. Ei «feil» tolking av diktet utgjer i verste fall skilnaden mellom evig liv og evig fortaping. I ein situasjon kan ikkje dikteren gje seg sjølv lov til å bruka ein kode som er så hermetisk at tolkaren står fritt til å gje den nesten kva meining som helst.
- Den blir i eit moderne samfunn tillagt ein dysfunksjonell funksjon som «sikkerhetsventil for alskens amoderne lyster og ønsker» (Østerberg 1999:217).
- Den vil vanskeleg kunna la ting vera ganske enkelt ting. Den søker transcendens og vil slik gje materialet sitt ein symbolsk eller allegorisk funksjon, og kan slik seiast å vera akonkret i sin grunnstruktur.
- Den bygger på ein idealistisk estetikk som ser kunsten som ei openberring av Gud og det fullkomne *i verda*. Den strekker seg etter å syna det fullkomne.
- Den vil insistere på eit hierarkisk strukturert verdsbilete der noko er høgt, og noko lågt.
- Den vil vera berar av ei hermeneutisk grunnhaldning, fordi den kristne reknar med ei endeleg «tolking» av tilværet. Historia har ein ende og alle spørsmål har endelege svar.

- På grunn av tankane om ei byrjing og ein ende – ein første igangsettar og eit endelege mål for tilværet – kan den vanskeleg bli ironisk i sin grunnstruktur. Den vil opponere mot tanken om at tilværet har ein ironisk grunnstruktur, og på grunnlag av dette hevda at det finst ein ende på rørsla de Man skildrar mellom ironi og allegori.
- Den vil tolka det moderne erfaringstapet om til eit meir grunnleggande erfaringstap – tapet av samfunn med Gud (syndefallet)/den tapte urtilstanden.
- Den får eit særskilt tilhøve til språket gjennom at referanseproblematikken blir tilspissa. Den kristne poesien vil alltid eksistere i spenningsfeltet mellom det å villa seia noko om Gud og det å vera underlagt språket. Der ein areligiøs språkfilosofi sluttar frå det at språket er arbitrært til at det ikkje *finst* noko fast meining, vil ein kristen språkfilosofi sjå det arbitrære språket som eit symptom på eller ein følgje av den tapte urtilstanden.
- Den vil sjå språket som ein del av skaparverket og Gud som språket sin opphavsmann. Ein finn difor tanken om at det finst eit «tømra språk» som ikkje er arbitrært; der signifikanten står i eit ein-til-ein-forhold til signifikatet, men at dette er eit språk vi ikkje har tilgang til i tida. Det er ein transcendent storleik som finst for den som trur.
- Den er underlagt eit kristeleg leksikon. Age, pietet, moralske haldningar og klåre tankar om synd, tabu og maya førar til at visse tema, ord og tematiske eller leksikalske kombinasjonar ikkje blir brukt.
- Den vil, med moderne framstegsoptimistiske auge, kunna verka arkaiserande og konserverande, fordi det endelege målet i kristendomen er gjenopprettinga av den tapte urtilstanden.
- Den vil kunna verka «masete» på grunn av ei stadig insistering på «meininga med livet». Dette gjer til tider at språket «bikkar over» /forserer og drep sitt eige poetiske potensiale.
- Den vil kunna ta i bruk gamle symbol, bilete, mytar, forteljingar og ord (til dømes liturgisk språk), og innarbeide det i nye kreative konstallasjonar. Men i motsetnad til den postmoderne kunsttradisjonen, som vil nivellere verdiar og utfordra teo- og logosentriske strukturar, vil kristen poesi insistere på at tilværet er, og bør forbli, hierarkisk strukturert.

Desse punkta inneheld ein del kjenneteikn som det er meir sannsynleg å finna i kristne dikt enn i annan poesi. Eg vil understreka at eg ikkje tenker dette som ei smørbrøddliste der ein kan

kryssa av og finna at ein gjeven diktar er til dømes ni sekstandedelar kristen. Det eg har ønska, er å isolere nokre av dei viktige problemkompleksa som kjem til syne når eit kristent livssyn kler seg i den modernistiske poesien si drakt.

Revurdering av den opphavlege hypotesen

I byrjinga av oppgåva sette fram ein arbeidshypotese som sa at det finst ein immanent konflikt i Arnold Eidslott sin poesi, mellom eit verdsbilete som reknar med og trur seg å kjenna noko utanfor den sansbare verda, og eit verdsbilete som ikkje finn nokon transcendent garantist for meining. På den eine sida underbygger det eg har funne denne hypotesen. Eg har vist at det finst ein konflikt mellom modernitet og kristendom, og at denne kjem til uttrykk i Eidslott sin poesi. På den andre sida hadde eg forventet å finna klare motsetningar mellom Eidslott sin poesi og annan modernistisk poesi. Det var difor overraskande å sjå det store samanfallet som finst mellom desse. Dei er samstemte i sin kritikk av det instrumentelle språket, den moderne framandgjeringa, og den framstegsoptimistiske scientismen. Det er også vanskeleg å visa til strukturelle særdrag hos den eine eller den andre. Begge søker overskridande erfaringar gjennom språk, og begge kjempar mot eit språk som ikkje strekker til. Det syner seg at der det er divergens, veks denne ut av den kristne poesien sitt trusfundament. Det moderne erfaringstapet kan i ein kristen kontekst omtolkast til (også) å vera ei erfaring av tapet av samfunn med Gud, og det same kan den moderne semantikken si innsikt i språket som eit system av interne referansar.

I ein kristen estetikk kan menneska si evne til estetisk erfaring sjåast som eit prov for at det finst noko meir enn det vi kan sansa. Kunsten gjev oss ei kjensle av ikkje å forstå, samstundes som den gjev oss ei kjensle av å forstå noko som vi ikkje kan setta ord på. Kunsthistoria hevdar at kunsten vaks då urmennesket kjente behov for å fortolka og beherska tilværet gjennom å mytologisere det. Det har med andre ord til alle tider eksistert eit nært tilhøve mellom religiøsitet og kunstnarlege uttrykk. Men i det moderne tok dei tonesettande kunstnarane steget bort frå religionen. Likevel har kunsten halde fast ved sin funksjon som fortolkar, formidlar og forklarar av menneska sine livsvilkår. Baudelarie, Benjamin og Adorno er blant den moderne kunsten sine apologetar, og ser alle kunsten som ein arena for erkjenning. Sjølv om det er snakk om ei erkjenning av tapet av aura, må denne erkjenninga søkast i kunsten. Når Eidslott til tider kan framtre som både påståeleg og insisterande, er det fordi han freistar å halda fast auraen sin kultiske funksjon *i kunsten*. Han har eit brennande

ønske om å formidla ei reell erfaring av det auratiske ved tilværet, av den Andre i tydinga Gud, og for å oppnå dette nyttar han poesi.

Mange vil semjast om at han rett som det er lukkast med sitt forsett, og at dikta hans er verdt meir enn pålydande. Ei någrann fortolkning av ein av Eidslott sine tekstar vil ikkje kunna fanga heile tydinga eller setta ord på kjensle- og opplevingsdimensjonen i desse dikta, og i og med at ein på det semantiske nivået finn ei klar kristen livskjensle reflektert, blir det naturleg å sjå det poetiske momentet ved dikta som ei slags openberring. Ein modernistisk kunst som reflekterer ei moderne livshaldning prega av rasjonalitet, vil sjå ein tom transcendens. Paul de Man vil sjå ein ny tur i allegorien og ironien sin evige runddans, til sjuande og sist også ein tom transcendens, fordi ein ender i det sjølvreferensielle. Medan Eidslott, gjennom å halda fast trua på at det finst noko utanfor språket, vil kunna hevda at dei estetiske erfaringar ein måtte få i møte med hans dikt, også er religiøse erfaringar.

Det kan passa å slutta av med eit dikt frå den førebels siste samlinga til Arnold Eidslott – eit dikt som syner at han framleis er i stand til å vekka kjensler og gje estetiske erfaringar. Så får kvar enkelt lesar gjera seg opp si eiga meining om kvar kjenslene og erfaringane har sitt utspring. Det lyriske eget hos Eidslott er i alle høve ikkje i tvil om kven som skal ha takken.

UTSAGN OM DET TIDLØSE

Hvem kan utdype
Herrens nåde i firmamentene

Eller mitt åndedrett
over mine ben formet i morslivet

Som Kong David sa
Du boret ører på meg Herre du du

Hvem kan utdype
synet og hørselen eller smaken

Og duften av gran
og furu i mine nesevinger hvem

Snubler du ikke
i hans nåde dag og natt menneske

Å dette kjærlige
nettet av snubletråder Hans omsorg

Husk det menneske og vit

at ingen kan utspeide Den høysete

Hvem kan utdype
dette hav av kjærlighet menneske

Her og i det fjerne
og i høydene og de svære dypene

Tal om Japanslukten
det minste av Hans fingerbøl Adam

Herren vår Skaper
som gjorde stjernenes myriader

Syvestjernen Cassiopeia
men vent menneske og lytt bare

Hva er det du hører
Spebarnets sukk ved morsbrystet

Mett og i blind glede
utforsker det dette varme kontinent

Takk Ham for dagen i dag
og for nattens oaser av hvile her

Takk Ham til slutt for døden
Hans siste kjærtegn fra skyene takk

(Eidslott 2004:24)

LITTERATURLISTE

- Aadland, Erling (2000) «Eidslott og formen. Om Arnold Eidslottts lyriske formspråk» i *Hellig hav. Om Arnold Eidslottts diktning*, red. Asbjørn Aarnes og Helge Nordahl, Verbum, Oslo s. 109–130
- Adorno, Theodor W. (1998) *Estetisk Teori*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Auerbach, Erich (1965) *Mimesis*, oms. Helge Hultberg, Munksgaard, København
- Benjamin, Walter (1991) «Kunstverket i reproduksjonsalderen» i *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk, utval og oms.* Torodd Karlsten, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo s. 35–65
- Den heilage skrifta Bibelen – Det gamle og Det nye testamentet, Det Norske Bibelselskap, Oslo 1978
- Bloom, Harold (1995) *Knus de hellige sannheter. En studie i tro og diktning*, oms. Bertil Knudsen, Cappelen Akademisk Forlag AS, Oslo
- Borum, Poul (1966) *Poetisk modernisme. En kritisk introduksjon*, Stig Vendelkærs Forlag, København
- Borum, Poul (2000) «En av de framragende» i *Hellig hav. Om Arnold Eidslottts diktning*, red. Asbjørn Aarnes og Helge Nordahl, Verbum, Oslo s. 168–169
- Brooks, Cleanth (1991) «Ironi som strukturelt prinsipp», oms. Odd Inge Langholm i *Moderne litteraturteori – en antologi*, red. Atle Kittang m.fl., Universitetsforlaget, Oslo s. 56–69
- Bürger, Peter (1998) *Om avantgarden*, oms. Eivind Tjønneland, Cappelen Akademisk Forlag AS, Oslo
- Cuddon, J.A. (red.) (1999) *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, London
- de Man, Paul (1983) «The Rhetoric of Temporality» i *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minesota Press, London: Methuen s. 187–228

- Derrida, Jacques (1981) «Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences» i *Writing and Difference*, red. og oms. Alan Bass, Routledge & Kegan Paul s. 278–293
- Eco, Umberto (1990) *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis
- Eidslott, Arnold (1953) *Vinden taler til den døve*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1956) *Vann og støv*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1959) *Kronen av røk*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1963) *Av dynd og Amazonas*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1965) *Manes*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1967) *Memento*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1970) *Elegisk om sirkus*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1971) *Ved midnatt da havet sank*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1973) *Requiem for Lasarus*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1976) *Veien til Astapovo*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1978) *Det forlatte øyeblikk*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1980) *Den tause ambassadør*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1982) *Flukten til katakombene*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1984) *Adam imago Dei*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1987) *Advarsel i kode*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1989) *De navnløses kor*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1991) *Under San Marcos murer*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1993) *Lysset over den døpte*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1995) *Pax Christi*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (1998) *Passchendaeles ruiner*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (2000) *Nettene under Kapp Hoorn*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (2001) *Dauids nøkkel*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (2002) *Arameisk i Roma*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eidslott, Arnold (2004) *Koret over Forum Romanum*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Eliot, Thomas Stearns (1975) «Religion and Literature» [1935] i *Selected prose of T.S. Eliot*, red. Frank Kermode, Faber and Faber, London s. 97–107
- Friedrich, Hugo (1968) *Strukturen i moderne lyrik*, oms. Paul Nakskov, Arena, København
- Gadamer, Hans-Georg (1979) «Om diktekunstens bidrag ved søkinga etter sanning», oms. Lars Sætre i *Hermeneutikk og litteratur*, red. Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, Universitetsforlaget, Bergen s. 110–119

- Gadamer, Hans-Georg (1999) «Forståelsens historicitet som det hermeneutiske princip» i *Hermeneutik. En antologi om forståelse*, oms. Jesper Gulddal, red. J. Gulddal og Martin Møller, Gyldendal, København s. 127–182
- Genette, Gérard (1970) «Strukturalisme og litteraturkritikk», oms. Jens Toft i *Strukturalisme. En antologi*, red. Peter Madsen, Rhodos, s. 94–118
- Greimas, A.-J. (1983) *Structural Semantics. An attempt at a Method*, University of Nebraska Press, Lincoln and London
- Haarberg/Skei (red.) (1994) *Dikt fra antikken til vår tid*, Ad Notam Gyldendal AS, Oslo
- Hagen, Erik Bjerck (2003) *Hva er litteraturvitenskap*, Universitetsforlaget, Oslo
- Hagerup, Henning (1999) «Etterord» i *Spleen og Ideal*, Charles Baudelaire, Bokvennen Forlag, Oslo s. 137–163
- Haraldsø, Brynjar (1999) *Fagord i teologi og kristendomskunnskap*, Lunde Forlag, Oslo
- Hauge, Hans (1995) *Den litterære vending. Dekonstruktiv videnskapsteori*, Forlaget Modtryk, Århus
- Hegel, G.W.F (1997) *Sannhet og system. Utvalgte tekster fra Åndens Fenomenologi og Logikkens vitenskap*, oms. Ulf Arnesen, Fredrik Engelstad og Thomas Krogh, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Hellesnes, Jon (1994) *På grensa: Om modernitet og ekstreme tilstandar*, Det Norske Samlaget, Oslo
- Jakobson, Roman (1991) «Hva er poesi?», oms. Erik Bjerck Hagen i *Moderne litteraturteori – en antologi*, red. Atle Kittang m.fl., Universitetsforlaget, Oslo s. 113–125
- Jarvis, Simon (1998) *Adorno – A Critical Introduction*, Polity Press, Cambridge
- Kant, Immanuel (1995) *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*, oms. Espen Hammer, Pax Forlag AS, Oslo
- Kittang, Atle (1979) «Tolkingsteoriens plass i litteraturstudiet» i *Hermeneutikk og litteratur*, red. Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, Universitetsforlaget, Bergen s. 10–18
- Kittang, Atle (1993) «Tekst og tolkning» i *Moderne litteraturteori – en innføring*, red. Atle Kittang m.fl., Universitetsforlaget, Oslo s. 79–105
- Linneberg, Arild (1993) «Historie og samfunn» i Kittang m.fl. (red.) *Moderne litteraturteori – en innføring*, Universitetsforlaget, Oslo s. 153–176
- Lübcke, Poul (red.) (2001) *Politikens filosofi leksikon*, Politikens Forlag, København

- Lyotard, Jean-François (1987) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, oms. Geoff Bennington og Brian Massumi, Manchester University Press, Manchester
- Marquard, Odo (1989) «The Question, To What Question Is Hermeneutics the Answer?» i *Farewell to Matters of Principle. Philosophical Studies*, Oxford University Press, s. 111–137
- Reinton, Ragnhild E. (2001) «Kunst, språk og erfaring. Om noen motiver hos Walter Benjamin» i *Litteratur og erfaring*, red. Ragnhild Evang Reinton og Irene Iversen, Spartacus Forlag, Oslo s. 49–78
- van Reis, Mikael (1992) «Til Läsaren» i *Den Svindlande Texten. Åtta röster om poesianalys*, Brutus Östlings Bokförlag, Symposion, Stockholm/Stehag s. 9–46
- Riffaterre, Michael (1992) «Dikten som representasjon – en läsning av Hugo», oms. Johan Öberg i *Den Svindlande Texten. Åtta röster om poesianalys*, red. Mikael van Reis, Brutus Östlings Bokförlag, Symposion, Stockholm/Stehag s. 183–213
- Rosenblatt, Jon (1982) «Symbolism and Modernist Poetry» i *Literature, Arts and Religion*, red. Harry R. Garvin og James M. Heath, Bucknell University Press, Lewisburg s. 97–118
- Royle, Nicholas (2003) *Jacques Derrida*, Routledge, London and New York
- Runnestø, Eilov (2000) «Gjennomgangsmotiv i diktsamlingane *Flukten til katakombene* og *Adam imago Dei*» i *Hellig hav. Om Arnold Eidslotts diktning*, red. Asbjørn Aarnes og Helge Nordahl, Verbum, Oslo s. 81–106
- Slinning, Marny (1999) «*Et sant liv er et sant dikt*» *Ein studie i sammenhengen mellom liv og diktning hos Arnold Eidslott*, Hovudfagsoppgåve i nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo, Oslo
- Sørbo, Jan Inge (1986) «Arnold Eidslotts dimensjonar» i *Dikt i utvalg*, red. Jan Inge Sørbo, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo s. 9–14
- Sørbo, Jan Inge (1994) *Essay om teologi og kristendom*, Det Norske Samlaget, Oslo
- Sørbo, Jan Inge (1996) «Høstet på himlens skråninger» *Sju essay om Arnold Eidslott*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Sørbo, Jan Inge (1997) *Målt mot det yttarste. Arnold Eidslott – Theodor W. Adorno. Ein konstallasjon*, Doktoravhandling

Wellek, R./Warren, A. (1970) *Litteraturteori*, oms. Haakon Hofgaard Halvorsen, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

Østerberg, Dag (2001) *Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740 – 2000*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo