

# Georg Johannesens *Ars moriendi*

*En lesning i opposisjon til poetens lesetips*

Arne Borge Kristoffersen



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai, 2013

© Arne Borge Kristoffersen

2013

Georg Johannesens *Ars moriendi*

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

I denne oppgaven gjør jeg nedslag i tre enkeltdikt i Georg Johannesens tredje diktsamling, *Ars moriendi* (1965). Hensikten er å lese fram en annen poetikk enn den Johannesen selv foreslår i forskjellige etterord, intervjuer og andre tekster. I stedet for å lese diktsamlingen som et politisk og historisk bevisst verk med didaktiske pretensjoner, betoner jeg de mer *ahistoriske* problemstillingene, som jeg mener har blitt neglisjert både av Johannesen selv og av mange av hans lesere, tidvis på nokså polemisk vis. Dermed løfter jeg fram en mer kontemplativ og eksistensiell *Ars moriendi*, som også rommer mer «patetiske» trekk som lengsel, sorg, barndom, tomhetsfølelse, resignasjon og dødsbevissthet. Slik bruker jeg Johannesens egne dikt til å argumentere mot hans påstander. I det avsluttende kapittelet samler jeg noen av trådene fra de tre analysene, og utdyper spørsmålene knyttet til henholdsvis det naturvitenskapelige perspektivet i samlingen, som framheves av flere, og den historiske bevisstheten som skal ligge til grunn for boka. Min konklusjon er at problemstillingene diktene kretser rundt, ikke nødvendigvis har noen sterk forankring verken i et korrekt naturvitenskapelig verdensbilde, eller i en bestemt historisk situasjon.



# Forord

Det overrasket meg at denne oppgaven kom til å bli en kritikk av historiserende og ideologikritiske lese måter, ettersom jeg egentlig har en sterk sympati med disse perspektivene. Til dette vil jeg bare si at oppgaven ikke er et bidrag i et større korstog mot slike tilnærminger, men at jeg i dette tilfellet fant dem utilstrekkelige og reduktive, slik de var blitt anvendt. De som er sitert (og i live) og føler seg urettferdig behandlet, får gjerne ta til motmæle.

Takk til Torgeir Holljen Thon og Fredrik Wilhelmsen for korrekturlesning og innspill. Stor takk til Tone Selboe for kyndig og entusiastisk veiledning. Størst takk går likevel til min høygravide samboer Inga, for tålmodighet og givende diskusjoner.



# Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Målet for oppgaven.....	1
1.2	Oppgavens struktur.....	2
1.3	Kort om Georg Johannesen .....	3
1.4	Aviskritikken .....	4
1.5	Akademiske lesninger.....	9
1.6	Festskrifter .....	10
1.7	Tidsskrifter og egne tekster .....	12
2	<i>Ars moriendis</i> ytre struktur.....	13
2.1	Behovet for helhet .....	13
2.2	Tallsystemer og tallmystikk.....	19
2.3	Titlene.....	20
3	Tomt hus.....	24
3.1	Tomhet og unytte.....	24
3.2	Fag og vitenskapelighet .....	30
4	Pubertet.....	40
4.1	Tapsorientert lesning .....	40
4.2	Identitetssplittelse .....	48
5	Sapfo-oversettelsen .....	58
5.1	Fragmentenes opprinnelse .....	58
5.2	Min og vår historie .....	61
5.3	Dødsbevissthet som handlingsvilje .....	65
5.4	Læredikt eller defaitisme .....	70
6	Historie og naturvitenskap .....	75
6.1	Naturvitenskapelige betraktningmåter .....	77
6.2	Historisitet .....	84
6.3	Avslutning .....	92
7	Litteraturliste .....	94





# 1 Innledning

## 1.1 Målet for oppgaven

Jeg kan like gjerne innrømme med det samme at oppgavens mål ikke sto klart for meg da jeg begynte på den. Det eneste jeg etter hvert visste, var at jeg ville skrive om *Ars moriendi*, fordi boka hadde gjort et sterkt inntrykk på meg, og fortsatte å gjøre det. Det var også en fordel at det var skrevet forholdsvis lite om diktsamlingen, særlig i akademiske sammenhenger. Jeg festet derfor lit til en allegori jeg ble fortalt, om at en masteroppgave blir til ved at man skyter en pil mot en låvevegg, for deretter å gå til pila og male en blink rundt den. Underveis var jeg i tvil om jeg hadde truffet noen vegg overhodet, eller om pila var skutt så høyt på veggen at jeg i beste fall måtte kaste malingklatter etter den, i håp om å lage noe som minnet om en målskive.

Men etter hvert som jeg leste tekster av og om Johannesen, parallelt med diktene, pekte det seg ut en vesentlig innvending – jeg syntes nemlig at min måte å lese *Ars moriendi* på, ofte stred mot den utbredte lesemåten. Og siden Johannesen ikke var redd for å gi utførlige redegjørelser for hvordan diktsamlingen burde leses, gjennom intervjuer, etterord og forskjellige artikler, virket det også som hans velvillige råd hadde hatt sterk innflytelse på andres forståelse av verket. Ikke bare i form av at tolkninger ble begrunnet med sitater fra Johannesen, men også som en generell tilnærming til *Ars moriendi*. Slik ble Johannesen, bevisst eller ubevisst, en slags garantist eller portvokter for diktene, noe som etter min mening har ført til en uheldig innsnevring av hvordan boka kan leses. Disse tilnærmingene kan kort oppsummeres på tre måter. For det første betoningen av at samlingen skal leses som *ett eneste dikt*, og ikke en samling bestående av enkeltdikt. For det andre at *Ars moriendi* er et læredikt, med hva det måtte innebære av moralske og politiske standpunkt. For det tredje at diktene er forankret i en sterk historisk bevissthet, og at de er i overensstemmelse med et naturvitenskapelig korrekt verdensbilde, og at de derfor etterstreber et *realistisk* uttrykk, på bekostning av mer symboliserende og metaforiserende lesemåter.

Alle disse påstandene har noe for seg, og de har skapt flere innsiktsfulle lesninger. Samtidig er perspektivet unødvendig begrensende, og på mange av diktene simpelthen utilstrekkelig. Dette gir utslag både i *hvordan* diktene leses, men også i *hvilke* dikt som løftes fram for å underbygge lesemåten. Noen dikt har en tendens til å bli framhevet igjen og igjen, særlig når

de skal underbygge Johannesens naturvitenskapelige betraktningsmåte, eller hans didaktiske ambisjoner. Ønsket om å lese diktsamlingen som *ett* eneste langdikt, har også etter min mening gjort at man ved flere tilfeller har hoppet bukk over de strofer og dikt som *lugger* i en slik helhetssøkende lesemåte – dikt som for eksempel setter det naturvitenskapelige eller historisk bevisste på prøve. Jeg har derfor valgt å fordype meg i kun tre enkeltdikt, som på forskjellige måter utfordrer disse oppfatningene. Min hensikt med oppgaven er å levere et nytt bidrag til *Ars moriendis* resepsjon, hvor jeg leser Johannesen og store deler av resepsjonen *mothårs*.

I stedet for å forplikte meg til ett bestemt teoretisk rammeverk, vil jeg heller prøve å gjøre rede for samlingens implisitte teoretiske forutsetninger, eller hvilken *poetikk* som ligger til grunn. I kontrast til lesningene som vektlegger *Ars moriendis* evne til å *avsløre* feilaktige holdninger og virkelighetsoppfatninger, vil jeg tilby en lesemåte som stiller seg mer sympatisk til samlingens mer *kontemplative* trekk, også der hvor den slår over i resignasjon og tomhetsfølelse. Det er min påstand at *Ars moriendi* inviterer til en mer eksistensielt betonet lesning enn det som gjerne blir hevdet, og at denne tilnærmingen ikke nødvendigvis må knyttes til en historisk og politisk bevissthet, men har en verdi i seg selv, da det fremmer allmennmenneskelige problemstillinger som i mindre grad trenger en forankring i en bestemt historisk eller politisk situasjon. Dermed mener jeg også at *Ars moriendi* i større grad står i en sentrallyrisk tradisjon, i sine funderinger over tilværelsens «evige emner», som døden, overgangen fra barndom til voksenlivet, tapserfaringer, lengsel og sorg. Det er ikke min hensikt å nedvurdere diktsamlingen av den grunn, men jeg ønsker å påvise at diktene orienterer seg rundt slike spørsmål i langt større grad enn det som hevdes. Slik ønsker jeg å skape en annen tilnærming, som ikke akseptere det tidvis polemiske angrepet på disse lesemåtene som både Johannesen og hans lesere har stått for. På denne måten blir min lesning av *Ars moriendi* en kritikk av den johannesenske lesemåte, ved at jeg forsøker å frigjøre diktsamlingen fra dikterens påståtte intensjoner.

## 1.2 Oppgavens struktur

Jeg vil begynne med å skissere opp *Ars moriendis* resepsjon, både fordi det har vært skrevet lite om Johannesen i akademia, men også fordi andres vurderinger av verkene hans spiller en vesentlig rolle i mine egne undersøkelser. Ettersom jeg vil diskutere andres lesninger underveis i mine egne analyser, finner jeg det hensiktsmessig å gi en generell bakgrunn for

mottakelsen innledningsvis. Her vil jeg først gå gjennom et utvalg avisanmeldelser, før jeg ser på akademiske lesninger, samt festskrifter og tekster om Johannesen i andre sammenhenger. Deretter vil jeg redegjøre for *Ars moriendis* særegne form eller struktur, og hvordan denne preger min og andres forståelse av verket. Etter dette vil jeg begynne på oppgavens hoveddel, som er tre frittstående lesninger av tre forskjellige dikt hentet fra samlingen. Valget av et såpass avgrenset tekstmateriale, er som nevnt motivert ut fra tanken om at en grundig nærlesning er best egnet til å få fram noen innvendinger mot den mest utbredte lesemåten. Men samtidig trekker jeg kontinuerlig inn andre linjer, strofer og hele dikt fra samlingen for å belyse spørsmålene jeg diskuterer. De tre analysekapitlene har visse overlappende perspektiver, som jeg til slutt vil utdype i avslutningskapittelet. Her legges det særlig vekt på spørsmålene om *Ars moriendis* naturvitenskapelige betraktningmåte, og den historiske bevisstheten.

Når jeg siterer tekster av Johannesen som senere har blitt samlet i *Om den norske tenkemåten* (2004a [1975]) og *Om den norske skrivemåten* (2004b [1981]), vil jeg vise til disse samlingene, selv om tekstene opprinnelig er publisert andre steder. Der jeg mener det er relevant, vil jeg vise til året da teksten opprinnelig ble publisert, enten i brødteksten eller i en klammeparentes. Dette fordi jeg finner det langt ryddigere å vise til disse omfattende samlingene, både i selve teksten og i litteraturlista, framfor å skrive opp alle enkeltartiklene i en litteraturliste som har blitt ganske lang allerede.

Når det gjelder utdrag hentet fra *Ars moriendi*, har jeg lånt en henvisningspraksis som Ingebjørg Seip benytter i sin doktoravhandling, nemlig å vise i hvilken seksjon diktet er plassert, og ikke sidetallet. Jeg finner dette mer klargjørende, ettersom diktets plassering i helheten, hvilken ukedag, uke og dødssynd den tilhører, er mer vesentlig enn sidetallet. Siden det finnes mange utgaver av *Ars moriendi* hvor sidetallene ikke stemmer overens med hverandre, gjør dette det også enklere å følge for den som leser. Romertallet viser hvilken uke det står i, og det vanlige (arabiske eller indo-arabiske) tallet viser hvor i uka det er plassert. For eksempel vil diktet «Formørkelse», som er fredagsdiktet i den sjette uka, gis følgende opphav: (VI.5).

### 1.3 Kort om Georg Johannesen

Georg Johannesen ble født i Bergen 1931 og debuterte som forfatter med romanen *Høst i mars* i 1957. Boka fikk mye oppmerksomhet og ble jevnt over godt mottatt. I 1959 kom hans første diktsamling, *Dikt 1959*, som befestet Johannesens posisjon som forfatter. På dette tidspunktet var han en kjent figur i offentligheten, både som forfatter og politisk engasjert skribent på venstresiden, noe artikkelsamlingen *Om den norske tenkemåten* dokumenterer, med en rekke publiserte tekster fra 1954 og framover, i begynnelsen primært i *Underveis* og *Orientering*. I 1965 kom *Ars moriendi* ut, og som jeg snart vil vise i en redegjørelse for resepsjonen, fikk den mye oppmerksomhet. Året etter ga han ut *Nye dikt*. Etter dette tok det hele 33 år før hans fjerde og siste diktsamling, *Ars vivendi*, ble utgitt. Som tittelen antyder, står denne i nær forbindelse med *Ars moriendi*, og han omtalte den selv i forordet som en «antistrofe, motstrofe, tillegg og kommentar til *Ars moriendi*» (1999: 5). I denne oppgaven vil den likevel ikke spille noen betydelig rolle.

At diktproduksjonen fikk en lang pause, betyr ikke at Johannesen sluttet å publisere tekster. I 1967 ble det Brecht-inspirerte skuespillet *Kassandra* oppført. Det fikk en del oppmerksomhet, og pådro seg til og med en blasfemianklage, som siden ble henlagt. Mot slutten av 70-tallet kom også tre «profetbøker» ut, henholdsvis *Tredje kongebok* (1978), *Johannes' bok* (1978) og *Simons bok* (1980). Disse leses gjerne som satiriske verker om samtidens Norge, lagt i et bibelsk språk. I 1989 ga han ut *Romanen om Mongstad*, som også er en samfunnssatire. I tillegg til dette oversatte han den eldgamle kinesiske poeten Tu Fu i diktsamlingen med samme navn i 1968, og det samme året utkom et utvalg Brecht-dikt kalt *100 dikt. Bertolt Brecht*. Samtidig med dette var han en produktiv essayist og sakprosaforfatter, med en særlig interesse for den antikke retorikken, og det har kommet ut flere bøker opp gjennom årene som samler disse tekstene. De fleste av kommentarene til Johannesens utgivelser de siste tretti årene er derfor knyttet til hans virke som retoriker og sakprosaforfatter. Johannesen ble også professor II i retorikk ved universitetet i Bergen i 1995, på tross av at sakkyndigkomiteen som vurderte opprykket fra amanuensisstillingen beskrev retorikkbøkene hans «langt på vei som raritetskabinetter uten orden og system» (Andersen et al. 1996: 326), før de slo fast at de ønsket å innstille ham som professor, mye grunnet hans undervisningsevner og populærvitenskapelige virksomhet. Julaften 2005 døde Georg Johannesen under et ferieopphold i Egypt.

## 1.4 Aviskritikken

Siden denne oppgaven handler om *Ars moriendi*, er det resepsjonen av denne utgivelsen jeg interesserer meg for. Før jeg ser på de akademiske lesningene og omtalen i litterære tidsskrifter, vil jeg skissere en oversikt over noen anmeldelser i dagspressen.<sup>1</sup>

I Jan M. Claussens temmelig negative anmeldelse av *Ars moriendi* i Aftenposten, hevdes det at det var mye fra *Dikt 1959* som ville bli stående, da den hadde «et poetisk engasjement som minner om den unge Arnulf Øverland. Ekte opprør, indignasjon og forakt bundet i en sterk form». Jan O. Askelund i Stavanger Aftenblad poengterer at Johannesen allerede har en «sterk posisjon», og at *Ars moriendi* «bekrefter denne posisjonen ytterligere». I Dagbladet skriver Yngvar Ustvedt at det med denne utgivelsen er blitt «enda klarere enn før at vi med Georg Johannesen har fått en betydelig dikter». Disse kommentarene underbygger at det var knyttet forventninger til Johannesen da *Ars moriendi* kom ut.

Anmelderne varierer noe i sine domfellelser, og det virker som om boka gjerne framprovoserer en stillingstaken. Eilif Armand i kommunistavisa Friheten slår med glede fast at «[n]oen vil bli irritert over den, noen vil bli rasende og noen vil flire fjollet. Men ingen bør unngå å gjøre seg kjent med denne merkelige diktsamlingen, årets mest interessante og uten tvil farligste bok. Den er eksplosiv, full av dynamitt. En bok for kommende revolusjonære». Claussen virker mindre imponert over forfatterens holdning: «Hans utgangspunkt er at vi alle er noen elendige pseudomennesker. Småborgerlige menneskesvikere som hytter vårt skinn, lukker øynene og forøvrig skaper onde tider». Majoriteten av anmelderne uttrykker sin begeistring, men ikke alle.

Det alle ser ut til å enes om, uansett konklusjon, er at diktsamlingen er *vanskelig*. Ustvedt, som «ikke på år og dag har vært borti noe så fascinerende som Georg Johannesen», slår fast: «Han er svinaktig vanskelig, og han *gjør* det vanskelig». Morgenpostens Kjell Krogvig, som fant debuten «meget lovende», hevder noen av verselinjene «synes forkortet til telegramstil og er ikke alltid lett å forstå for dem som ikke eier forfatterens kodebok». I Bergens Tidende klager Eiliv Eide over at Johannesen ikke lenger viser at han har «noe på hjertet», som «ga særlig diktene hans innhold og appell. Nå er Georg Johannesen ikke så ung lenger, og om han har noe på hjertet, skjuler han det ganske godt». Under den sarkastiske overskriften «Kunsten å dø (som lyriker?)» hevder han i sin negative anmeldelse at diktene «på grunn av sitt

---

<sup>1</sup> Her vil jeg ikke benytte meg av de vanlige kildehenvisningene i parentes, fordi alle er publisert i 1965, og dessuten fordi man ikke oppgir sidetall når man viser til avistekster. Det ville derfor bare blitt selvfølgeligheter i disse henvisningene. Alle kildene finnes likevel i litteraturlisten.

kryptiske uttrykkssett har svært lite å meddele eller å gi i det hele tatt». Han omtaler «den vidtdrevne hermetisme, som vil støte de aller fleste presumptive lesere bort», og selv om boka kan gi «visse opplevelser» konkluderer han: «Men hver gang et lys går opp, hver gang en gåte løses, blir det antiklimaks: Var det ikke mer enn som så? – Hvorfor da all denne uklarhet, hvorfor denne hermetisme?» Askelund hevder imidlertid at «[s]elv om enkelte dikt kan være tungt tilgjengelige, bunner det aldri i noen språklig eller syntaktisk uklarhet i diktet som sådant». Adresseavisen mener det vil gå opp for leseren at «det er en dypere sammenheng mellom de enkelte dikt og at de alle prøver å tolke og forklare, skildre eller påpeke menneskets psykiske, åndelige situasjon i en tid som skiller seg fra alle andre i menneskehetens bevisste historie».

Kritikerne virker altså delt hva gjelder denne *vanskelighetens* nødvendighet – er det vanskelig fordi uttrykket krever det, eller kunne det vært gjort enklere? Kritiker og forfatter Odd Solumsmoen i Arbeiderbladet hevder at den «er vanskelig tilgjengelig, ikke på grunn av allusjonene, men fordi den er så ekspressiv. Det er ikke det *vi* opplever dikteren gestalter, men sin egen opplevelse». Dette argumentet avviker fra hva som framkommer i de øvrige anmeldelsene jeg har lest, og jeg finner det noe underlig: Er det logisk at en diktsamling blir vanskelig *fordi* den er ekspressiv, og fordi den beskriver en enkeltpersons opplevelse framfor et kollektivt *vi*? Er ikke det ekspressive gjerne regnet for å være lettere å forstå, og mer beskrivende for *Dikt 1959*? Johannesen selv hevdet i et intervju at når han skrev «*Dikt 1959*, så var det mye hjertelag og uttrykksbehov i den som folk forsto», mens mange falt av i *Ars moriendi* «fordi den er et læredikt, der den emotive funksjonen er redusert til fordel for den referensielle funksjonen» (1982: 41). Selv om jeg vil diskutere disse påstandene mer kritisk senere, vil jeg her bifalle Johannesens utsagn om at hans forrige diktsamling hadde et klarere uttrykksbehov og således er mer *umiddelbar*. Bortsett fra Solumsmoen, ser de fleste ut til å knytte vanskeligheten til linjenes *kryptiske* utsagn, og at de ofte er mer billedsterke enn eksplisitt meningsbærende, som når Krogvig i Morgenposten hevder de fleste setningene «bare [er] bilder og mange av dem nye og rare».

Utover at diktene er vanskelig tilgjengelige, blir det også hevdet at de er *moderne* – også dette med positiv og negativ valør, slik at man får inntrykk av at de som nedvurderer diktenes utilgjengelighet også stiller seg kritiske til moderne diktning generelt sett. Morgenpostens noe kjølige «anerkjennelse» er knyttet til nettopp dette: «Den stil Georg Johannesen bruker i sin nye bok er i pakt med de siste strømninger i lyrikken ute i den store verden. Forsåvidt kan vi

nok lykkønske ham med å være blant de mest moderne av våre unge lyrikere». Eiliv Eide i BT finner det «fristende å regne de fleste av [diktene] til den ikke lille kategori moderne dikt som det har vært lettere å sette sammen enn det er å gjennomtrengre dem – eller simpelthen få noe ut av dem». Krogvig og Eide ser altså ut til å dele en generell skepsis mot moderne diktning, og de knytter denne *modernismen* til det ugjennomtrengelige. For Eide går dette på bekostning av meddelelsen.

En annen tendens flere finner, er knyttet til det «ikke-lyriske» eller det «antipoetiske», og også dette blir vurdert forskjellig av anmelderne som bringer det opp. Yngvar Ustvedt skriver: «Disse vers er ikke lyriske, dikteren befinner seg i en rak motsetning til både stemningslyrikeren som smaker på seg selv og nyter sine tårer og til den 'sosiale' dikter som harmes over sørgelig maktmisbruk og feiltakelser». For ham er dette en styrke – Johannesen er «en ekte kjetter, kanskje den eneste i vår nyere litteratur». Dette er i overensstemmelse med Askelunds påstand om at *Ars moriendi* «er alt annet enn lyrisk, den mettes ikke av følelsesfylde eller harmoni», og også her blir det ikke-lyriske et adelsmerke. Krogvig er ikke like begeistret når han skriver om «en sterk avpoetisering av diktene», og at Johannesen «hverken med velklang eller vakre ord [har] forsøkt å tilføre dem skjønnhetsverdier», selv om det ikke er dette han er mest kritisk til i diktsamlingen, men den tvingende strukturen. Solumsmoen hevder Johannesen iblant ikke unngår «å være lyriker nesten som alle andre lyrikere», for eksempel når han skriver diktet «Solspråk» (III.1), hvor det står «Granene står i gamle uniformer/ på museumsmodne åser». Likevel hevder Solumsmoen at Johannesen i det store og hele «er en lyriker som avskyr lyrikk», og at samlingen «er i urimede, antipoetiske, trelinjede strofer».

Det siste gjennomgangstemaet jeg har funnet, er interessen for *Ars moriendis* rigide struktur og allusjonene til dødssyndene. De fleste overskriftene viser til dette, med mer eller mindre kreative variasjoner over *kunsten å dø* og syvtallet, som «Når døden gir livet mening», «Kunsten å dø», «Kunsten å dø (som lyriker?)», «Det magiske syvtall», «I dødens venteværelse» og «De syv dødssyndene». Odd Solumsmoen viser til Karin Boyes diktsamling *De sju dödssynderna* fra 1941, men hevder at Johannesen minner mer om den samtidige Hans Magnus Enzensberger (som samme år kom ut på norsk med antipoetiske *Dikt for dem som ikke leser dikt*). Ustvedt skriver med vitalistiske undertoner at «det [ikke] er synden, men forestillingen om synden, som er døden». Avisa Friheten ser på bruken av dødssyndene som «en omvurdering av alle verdier» og dikter videre i et anarkistisk temperament: «er du i ett

med dine lidenskaper: føler du vrede, vellyst, misunnelse f. eks., så skal du sannelig få erfare hvordan det er å fornekte dem». Claussen er mer avmålt, og hevder *Ars moriendi* «er blitt en anstrengt og konstruert diktskyklus. En slags høyere matematikkoppgave dikteren har stillet seg – og som han vil løse koste hva det koste vil». Hans beste forslag er å rive «enkelte strofer ut fra sin sammenheng», for å finne «strofer av stor poetisk verdi på høyde med de gode dikt fra 1959».

Krogvig mener arbeidet «bærer så altfor tydelig preg av å være utarbeidet og overarbeidet», og hevder det er uunngåelig «at et slikt skjema må bli en tvangstrøye som hemmer dikteren der han mest trengte full dikterisk frihet». Han finner altså den strenge rammen begrensende for den friheten poeten burde ha hatt, selv om «[n]oen setninger [...] er brukbare aforismer». Videre hevder han at man «blir sittende å plukke fra hverandre detaljer i Georg Johannesens dikt og føler seg lite bundet av den store konstruksjonen som skulle knytte den sammen». Og selv om noen dikt henger godt sammen med sine respektive synder, ukenavn og påskeassosiasjoner, hevder han at disse assosiasjonene for det meste «smuldrer bort mellom fingrene på leseren». Eide i BT mener diktene ikke holder det de lover, da de «bare i liten grad illustrerer eller representerer den dødssynd de er rubrisert under». Det er muligens også dette Solumsmoen tenker på, når han konkluderer med at *Ars moriendi* ikke «er blitt så betydelig som den legger opp til», som om det omfattende systemet inviterer til noe særlig ambisiøst. Adresseavisen bruker halve anmeldelsen på å redegjøre for den ytre rammen og ser, som jeg siterte i sted, en «dypere sammenheng mellom de enkelte dikt». Askelund i Stavanger Aftenblad vier også oppbygningen og dødssyndene mye oppmerksomhet, men hevder «det på ingen måte [er] nødvendig å sette seg ned og katalogisere diktsamlingen i titler og undertitler, ukedikt, ukemotiv, ukedag og ukedagsmotiv og lage en oversiktlig kalender av det hele». Men for hans del er ikke dette negativt – det enkelte dikt «kan leses med glede slik det står alene».

Dette er altså en grov oversikt over *Ars moriendis* mottakelse i dagspressen fra oktober til desember i 1965, og jeg vil hevde den er representativ ut fra de anmeldelsene jeg har sett på. Som det framkommer kan positive og negative kritikere vektlegge mye av det samme, men med forskjellige fortegn. Det som oppleves *vanskelig* eller *gåtefullt* kan være en styrke hos den ene, og en svakhet hos den andre, og mange knytter dette til at Johannesen er en moderne forfatter. Noen finner den strenge strukturen anstrengt, mens andre ser fruktbare sammenhenger i denne.



## 1.5 Akademiske lesninger

I akademia har det vært skrevet relativt lite om *Ars moriendi*. William Mishler ved University of Minnesota skrev over to artikler sin «A Reading of Georg Johannesen's *Ars Moriendi*», publisert i tidsskriftet *Scandinavica* mellom 1989-1990. Innledningsvis hevder han at «there have been no published attempts to examine the poem in detail» (1989: 161). Riktignok påpeker han at diktet er svært anerkjent, og omtaler det som det viktigste modernistiske langdiktet på norsk, men hevder det ikke har fått noen grundige lesninger i akademia. Basert på hva jeg selv har funnet – eller mer riktig *ikke* har funnet – ser Mishlers utsagn ut til å stemme. Diktsamlingen har ikke blitt viet særlig stor akademisk interesse, selv om den har hatt gode salgstall, nyutgivelser og bred anerkjennelse i offentligheten – blant annet ble *Ars moriendi* av Bokklubbens Lyrikkvenner og 75 norske lyrikere kåret sammen med Garborgs *Haugtussa* til århundrets beste diktsamling i 1990. Mishler tror den manglende akademiske behandlingen skyldes at den er et «cryptic, highly allusive poem that presents itself with the intimidating appearance of an elaborately worked-out system» (ibid).<sup>2</sup> Det er altså samlingens kryptiske allusjonsrikdom, samt det gjennomarbeidede *systemet* som ifølge Mishler har skapt en viss berøringsangst.

Jeg vil ikke påta meg oppgaven å forklare hvorfor *Ars moriendi* ikke har fått mer akademisk oppmerksomhet – det ville i så fall bare blitt spekulasjoner. Mot Mishlers todelte begrunnelse vil jeg likevel innvende følgende: Hvis vi har dobbeltbetydningen av *allusive* in mente, som både kan bety *antydende*, men også *alluderende*, altså at det viser til et bestemt forelegg, så ser jeg ikke hvorfor dette skal ha skremt akademikerne vekk, da svært mange akademiske studier beskjeftiger seg med verker som er rike på både antydninger og spesifikke allusjoner. Man kunne til og med hevde at slike allusjoner nettopp skjerper appetitten til mange akademiske lesere. Interessen for intertekstualitet er bare ett eksempel på dette. Hva gjelder *Ars moriendi* som systemdikt, ser jeg heller ikke hvorfor dette skal holde akademikere unna. Man kan for eksempel finne flere akademiske publikasjoner om Inger Christensens systemdikt, *det* og *Alfabet*, som er publisert før Mishlers artikler.

Mishlers forklaring virker derfor ikke helt overbevisende på meg, men han har uansett rett i at *Ars moriendi* har fått lite oppmerksomhet i akademiske tidsskrifter og avhandlinger. Siden Mishlers todelte artikkel har Ingebjørg Seip skrevet en doktoravhandling ved NTNU, kalt *I*

---

<sup>2</sup> Som man ser, har jeg valgt å skrive *ibid* uten punktum, simpelthen fordi jeg synes det ser mest ryddig ut.

*skriftens vold: Derrida, Adorno og Ars moriendi* (1997), som omhandler mulighetene av språklig representasjon. I tillegg til dette er det utkommet to hovedoppgaver. Den første ble skrevet av Herdis Eggen allerede i 1983, og den andre av Siw Larsen i 1997. Eggens avhandling er en firemåneders oppgave, levert til Nordisk institutt ved Universitet i Oslo. Den har den beskrivende tittelen *Ars moriendi av Georg Johannesen* og gjennomgår samtlige dikt. Innledningsvis gir hun en grov skisse av verkets resepsjon, før hun forsøker å sette det i en idé- og litteraturhistorisk sammenheng, med henvisning til den tibetanske dødeboken, Bibelen og forfattere som Bertolt Brecht, Ivan Mallinowski og Erik Lindegren. Hun gir også en analyse av de utvalgte motivkretsene *fingre* og *solen* før hun systematisk gjennomgår diktsamlingen kronologisk. Siw Larsens oppgave er gjort ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap ved samme universitet. Hennes oppgave heter *Dødsmotivet i Georg Johannesens lyrikk* og tar for seg de tre første diktsamlingene, med fokus på dødsmotivet. Larsens utgangspunkt er «at Johannesen gjennom sin spesielle retoriske strategi bruker dødsmotivet på en annen måte enn det tradisjonelt blir brukt» (1997: 7), og at Johannesen er opptatt av «å *belære* sine lesere om viktige ting» (1997: 6). Fra hennes oppgave er det innledningen og kapittelet viet til *Ars moriendi* som er mest relevant for mine undersøkelser. Også hun går kronologisk gjennom hele samlingen.

Siden det finnes så lite materiale om *Ars moriendi* fra academia, har jeg valgt å trekke inn begge disse hovedoppgavene i min diskusjon. Det er muligens ukonvensjonelt å legge så stor vekt på hovedoppgaver i ens egen masteroppgave, men jeg mener det kan begrunnes i dette tilfellet, nettopp fordi tilfanget er så begrenset. Dessuten mener jeg begge oppgavene er gode nok til å tas med i diskusjonen, selv om det vil framkomme at jeg iblant er uenig med dem. Seips doktoravhandling vil i mindre grad bli referert til. Dette skyldes ikke bare at det er en filosofisk avhandling, altså tilhørende et annet fagfelt, men først og fremst at hennes utgangspunkt er knyttet til en skriftproblematikk og muligheten av representasjon gjennom skrift, som faller utenfor min problemstilling.

## 1.6 Festskrifter

Et kanskje påfallende trekk ved Georg Johannesens resepsjon er utbredelsen av festskrifter. Både på hans 50-, 60-, 65- og 70-årsdag kommer forskjellige utgivelser knyttet til Johannesens mangfoldige virke som poet, retoriker, sakprosaforfatter, (anti)profet og samfunnsdebattant. Den første, *En bok om Georg Johannesen*, er utgitt i 1981, og er en

samling tekster om Johannesen, som også inneholder et intervju, samt utdrag fra Johannesens magisteravhandling om Olaf Bull fra 1960. Flere av disse tekstene vil bli referert til i min oppgave, særlig intervjuet med Egil Eikvil, Einar Øklands tekst om *Dikt 1959* og ikke minst Helge Rønnings korte, men innholdsrike tekst om *Ars moriendi*, «Bevissthet om død og liv». Antologien er redigert av Johan Fredrik Grøgaard, Kjell Heggelund, Jan Erik Vold og Einar Økland. At boka er et *festskrift* er mine ord, og det blir ikke eksplisert av redaktørene. Likevel finner jeg det berettiget, ettersom redaktørene i forordet stadfester at «den beste måten man kunne hylle forfatteren på hans 50-årsdag på [...] var å sette sammen en bok som prøver å kaste lys over hans skrifter» (Grøgaard et al. 1981: 7). Dette vil ikke si at utgivelsen er fri for kritiske innspill, men den er likevel preget av interesse og velvilje.

Det neste festskriftet inngår i *Eigenproduksjon*, en skriftserie utgitt av Nordisk institutt ved Universitetet i Bergen, i 1991. Denne utgivelsen, nr. 42, har redaktørene Njål H. Bokn, Lars Vassenden og Sigurd Aa. Aarnes, og framstår i forordet som initiert av Retorisk forum: «Innunder jul 1990 gjekk det opp for medlemmene av Retorisk forum (RF) at leiaren for RF, Georg Johannesen (GJ), fyller 60 år i teiknet Piscis 22. februar 1991» (1991: 5). Johannesen er altså på dette tidspunktet leder for forumet, som gjennom skriftserien vil hylle ham med en utgivelse viet *Ars moriendi*. 21 skribenter skriver her hver sin korte kommentar til hvert sitt utdelte dikt fra samlingen. På grunn av manglende antall medlemmer har de begrenset seg til tre dikt fra hver uke. Reglene er som følger: Skribentene «har fått skrive ein kommentar på ei side med nokre linjer over eller under. Elles har det vore opp til den enkelte å forme kommentaren etter eige tykke» (ibid). Resultatene har blitt nokså idiosynkratiske og til tider dikteriske, og skribentene etterstreber i liten grad den gjengse akademiske sakligheten. Noen av bidragene er rene meddiktninger, inspirert av det utdelte dikt, og virker ikke særlig forpliktet på diktene de kommenterer. Slik jeg ser det, kan ikke heftet sies å utgjøre noe viktig bidrag til *Ars moriendis* resepsjon, og det framstår heller ikke som ambisjonen. Jeg har derfor i liten grad innlemmet denne utgivelsen i min oppgave, selv om Johannesen selv siterer flere av disse tekstene i etterordet til 1996-utgivelsen av *Ars moriendi*.

I 1996 utkom *Johannesens bok*, med Arnfinn Åslund som redaktør. Av de fire festskriftene er dette det mest omfattende og innholdsrike, og mange av tekstene kan sies å være vesentlige bidrag til resepsjonen av Johannesens forfatterskap. Likevel handler boka lite om hans diktsamlinger, med unntak av Seips omfattende lesning av den fjerde uka, Drømmeuke, i *Ars moriendi*, som er en versjon av et kapittel i hennes nevnte avhandling, som altså ble publisert

året etter. At den er lite opptatt av poesien, kan trolig forklares med at det er tretti år siden hans forrige diktsamling, slik at bidragsyterne fokuserer på hans senere utgivelser eller hans intellektuelle og politiske rolle. Antologien inneholder i tillegg etter sigende en «tilnærmet komplett» bibliografi over Johannesens publiserte tekster fra 1957-1995, med totalt 110 arbeider. Selv om jeg har hatt stort utbytte av mange av tekstene, særlig dem knyttet til Johannesens forhold til antikken og retorikken, vil boka i mindre grad bli anvendt i denne oppgaven, ettersom lyrikken er så lite berørt.

Det siste festskriftet er kalt *Bordsanger*, med Amund Børdahl, Sissel Høisæter og Bjørn Kvalsvik Nicolaysen i redaksjonen. Undertittelen *Dikt og prosa til Georg Johannesen på 70-årsdagen* varsler en uformell tilnærming med mange kunstneriske bidrag. Flere av tekstene, som Øyvind Rimbereids dikt, Jon Fosses drama og Axel Jensens kortprosa, har ingen eksplisitt forbindelse til Johannesens forfatterskap, og det er mulig å tenke seg store deler av festskriftet mer som en gave til jubilanten enn som en kommentar til hans virke. Derfor ser jeg heller ikke denne utgivelsen som betydelig for forståelsen av Johannesens forfatterskap, uten at jeg av den grunn ønsker å nedvurdere boka.

## 1.7 Tidsskrifter og egne tekster

I tillegg til aviskritikk, akademiske tekster og festskrifter, finnes det også en del artikler, essays og intervjuer om og med Johannesen fra forskjellige tidsskrifter. Opp gjennom årene har det blitt skrevet mye om Johannesen og *Ars moriendi* i litterære og allmennkulturelle tidsskrifter som *Profil*, *Vinduet*, *Vagant* og *Basar*, og mange av disse vil dras inn i min diskusjon. Det er kanskje ikke så overraskende at en forfatter og samfunnskritiker som Johannesen har blitt populær i disse ikke-akademiske tidsskriftene, med tanke på hans utfordring av konvensjonelle skrivemåter, og hans outsider-posisjon.

Jeg vil dessuten dra veksler på flere av Johannesens egne tekster, mange av dem gjengitt i artikkelsamlingene *Om den norske tenkemåten* (1975) og *Om den norske skrivemåten* (1981). I tillegg vil jeg trekke etterordene fra hans diktutgivelser inn i diskusjonen, men da fortrinnsvis på en *kritisk* måte. Med dette håper jeg å ha gitt en brukbar oversikt over hva som er skrevet om og av Johannesen, og vil derfor nå rette oppmerksomheten mot hva slags bok *Ars moriendi* er.

## 2 *Ars moriendis* ytre struktur

Før jeg begynner med diktanalysene, vil jeg se nærmere på *Ars moriendis* særegne struktur, og hvilke konsekvenser denne strenge strukturen kan ha for lesningen. Diktsamlingen er bygd opp etter et konsekvent system. Den består av syv avdelinger som hver består av syv dikt. De syv avdelingene er inndelt som uker og har fått navn etter forskjellige menneskelige aktiviteter. I tillegg bærer de med seg hver sin dødssynd, etter den katolske kirkes lære:

Venteuke: Lettsinn (I en storby)  
Arbeidsuke: Fråtseri (I utkanten av byen)  
Hvileuke: Vrede (I en skog)  
Drømmeuke: Vellyst  
Reiseuke: Havesyke (I historien)  
Våkeuke: Hovmot  
Læreuke: Misunnelse (Oversettelser)

Som det framkommer her, har også tre av ukene fått stedsbetegnelser i en parentes – i en storby, i utkanten av byen og i en skog. Havesyke er blitt lagt «I historien», mens den siste parentesen (oversettelser) ganske enkelt viser til at den siste uka består av oversettelser fra andre forfattere, henholdsvis Konfutse, Sapfo, Palladas, Blake og Brecht (sistnevnte med tre dikt).

### 2.1 Behovet for helhet

Slik jeg ser det, er sammenhengen mellom ukenes aktiviteter og deres respektive dødssynder ikke alltid like åpenbar. Man kan kanskje argumentere for at venting er en form for lettsinn, og at drømmene rommer (fortrengt) vellyst – men det er verre å se hvordan reising står i forhold til havesyke, hvordan hvile henger sammen med vrede, og hvordan våking kan knyttes til hovmot. En annen mulighet er å lese disse aktivitetene som *dyder*, som dermed skal kontrastere dødssyndene, men heller ikke dette skaper et konsistent system: Kanskje man kan hevde at reising står i *kontrast* til havesyke, at hvile hjelper mot vrede, og at læring er den produktive reaksjonen på misunnelse – men hvordan kan i så fall å våke hjelpe mot hovmot, og hvordan kan drømmer hjelpe *mot* vellyst?

I det hele tatt klarer jeg ikke å spore noen nødvendig sammenheng mellom ukenes titler og synder, og jeg tror mange av dem kunne vært omrokkert uten at det ville fått store konsekvenser. Viktigere er det å spørre seg hvorfor ateisten Georg Johannesen har valgt å la den katolske *doxa* prege diktsamlingen i så stor grad. Einar Økland leser det slik at det

«openberrer for oss kor forvirra vi er når det gjeld synd og dygd, og kor meiningslaust slikt kan bli for oss. Men først og fremst fortel dette det samme som namnet på boka, at denne sysling med dygd og synd er ei måte å døy på» (1979: 28). Med navnet på boka sikter han til undertittelen, «eller de syv døds<sup>m</sup>åter», og ikke synder. Økland hevder altså en dobbelhet i syndproblematikken – at den både kan være en sarkastisk henvisning til religiøse synder, men «òg at den i fullt alvor viser oss kunsten å døy» (ibid). Han går imidlertid ikke nærmere inn på hvilken funksjon de forskjellige dødssyndene får i de respektive ukene de tilhører, og dette ser ut til å være en utbredt tendens: Man registrerer at dødssyndene er til stede i samlingen, men forsøker ikke konsekvent å lese dem opp mot de ukene de skal virke i.

Dette tror jeg ganske enkelt skyldes at diktene i de enkelte ukene har et høyst varierende utbytte av å bli lest inn under ukas karakteristikk, og dette problemet ser også ut til å forfølge mange av Johannesens lesere. Helge Rønning kan for eksempel poengtere at de enkelte ukene karakteriserer en synd og en dydig aktivitet (1981: 41), men dette ignoreres som regel når han analyserer de enkelte diktene. I hovedoppgavene til Siw Larsen og Herdis Eggen varierer det også hvorvidt ukesammenhengen trekkes inn for å underbygge den enkelte lesningen, eller om den utelates. For eksempel minner Eggen om at «Oppslag i en Obosblokk» tilhører Arbeidsuke: Fråtseri, slik at diktet kan sies «å forholde seg til en dikters arbeidsprosess» (1983: 45), mens ingen av de tre siste diktene i samme uke («Ulykken», «Gullmakerne» og «Utgangen») leses i sammenheng med *arbeid* eller *fråtseri*. Larsens anvendelse av ukenes føringer er tilsvarende eklektisk. For eksempel nevnes verken *hvile* eller *vrede* i hennes analyse av mandagsdiktet «Solspråk» i hvileuka. I tirsdagsdiktet kommer et noe halvhjertet forsøk på å integrere vreden når hun sier at leseren «ser en klar kontrast mellom nordmannens sløve pusling med løvet, og den *vreden* han egentlig burde uttrykt» (1997: 120), mens lesningen av onsdagsdiktet igjen er blottet for henvisninger til disse karakteristikkene.

Det ser altså ut til at de fleste er opptatt av at dødssyndene og ukebetegnelse utgjør et vesentlig fundament for diktsamlingen, men at de likevel anvendes selektivt i analysen av enkelt diktene. Føringer som ligger implisitt i ukenavnene og deres dødssynder brukes iblant som støtte hvis de underbygger tolkningen, men utelates om de ikke gir mening i sammenhengen. Johannesen la forøvrig inn en annen instruks til leseren i førsteutgaven av *Ars moriendi*, hvor det nemlig i tillegg sto oppført i innholdsfortegnelsen at «hver uke følger påskeuken» (1965: 7). Dermed skulle man lese de enkelte ukene med Jesu siste dager i mente,

noe som særlig burde få konsekvenser for torsdag, fredag og søndag, da disse rommer de mest begivenhetsrike og symboladede hendelser i den kristne påskeuka, henholdsvis nattverden, korsfestelsen og oppstandelsen. Denne detaljen leder Helge Rønning til å assosiere fredagsdiktet «Ulykken» til korsfestelsen, «og ulykken er det grunn til å tro nettopp er den kjernefysiske katastrofen» (1981: 40). Atomkatastrofen blir således en moderne korsfestelse.

Siw Larsen argumenterer godt for påskeukas tilknytning til Venteuke, hvor torsdagsdiktets mat og drikke – et glass melk og en boks ansjos – alluderer til Jesu siste måltid; fredagsdiktets syke due som henger over sengen peker mot korsfestelsen, og søndagsdiktet «Tomt hus» minner om den tomme graven. Tilsvarende plausible henvisninger finnes i hennes lesning av Arbeidsuke, men om vi går til den tredje uka, begynner påskeanalogiene å halte. Her forsøker hun å se fredagsdiktet «som en antitetisk korsfestelse av 'Først lekse's vranglære» (1997: 124), altså skal diktet i overført betydning «korsfeste» læren i det forrige diktet ved å gjøre oppgjør mot det, noe som i mine øyne framstår som en overfortolkning for å få strukturen til å «gå opp». I Drømmeuke virker forsøkene på å integrere påskeuka i analysen noe krampaktige; natten i fredagsdiktets «Ditt svarte hår skaper natt» (IV.5) skal ifølge henne sende «tankene til andre verdenskrigs jødeutryddelser», og til tematiseringen av død og korsfestelse (1997: 133). Her er det altså bare benevnelsen av ordet *natt* som leder fortolkeren i den retning, og korsfestelsesmotivet virker svakt belagt i diktet. Tilsvarende blir søndagsdiktet omtalt som et «oppstandelsesdikt», uten at noe i analysen følger opp dette motivet.

En utbredt konsekvens, slik jeg ser det, er at påskeukas betydning i det store og hele virker noe påklistret og svakt integrert i analysene. Det kan påpekes en sammenheng her og der, men den blir ikke nødvendigvis fulgt opp i tolkningene, bare nevnt i forbifarten. At et fredagsdikt som tematiserer død kan vise til korsfestelsen er mulig nok – men i så fall burde man vise hvorfor akkurat korsfestelsen er av betydning for analysen, utover å minne om døden. Og siden påskeukas tematikk er så vidtspennende og allmennmenneskelig – med svik, død, unnfallenhet, tro også videre – er det kanskje ikke så vanskelig å finne spor etter den der man leter. Med nok velvilje kan man kanskje finne en korsfestelse, iallfall i overført betydning, i svært mange dikt?

Den rigiditeten en slik leseanvisning fordrer, vil kanskje snevre diktenes betydningsdannelser inn mer enn det som er ønskelig. Hos Larsen minker oppmerksomheten rettet mot påskeuka jo lenger ut i diktsamlingen hun kommer – for eksempel er søndagsdiktenes forbindelse til oppstandelsen halvhjertet forklart i Drømmeuke, og helt fraværende i Reiseuke, Våkeuke og

Læreuke. Dette kan selvsagt skyldes Larsens manglende oppmerksomhet på forbindelsen, men det er vel så rimelig å si at påskeukas tilknytning til de fleste ukedagene i *Ars moriendi* er for vilkårlig til å utgjøre et fast, vellykket fortolkningsmønster. Faktum er i alle fall at Johannesen fjernet opplysningen om påskeuka i de følgende utgavene av *Ars moriendi*, noe han i et senere etterord begrunnet med at den «førte til lærd utenomsnakk og leg forvirring» (1996: 87). Jeg har også valgt å ikke vektlegge påskeuka i mine lesninger, da jeg som nevnt ikke finner den konsekvent nok, og dessuten syns jeg den fører til en unødvendig rigiditet som kan blokkere for andre lese måter. Med andre ord: Skal man følge den konsekvent, blir den for innsnevrende, og skal man være selektiv, kan man like gjerne velge et annet utgangspunkt.

Men uansett om man ikke finner allusjonene til påskeuka vellykket i lengden, er det slående hvor konsekvent *Ars moriendis* struktur er. Det er ingen unnvikelser fra verseformen, som er bygget opp av tre strofer med tre verselinjer i hver strofe. Dermed består samlingen av 441 verselinjer, eller 147 strofer eller 49 dikt, avhengig av hvordan man velger å dele den opp. Diktene benytter seg ikke av enderim, og rytmen er relativt vilkårlig. I *Dikt 1959* brukte Johannesen ofte enderim, og han vendte tilbake til dette i noen av diktene i *Nye dikt* året etter *Ars moriendi*, for eksempel i «Hundesang» og «Credo Piscis». Bruken av gjentakelser er imidlertid hyppig og skaper til tider en viss musikalitet, og man kan finne tilløp til bokstavrim og iblant en drivende rytme. Likevel vil jeg ikke vektlegge dette i min analyse, og mener slike soniske kvaliteter er sekundære i diktsamlingen, da det er diktenes betydningsdannelser og billedmessige kvaliteter jeg interesserer meg for.

Johannesen selv gir klar beskjed om hvordan helheten skal oppfattes i et etterord til *Dikt i samling* fra 1995: «Når det gjelder *Ars moriendi*, gir jeg følgende råd: LES DET SOM ETT ENESTE DIKT! *Ars moriendi* er ikke en diktsamling, men et prismatisk ordnet enkeltdikt. Som i en appelsin fins det her mange båter, men bare en appelsin» (1995: 108). Denne insisteringen understreker han ved å omtale de tre diktbøkene i samlingen som «[m]ine 45 dikt fra før 1966» (ibid: 103). Siden han sier at *Dikt 1959* og *Nye dikt* inneholder 22 dikt hver, må *Ars moriendi* her forstås som ett langt dikt. (Samtidig bør det nevnes at det står «SYV UKEDIKT» i bokas innholdsfortegnelse, noe som like gjerne kunne tyde på at hver uke skal leses som ett dikt.)

Som det vil vise seg utover i denne oppgaven, stiller jeg meg skeptisk til en slik veiledning, som framstår ubegrunnet streng i mine øyne. Riktignok er det liten tvil om at *Ars moriendi* har den mest konsekvente strukturen av disse tre diktsamlingene, og dermed inviterer den



kanskje i større grad til en helhetlig lesning, mens de to andre samlingene er mer typiske *samlinger* av enkeltdikt. Men det er min påstand at en slik helhetslesning står i fare for å gjøre diktsamlingen mer homogen enn den er, og således frambringer en mer entydig *holdning* til tilværelsen enn hva jeg selv finner i samlingen. Man kan kanskje også hevde at Johannesen i sitatet ovenfor forsøker å spille leseren et puss: Selv om man kan gå med på at det er et «prismatisk ordnet enkeltdikt», så virker analogien med appelsinen å invitere til nettopp en besinnelse på denne helhetens betydning: For riktignok finnes det mange appelsinbåter i appelsinen, og bare én appelsin – men for den som spiser appelsinen, er det de enkelte appelsinbåtenes smak som betyr noe, uavhengig av om det er sju eller åtte båter.

Siw Larsen støtter seg på Johannesens betoning av helheten i sin hovedoppgave, og sier at dette «krever en mer helhetlig og systematisk gjennomgang» (1997: 16). Dette får som konsekvens at hun faktisk gjennomgår samtlige dikt i *Ars moriendi*, og det samme gjelder for William Mishlers analyse og Herdis Eggens hovedoppgave – hvert eneste dikt blir kommentert, i kronologisk rekkefølge. Mishler innrømmer innledningsvis at «many of the readings are rough and tentative», og at de derfor med fordel kan utfordres av nye lesere (Mishler 1989: 64). Dermed får både Mishler og disse hovedoppgavene – som etter mitt skjønn jevnt over holder et godt nivå – et noe summarisk og overfladisk preg til tider. Ønsket om å favne over *helheten* kan etter min mening gjøre at de enkelte diktene yter for lite motstand i de enkelte lesningene, slik at man er rask med å slå fast at de enkelte diktene passer inn i helheten. Riktignok gjør Herdis Eggen en interessant refleksjon i sitt etterord:

Etter å ha analysert diktene er jeg enda mer tilbøyelig, til å se den ytre strukturen mest som en formell løsning. Det har vært problematisk å skulle forholde seg til både ukenavn og syndskaraktistikker under analysen, og jeg er skeptisk til hvor fruktbart det egentlig er, fordi leseren tvinges inn i en helhet, som kan virke hemmende for lesemåten. Noen av ukenavnene kunne etter mitt skjønn, like godt plasseres i forhold til en annen uke (1983: 99).

Det kan imidlertid tilføyes at dette er Eggens refleksjoner først *etter* at hun har forsøkt å knytte mange av diktene til sine respektive synder og ukenavn. Jeg har uansett selv landet på den samme konklusjonen: Den overordnende strukturen til *Ars moriendi* fungerer først og fremst som et slags ordnende prinsipp, og blir en måte å skape en helhet ut av noe som ellers ville blitt mer kaotisk. I sin filosofiske avhandling om Derrida, Adorno og *Ars moriendi*, kommer Ingebjørg Seip til en liknende konklusjon: «Rammens formelle struktur er først og fremst at den er 'formell struktur'. Denne absolutte og ufravikelige formen motsies av diktens egen tematisering av forståelsesformenes sammenbrudd» (1997: 168). I sin undersøkelse av «spillet mellom ramme og tekst» (ibid: 163) argumenterer hun for at teksten

konstant undergraver det «mytiske moralsystemet som rammens innhold påkaller» (ibid: 167). Dette kan forstås slik at den rigiditeten som ligger i den konsekvente strukturen, som forsterkes av at det er religiøse og moralske dogmer som skaper rammen (de katolske dødssyndene), hele tiden blir underminert av de enkelte diktene. I skriftserien *Skrift* skriver hun noen år tidligere om hvordan den ytre rammen skal bøte for den uorden som finnes i teksten: «Det teksten mangler, som den ytre rammen supplerer, er orden» (1993: 27). Uten at jeg vil bevege meg lengre inn i de filosofiske problemstillinger Seip løfter fram, stiller jeg meg bak påstanden om den ytre formen som et grep for å skape en orden som deretter undergraves av diktenes problematisering av denne orden.

William Mishler har en liknende oppfatning: «In all of the ungrounded regularity we are dealing with a kind of *unreasonable rationality* where everything appears to make sense except the premise, which is missing» (1989: 178). Ifølge ham er det altså selve premisset for denne urimelige eller uforståelige «rasjonaliteten» som mangler. Strukturen er rigid, men rigiditeten er ikke begrunnet. Det etableres altså en sterk helhet, men det er samtidig åpenbart at helheten er en illusjon (hva Seip kalte et *mytisk moralsystem*). For Mishler blir det derfor «a poem which by its very layout gestures toward a unity which it can only deliver in fragments» (ibid: 179). Helheten kan således bare erfares gjennom fragmentene.

Johannesen er selv innom spørsmålet knyttet til helhet i et intervju med Tor Obrestad i *Profil* #3/1966. På spørsmål om vi ikke trenger den «totalitetsoppleveling» religionen skulle gi oss, svarer han: «På en eller annen måte må en løse det problem med menneskenes behov for helhetsopplevelse (jeg vil ikke bruke ordet religion)» (2004a: 226). Selv om diskusjonen ikke er direkte knyttet til poesi ved denne anledning, tror jeg utsagnet også passer for Johannesens «metode» i *Ars moriendi*: Å skape en streng helhet, som man siden kan utfordre, ved å spille motsetninger ut mot hverandre og også å undergrave disse motsetningene tematisk, som i «Vuggesang på hotellet» (IV.1), hvor det først heter at «Noe vakkert er hvitt, noe vakkert er svart», for det deretter konkluderes med at «Noe er grått i det hvite, noe er grått i det svarte».

Oppsummert vil jeg si at denne helhetslesningen knyttet til strukturen ofte står i fare for å *overfortolke* diktene, noe som også forsterkes av samlingens gåtefulle karakter, som muligens inviterer leseren til å *løse* diktet. William Mishler er et godt eksempel på dette. I tillegg til de nevnte forpliktelsene til ukens syndskaraktistikker og aktiviteter, foreslår nemlig Mishler i tillegg at hver *uke* kan leses som en dag i påskeuka, siden det også er syv uker. Dermed skal for eksempel torsdagsdiktet i den femte uka også leses som et *fredagsdikt*, siden den femte

uka blir den femte dagen, altså fredagen. Med denne lese måten skal *det samme diktet* knyttes an til sin tittel, «Astronauten», til torsdagens nattverd, fredagens korsfestelse, dødssynden, havepsyke, ukenavnet «reiseuke», og tillegg parenteser etter uketittelen: I historien. Når man legger til at noen også har lest diktene med dagenes etymologiske opprinnelse i bakhodet – i dette tilfellet den norrøne guden *Tors* dag – er det åpenbart at ett enkelt dikt umulig kan innfri alle disse løftene. I hvert fall er det tvilsomt om det gagnar et dikt å skulle leve opp til så mange forventninger. Et slikt fortolkningsmønster vil i praksis ikke bli gjennomført av noen, og det viser seg – heldigvis, kan man kanskje si – også at disse tilnærmingene blir anvendt selektivt.

## 2.2 Tallsystemer og tallmystikk

Utover dødssyndene er et annet påfallende trekk ved diktsamlingens struktur det faste tallsystemet. Bruken av tallet 3 (3x3 strofer) og 7 (7x7 dikt) har brakt mange fortolkere i retning av tallmystikken. Den nevnte utgaven av skriftserien *Eigenproduksjon* er et godt eksempel på dette. Her gis en kort kommentar til *Ars moriendi*, i form av tre utvalgte dikt fra hver uke, vekselvis mandag-onsdag-fredag og tirsdag-torsdag-lørdag, for «å få variasjon, men samstundes halde på eit system», som redaktørene skriver (1991: 5). Søndagsdiktene unngår de å tolke, fordi man skal holde «kviledagen heilag!» (ibid). De velger et slikt system fordi de vet «at GJ bryr seg om talsystem og nedverd talsymbolikk» (ibid). At denne begrunnelsen får et noe gimmikaktig preg, kan kanskje unnskyldes i og med at utgivelsen minner om et festskrift, og dermed ikke etterstreber normal akademisk kutyme. Man gjør seg selv raskt til en gledesdreper hvis man påpeker det useriøse ved disse begrunnelsene og deres «tallsymbolikk». Likevel vil jeg påstå at forordet er symptomatisk for manges tilnærming til *Ars moriendis* tallsystem – det inviterer ikke nødvendigvis til noen forpliktende refleksjon. Faktisk skriver Eggen at det er et tankekors at «de ytre opplysningene [...] dominerer i de fleste anmeldelser og artikler om samlingen», og spør om ikke Johannesen har lagt for store hindringer i veien for lese måten (1983: 99). Som man kunne se i forrige kapittel, var det flere anmeldere som viet mye oppmerksomhet til den ytre rammen, uten å gi noen tungtveiende argumenter for dens betydning.

Herdig Eggen skriver kort om tallsymbolikken, og påpeker at sjetallet opprinnelig var «et symbol for en perfekt orden», og sikter blant annet til den kristne skapelsesberetningen hvor Gud hviler på den syvende dag (1983: 9). Tretallet viser til den hellige treenigheten. Seip

hevder i sin nevnte doktoravhandling at tallene 3 og 7 er de «som i vår kultur er mest ladet med mytisk kraft og betydning», og at de dermed anroper et førindividuellt og førborgerlig moralsystem (1997: 173). Ifølge henne viser dette at «[m]aktstrukturen framtrer som en ren og mytisk struktur» (ibid: 182). Vi kunne også tilføye at et slikt system minner om det *kunstige* ved kunsten, og at Johannesen viser fram det kunstige i alle litterære former ved ikke å velge en mer «naturlig» form som det frie vers, som var veletablert blant modernistiske poeter i 1965. Rammen synliggjør begrensningene, og leder deretter tankene videre til de andre begrensningene som ligger nedfelt i ethvert språklig uttrykk.

Jeg bifaller både Eggen og Seips kommentarer til tallenes ordnende prinsipp, men de vil ikke være særlige vesentlige i min analyse, utover det poeng at den rigide formen står i kontrast til tekstens åpenhet. Alt i alt ser jeg ikke dette organiserende prinsipp som avgjørende for min lesning av *Ars moriendi*, og mitt inntrykk er at en overdreven fokus på den strenge strukturen ikke bidrar til noe vesentlig i diktsamlingen, utover å minne leseren om at teksten er en konstruksjon.

## 2.3 Titlene

Det siste jeg vil påpeke angående *Ars moriendis* struktur, er plasseringen av titlene. Et eiendommelig grep ved samlingen, som har blitt påpekt av flere, er nemlig at de enkelte diktene titler ikke står oppført over diktene, kun i innholdsfortegnelsen, slik at tittelen over for eksempel «Pubertet» (som jeg vil analysere senere) kun er «Onsdag», mens det i innholdsfortegnelsen står «Onsdag: Pubertet». De første gangene jeg leste samlingen, tok jeg ikke hensyn til de spesifikke titlene, og dette skapte en del overraskelser ved senere gjennomlesninger. I mange tilfeller er titlene såpass generelle at de ikke får noen særlige konsekvenser for leseren, som «Natten», «Morgenen», «Spørsmål» og «Tilståelse». Andre titler er mer avgrensede, men underbygger eller forsterker bare diktets motiv. For eksempel handler diktet «Urmakeren» om klokker og tid; «Veiviseren» kan leses som en personifisering av et veiviserskilt; i «Sjømannen» finnes motiver fra det maritime liv; «Ringene» omtaler «mange kvinner i en ring» i første strofe og et vi som «går alene i en ring» i den tredje, og «Formørkelse» beskriver jorda som «formørker seg selv» også videre.

Ingen av *disse* titlene har preget min forståelse av diktene – man kan si at de forsterker det som allerede foreligger – men det finnes andre eksempler som kanskje tvinger fram en ny

vurdering. Særlig gjelder dette titlene som rommer egennavn, som «Oppslag i en Obosblokk», «Tut Ankamen», «Ikaros», «Orfeus» og «Tiresias, en blind maler». I ingen av disse tilfellene blir navnene eksplisitt referert til i selve diktet, og det er heller ikke opplagt at leseren vil forstå at Tut Ankamen, Orfeus eller Ikaros hører hjemme i de respektive diktene uten å ha kjennskap til titlene. Altså er dette titler som *tilfører* noe, til glede eller besvær for den enkelte leser.

Med egennavnene kan vi kanskje hevde at diktene får et mer avgrenset nedslagsfelt. Hvis vi ser nærmere på «Oppslag i en Obosblokk» (II.2), blir dette synlig:

Jeg knekker nakken i hvert trappetrinn  
Jeg blir forgiftet på hvert kjøkken  
Jeg henger på loftet

Jeg henger på knaggen ute i entreen  
Jeg drukner på badet, men når jeg trekker i snoren  
hører jeg en hul hoste: Du kan ikke komme ut

Men jeg spør: Hvorfor  
strømmer to fine striper blod  
ut av kontakten?

I denne sammenheng er det relevant å se at diktet, uten tittelen i mente, kan beskrive et hvilket som helst hus. Det er ikke en gang noen indikasjoner på at det foregår i en blokk, ettersom både trapper, kjøkken, loft, entreer og bad er vanlige i de fleste boliger. Men tittelen snevrer det inn til en norsk boligblokk, bygd av Oslo Bolig- og Sparelag, som ble startet opp i 1929 og var en vesentlig boligaktør etter andre verdenskrig, blant annet med utbyggingen av drabantbyene. Med «Obosblokk» i tittelen oppstår dessuten en rekke assosiasjoner til sosialdemokratiske prosjekter, og diktets marerittaktige stemmer får muligens en mer samfunnskritisk brodd ettersom adressaten blir tydeligere.

I innføringsboken *Lyrikkhåndboken* har Jørgen Magnus Sejersted og Erik Vassenden innlemmet dette diktet, og drøfter kort hvorvidt det kan leses frittstående eller som en del av den helheten *Ars moriendi* utgjør. Her står diktet oppført med tittelen «Oppslag i en OBOS-blokk», men redaktørene innleder med å si at det kanskje ikke heter det, og kanskje heller ikke er et dikt: «[H]ver uke skal altså, ifølge innholdsfortegnelsen, leses som et ukedikt, og det har vært foreslått at hele denne diktsamlingen bør leses som ett eneste, langt dikt» (2007: 285). Likevel hevder de at det tåler godt å leses uavhengig av diktsamlingen og påpeker at det er hans mest antologiserte enkeltdikt.

Så hvordan kan vi forstå denne paratekstuelle kuriositeten? Ved å gjemme titlene bort i innholdsfortegnelsen styrkes kanskje det helhetlige inntrykket, siden dikttitlene da kun blir ukedagene, og skaper en monoton, gjentakende utvikling, lik en kalender med diktnotater. Dermed inngår det enkelte diktet tydeligere i ukessyklusen, og kan underbygge Johannesens ønske om at boka skal leses som *ett* dikt, og ikke en samling enkeltdikt. Den konsekvente strukturen hvor hvert dikt består av tre strofer bestående av tre linjer, understreker sammenhengen ytterligere. Om titlene hadde stått oppført over hvert enkelt dikt, ville det kanskje i større grad åpnet for enkeltstående og avsluttede lesninger, på bekostning av *Ars moriendi* som samlet helhet. Ved å fjerne titlene kan vi argumentere for at den overordnede sammenhengen styrkes, i hvert fall innad i de enkelte ukene.

Likevel er ikke dette svaret helt tilfredsstillende, for hvorfor har han da gitt diktene forskjellige titler i det hele tatt? Og kan man ikke like gjerne hevde at dette uvanlige grepet skaper en *skjerpet* oppmerksomhet mot titlene i innholdsfortegnelsen? Ettersom man nærmest må lete seg fram til hva diktet heter, kan man si at leseren investerer en viss spenning knyttet til titlene – ikke ulikt quizen i en avis hvor svaret står oppført på neste side. Således kan man si at denne gesten i like stor grad inviterer til å lese diktene som selvstendige dikt, hvor nettopp titlene er av en særlig betydning.

Det faktum at noen av diktene ble publisert frittstående i tidsskrifter i forkant, taler også i retning av at man kan lese diktene som enkeltdikt, uten at de er avhengige av helheten. I *Vinduet* #1/1964, trykkes fem dikt av Johannesen,<sup>3</sup> og to av dem kommer i endrede versjoner i *Ars moriendi*. Det ene er diktet «Soltid», som i diktsamlingen har blitt endret til «Solspråk» (III.1). I *Vinduet*-versjonen består den imidlertid av *fire* trelinjede strofer, hvorav en av dem (den tredje) er en moderert versjon av tredjestrofen i det som senere blir «Orfeus» (V.6). Utover at tittelen og formen er endret, er også tegnsettingen annerledes, ved at han bruker punktum for å tydeliggjøre når setningene begynner og slutter, også midt i en verselinje, som her: «på museumsmodne åser. En myr». Det andre diktet som senere kommer i *Ars moriendi* er «Tomt hus», som jeg vil skrive om i neste kapittel. Også dette består av fire strofer, men er ellers likt, med unntak av tegnsettingen, slik at det som senere blir kolon, her er punktum: «Verden er tom. Den tømmer seg gjennom verden». Den ekstra strofen er ikke med i *Ars moriendi*: «Lyset er tømt. Noen dråper ligger igjen på bunnen/ av himmelskålen som er uten kant/ Jeg har lært at det er unyttig å leve» (Johannesen 1964: 40). Riktignok finner vi igjen

---

3 Herdis Eggen gjorde meg først oppmerksom på dette.

denne sistelinja i den endelige versjonen av «Tomt hus», men det skyldes at den allerede forekommer i første strofe, også i *Vinduet*, og er her bare en gjentakelse.

At diktene ble publisert i en annen form, er selvsagt ikke noe kronargument for at den endelige formen i *Ars moriendi* er uten betydning. Poeten kan muligens hevde at dette er utkast til den *ferdige* utgaven, og at denne må leses på sine premisser, som en helhet. Men det faktum at disse diktene er trykket uten den rammen *Ars moriendi* senere tilbyr, styrker etter min mening argumentet for at diktene *også* kan leses uten den strenge forpliktelsen på helheten. At de også har kommet i en annen form, med andre titler, viser at den strenge strukturen med 3x3 vers ikke er noen absolutt nødvendighet for leseren i møte med diktene.

Nettopp fordi så mange lesere har vært opptatt av *Ars moriendi* som helhet, noe Johannesen selv må sies å være medskyldig i, vil jeg i min oppgave dvele lenger ved noen av enkelt diktene. Det summariske preget i hovedoppgavene til Eggen og Larsen, gir mindre rom for å la de enkelte diktene yte motstand mot forsøkene på å *tvinge* diktene «inn i en helhet», som Eggen slår fast ovenfor. Jeg anstrengte meg lenge for å se den «dypere sammenheng» som Adresseavisens anmelder påsto å finne, men har etter hvert forsonet meg med at jeg har større utbytte av diktsamlingen når jeg fordyper meg i de enkelte dikt, strofer og linjer, med de betydnings- og billeddannelser som da oppstår, uten noen ambisjon om å finne selve *løsningen* som får helheten til å gå opp. Dette betyr ikke at jeg ikke vil trekke inn andre dikt fra samlingen som har felles motiver eller en beslektet tematikk når jeg utfører de enkelte analysene, men jeg tror man må erkjenne at disse sammenhengene mellom diktene også til en viss grad er vilkårlige, og at en fleksibel holdning til helheten er den mest egnede. Det er mitt håp at en slik nærlesing av noen utvalgte nedslag i diktsamlingen, vil kunne få fram andre sider av diktsamlingen enn de som ofte blir synliggjort.

## 3 Tomt hus

I de neste tre kapitlene vil jeg se nærmere på tre forskjellige dikt som etter min mening utfordrer den utbredte lesemåten av *Ars moriendi* på forskjellige måter. Det første diktet er søndagsdiktet «Tomt hus» (I.7), som avslutter samlingens første uke, Venteuke, hvis dødssynd er lettsinn. Jeg vil særlig fokusere på hvordan *tomhet* og *unytte* framstilles, og forsøke å oppvurdere disse begrepene status i diktet, slik at den resignasjonen og passiviteten som assosieres med disse ordene, ikke nødvendigvis må forstås negativt. Diktet ser i sin helhet slik ut:

Huset er tømt: det tømmer seg gjennom døren  
Hagen er tom: blomstene gikk ut gjennom røttene  
Jeg har lært at det er unyttig å leve

Hva er geografi uten grenser?  
Tallene går sin vei nedover tallrekken  
Historie er et fag for urmakere: klokken gir lekser

Verden er tom: den tømmer seg gjennom verden  
Jeg har lært å være unyttig en uke  
Ordene gikk ut av munnen: det har jeg sagt

### 3.1 Tomhet og unytte

Første og tredje strofe speiler hverandre med sin betoning av tomhet og unytte, og disse omslutter den midtre strofen, som omhandler fagdisiplinene geografi og historie, mens tallene kan vise til matematikk og økonomi. De to første linjene likner hverandre i sin oppbygning, ved at henholdsvis huset og hagen har blitt tømt på forskjellige måter, noe som kommer igjen i den sjuende linja, hvor *verden* er tom. Huset tømmer seg gjennom døra, mens blomstene går ut gjennom røttene. Tømmingen av huset kan enten leses som en omskrivning av en flytteprosess, slik at noen (flyttefolk) tømmer huset for gjenstander gjennom døra, eller det kan leses mer abstrakt, som et *umulig* bilde av et hus som så å si vrenger seg selv gjennom døra, slik man vrenger en sokk. Den siste muligheten får et mer surrealistisk preg, mens den første er en poetisk omskrivning av en realistisk hendelse, og det er den jeg vil vektlegge i min lesning. At *hagen er tom* i andre linje, framstår også som en overdrivelse, ettersom den begrunnes med at «blomstene gikk ut gjennom røttene». Hagen blir dermed tom for blomster, men det gresset eller blomsterbedet blomstene formodentlig må ha stått i, burde fremdeles



være til stede. Derfor er det nærliggende å tenke seg at tomheten ikke er et objektivt faktum, men at det beskriver betrakterens tomhetsfølelse i møte med disse fenomenene.

Allerede disse to linjene etablerer *tomheten* som et tema for diktet, og gjenspeiler tittelen «Tomt hus». Her er det verdt å merke seg en grammatisk detalj, nemlig at huset er *tømt* i første linje, mens tittelen, andre og åttende linje beskriver noe som *er tomt*, henholdsvis huset, hagen og verden. Denne distinksjonen kan få konsekvenser for hvordan vi tolker diktet. At det konkrete huset er *tømt* indikerer nemlig at det ikke alltid har vært tomt; det understreker en forandring. Dermed konstaterer det ikke noe absolutt, snarere kommenterer det en hendelse, og derfor mener jeg også den foreslåtte tolkningen av at det beskriver en utflytting styrkes. Ettersom *huset* omtales i bestemt form får man dessuten inntrykk av at jeg-et i diktet har et forhold til det. Videre ser det ut til at denne tømningen av huset framprovoserer en større refleksjon over tomhet, som leder til betraktningen: «Hagen er tom: blomstene gikk ut gjennom røttene». Med litt velvilje kan man lese dette som et poetisk uttrykk for sesongskifte; blomstene har sprunget ut av røttene, og er nå døde. Johannesen skriver ikke *sprunget*, som er et vanlig uttrykk for blomsters utfoldelse, men *gikk*. Selv om å *springe* etymologisk sett ikke trenger å være ensbetydende med å løpe – men også kan bety å *briste* eller *bryte ut*, slik en blomst gjør – kan man si at Johannesens formulering av blomstene som *går* ut gjennom røttene fungerer underliggjørende nettopp i relasjon til den vanlig formuleringen om blomster som *springer* ut. Med andre ord: Når det står «går», begynner man å tenke på det merkelige med ordet «springer». Med denne poetiske omskrivningen understrekes tregheten i slike vegetative prosesser, ved at hurtigheten og eksplosiviteten man gjerne forbinder med å springe, tones ned til noe som *går*. Slik kan man argumentere for at diktet forsøker å komme nærmere den faktiske biologiske prosessen ved å påpeke misforholdet mellom noe som springer (hurtig) og det som faktisk skjer i en blomstring.

Jeg tror derfor vi kan tolke dette bildet som en korrigerende av det velbrukte poetiske motivet *blomstring*. Dette har ofte blitt knyttet til vår, ungdom, livslyst og virilitet, men i Johannesens tapning er det som om vi blir bedt om å besinne oss og revurdere formuleringen. For er det ikke mer presist å si at blomstene *går* ut gjennom røttene enn at de springer? Hvis man tenker på det vanlige uttrykket «å se maling tørke», som er forbundet med kjedsomhet, så vil det likevel i de fleste tilfeller (tatt malingen og blomstene i betraktning) være langt hurtigere overstått enn å se blomster «springe ut». Når dette skal framstilles i naturdokumentarer, er det derfor vanlig å kjøre opp hastigheten svært mye. Denne underliggjøringen, som er forankret i

nøkterne, naturvitenskapelige forhold, er en typisk manøver i Johannesens diktning, og flere har påpekt hvordan han forsøker å skape poetiske bilder som i er overensstemmelse med et naturvitenskapelig verdensbilde. Kjell Heggelund skriver for eksempel at vi med Johannesen for første gang i Norge «fikk dikt som svarer til hvordan moderne mennesker stort sett har lært å oppfatte naturen» (1977: 72), og Herdis Eggen hevder at han «foretrekker en naturvitenskapelig betraktningssmåte framfor en metafysisk» (1983: 24). Johannesen sier selv i et intervju i *kjølvannet* av *Ars moriendi* at den innebærer «et forsøk på å kartlegge en naturalistisk virkelighetsoppfatning slik at den blir poetisk» (2004a [1966]: 222). I et senere intervju sier Johannesen at å dikte for ham nesten er det omvendte av å være fantasifull:

Jeg har en gang skrevet en linje som lyder slik: 'Vi sover i vår egen skygge med solen under sengen når jorden formørker seg selv'.<sup>4</sup> Det er mange som ikke forstår det, men det er jo et rent geografisk bilde. Solen er under sengen når vi sover og samtidig på den andre siden av jorden. Og natten er en jordformørkelse (Eikvil 1981: 71).

I samme ånd kan man muligens lese omskrivingen av blomstringen; han prøver å korrigere den «fantasifulle» forestillingen om at blomstene springer ut. Samtidig er det viktig å påpeke at diktet ikke med dette påberoper seg en absolutt objektivitet. Selv om man kanskje kan hevde at beskrivelsen av blomster som *går* er mer i overensstemmelse med erfaringen enn blomster som springer, så viser diktet like fullt at det bare er en talemåte som erstatter en annen. Underliggjøringen får således en dobbel funksjon: På den ene siden blir vi minnet på det tilstivnede uttrykket «sprunget ut i full blomst», samtidig som vi ser at han bare erstatter bildet med et annet.

Om vi fastholder lesningen av blomstene som *går* ut gjennom røttene som et bilde på høsten, ser vi også en utvikling i de tre linjene som påkaller tomheten, altså linje 1, 2 og 7. I den første linja beskrives en partikulær hendelse; et hus tømmer seg (for gjenstander). Videre blir den andre linja en beskrivelse av det sykliske, nemlig blomster som gror og visner i takt med årstidene. Den syvende linja er på sin side en generell påstand med allmenngyldige pretensjoner, som i motsetning til første og andre linje verken er partikulær eller syklisk. Heller beskriver den en urokkelig kjensgjerning, upåvirkelig av ytre forhold: «Verden er tom: den tømmer seg gjennom verden». Linjene speiler hverandre gjennom lik setningsoppbygging; en påstand om tomhet som forklares etter et kolon. Jeg tolker dette slik at den første linjas partikulære opplevelse av huset som tømmes *går* via en innsikt i naturens sykliske «tømminger», for til slutt å lede til en refleksjon av eksistensiell karakter, som

---

<sup>4</sup> Hentet fra «Formørkelse» (VI.5) i *Ars moriendi*.

forsøker å si noe om verdens tomhet. Huset som tømmes i begynnelsen blir dermed både et partikulært bilde og et bilde på verden, som hele tiden tømmer seg selv. Slik blir også skillet mellom *tomt* hus i tittelen og *tømt* hus i åpningslinja bedre motivert: Det tømte huset blir en metafor på en tom verden, som er der subjektet bor: i et «tomt hus» i dobbel forstand.

Videre slår subjektet fast at «[j]eg har lært at det er unyttig å leve» i tredje linje. I åttende linje kommer denne lærdommen tilbake i en ny versjon: «Jeg har lært å være unyttig en uke». Herdis Eggen knytter dette i sin hovedoppgave til *lettsinn*, som er ukas dødssynd, og hevder at denne holdningen til tilværelsen «hindrer menneskets mulighet til å skaffe seg innsikt» (1983: 41). Eggen ilegger derfor diktet en tydelig holdning om at lettsinn er noe dumt, som poeten tar avstand fra. Jeg-et i diktet blir dermed en karakter som utstilles som et eksempel på en lettsindig holdning. Larsen gjør det samme, og hevder, med tanke på at dette er ukas siste dikt, at «[a]ll den kunnskap og vitenskap jeget har blitt presentert for denne uken, har skapt et verdensbilde som har lært ham å 'være unyttig'» (1997: 108). Således blir subjektets lettsindighet et resultat av vranglære – han har gjennom Venteuke blitt utsatt for falske lærdommer og har derfor endt opp med en defaitistisk og resignert virkelighetsoppfatning hvor ingenting nytter. Det er altså ideologiene og den falske læres skyld at subjektet har kommet til disse erkjennelsene; «det er menneskets tilstand som har gjort det unyttig. Å leve er noe som kan læres, men jeget har vært utsatt for vranglære. Tilstanden er et resultat av ukens misforståtte oppfatning av hva som er det viktige i livet» (ibid).

En mer nyansert framstilling av spennet mellom resignasjon og (politisk) motstand, tror jeg vi kan finne i Kjell Heggelunds lesninger av Georg Johannesens lyriske forfatterskap. Riktignok hevder Heggelund at Johannesen «oppfatter sin virksomhet som politisk. Også innenfor det felt hvor han kanskje har blitt mest kjent, – nemlig som lyriker» (2002 [1968]: 457). I alle de tre første diktsamlingene ser Heggelund «en vilje til å avdekke og avsløre» (ibid). Samtidig finner han også rom for en mer kontemplativ holdning, og hevder at *Ars moriendi* «preges like mye av aksept (av menneskets lodd) som av protest (mot våre falske livssituasjoner)» (ibid: 461). Med aksept av menneskets lodd, forstår jeg noe som går utover det rent historiske, og dermed også det politiske – menneskets lodd er knyttet til menneskets grunnvilkår til alle tider, uavhengig av hvilket samfunn man lever i, som at det skal dø, og at det vil føle sorg og glede, forventning og skuffelse. Jeg er enig i at man finner dette i diktsamlingen, og mener dette til en viss grad løfter diktsamlingens ambisjoner ut over å kun beskrive samfunnet man lever i. Man kan kanskje kalle det en sentrallyrisk åre, som løper gjennom diktsamlingen,

samtidig som den tar opp i seg mer «aktuelle» problemstillinger. Dette kan bidra til å moderere eller nyansere en påstand Johannesen serverer i etterordet til *Ars moriendi*, hvor han skriver at boka «er et dokument eller samtidsdikt fra Norge 1950-1965. Derav følger: *AM* er inspirert av det faktiske Norge før 1965» (1996: 58). Det kan her virke som om Johannesen overspiller diktets funksjon som *leilighetsdikt*, i hvert fall inviterer han oss til å lese det som en kommentar til en bestemt historisk periode. Nå er det selvsagt ingen motsetning mellom å skrive dikt som tar innover seg mer «ahistoriske» følelser som dødsbevissthet, sorg og lengsel, samtidig som det dokumenterer sin samtid. Hvis disse sentrallyriske emnene er så tidløse som jeg hevder, så tilhører de jo også den norske etterkrigstiden. Men slik jeg ser det, står flere lesere i fare for å ignorere disse mer «tidløse» sidene, eller devaluere dem som misoppfatninger.

Om vi ser på «Tomt hus», mener jeg nettopp dette diktet eksemplifiserer en aksept av menneskets lodd, mens Eggens og Larsens lesning ensidig lander i Heggelunds andre kategori; en protest mot våre falske livssituasjoner. Men påstanden om at verden er tom er ikke falsk lære, slik jeg leser diktet. I en tekst Heggelund skrev elleve år senere for tidsskriftet *Basar*, hvor Johannesen også satt i redaksjonen, gjør han tre korte analyser av enkeltdikt fra *Ars moriendi*, deriblant dette diktet. Denne lesningen er i overensstemmelse med min:

Kunsten (det jeg'et har lært) framtrer her som bevissthet om å være unyttig; subjektet (og objektene) tømmer seg under læreprosessen for mening. Sagt på en annen måte: Det vestlige menneske som tror det skal leve evig og at 'verden' er fylt av mening (for dem) må avlæres, akseptere tomheten og at 'mening' skapes av mennesket selv (Heggelund 1977: 73).

Som man ser, står dette i rak motsetning til Larsens lesning, og kanskje i sterkere gjeld til en «østlig» tankegang som hadde innflytelse på Johannesens generasjon, med poeter som Paal Helge Haugen, Jan Erik Vold og Olav H. Hauge. Heggelunds formulering, «det vestlige menneske», kan tyde på dette. Også Mishler holder dette åpent, og sier at diktet enten kan forstås som en klage, altså at det er dumt å bli unyttig, eller helt bokstavelig, i forlengelsen av vestlige og østlige tenkere som uttrykker en verdifull innsikt i «meningsløsheten» ved livet (Mishler 1990: 12). At jeg-et i «Tomt hus» bare ser tomhet rundt seg, skyldes derfor nettopp innsikten i at verden ikke er *fylt* av mening, men at den er tom, og at meningen må skapes selv. Heggelund leser derfor *avlæringen* som en vellykket prosess subjektet har gjennomgått av egen fri vilje, mens jeg-et hos Larsen og Eggen har blitt villedet.

Det er også påfallende at Larsen og Eggen i denne sammenheng underbygger sine tolkninger med å vise til dødssynden lettsinn, mens de i andre sammenhenger argumenterer for at disse

dødssyndene skal forstås ironisk, som en kritikk av den kristne lære. For eksempel skriver Larsen at Johannesen, ved å kalle dødssyndene for *dødsmåter*, «signaliserer [...] at det ikke er synden, men *forestillingen* om at menneskets naturlige drifter er syndige som fører til døden» (1997: 97). Herdis Eggen skriver også, for eksempel om dødssynden fråtseri i arbeidsuka, at det er representantene for «den kristne moralsyndelæren» som er negative til «fråtseringen», mens den, som vellysten og aggressiviteten «burde hatt en naturlig plass i den menneskelige tilværelsen» (1983: 47). Når Johannesen trekker inn dødssynden fråtseri, er det altså ikke fordi han er en kristen moralist, men nettopp fordi han kritiserer anvendelsen av dødssynder og skyldfølelsen som følger med dette, gjennom at naturlige drifter blir skambelagte under de religiøse dogmer.

Med andre ord syns jeg de her bruker dødssynden *lettsinn* for å underbygge en negativ framstilling av jeg-et i «Tomt hus», mens de i andre sammenhenger har et distansert og ironisk forhold til dødssyndene, slik at de er innforståtte med at Johannesen selv ikke mener at dødssyndene er så syndige, men at det er *forestillingene* om dem som er problemet. Selv vil jeg gå med på at vi kan finne en lettsindig holdning hos diktets subjekt, men jeg tror like gjerne man som leser kan ha sympati med denne holdningen: Målet hans er å oppnå et *lett sinn*, ved å frigjøre seg fra de innlærte reglene han er blitt påtvunget. Dermed trenger vi ikke å avfeie personen som *vranglært*, snarere er han *avlært*, i positiv forstand, også fra nyttetenkningen. Slik jeg leser det, uttrykker diktet nemlig en «dypere» erkjennelse av at det *er* unyttig å leve. Således ser man også en utvikling i de to linjene hvor subjektet er til stede: Fra å lære *at* det er unyttig å leve, praktiserer han denne livsvisdommen i åttende linje: «Jeg har *lært å være* unyttig i en uke» (min uth.). Han tar dermed konsekvensene av sine erkjennelser og handler i tråd med dem. Mer enn å tolke diktet i retning av at denne lettsindigheten er noe tafatt og handlingslammet, tror jeg vi har belegg for å åpne lesningen i retning av en kontemplativ livsanskuelse som forsoner seg med verdens tomhet og nytteløshet.

I denne sammenheng er det interessant å merke seg at Eggen også i et annet dikt finner uttrykk for den samme holdningen. I lørdagsdiktet «Gullmakerne» (II.6) lyder siste strofe slik:

I uren der trappistene har kloster  
der vil vi overnatte, en for en  
i taushet blant naturlige ruiner

Trappistordenen er en streng katolsk munkeorden som har eksistert siden 1100-tallet. Den er kjent for hardt arbeid og krevende religiøs kontemplasjon, og munkene kan ikke snakke utenom sang og bønn – bortsett fra når de daglig hilser på hverandre i klosteret med ordene «memento mori» (husk at du skal dø). Eggen betoner det paradoksale i at trappistene fikk økt tilslutning etter andre verdenskrig, noe som «vitner om en holdning som vil lukke øynene for realitetene, og i stedet vie livet sitt til tausheten og askesen» (1983: 51). Hun leser altså dette diktet på samme måte som «Tomt hus», som et uttrykk for en verdensfjern og tilbaketrukket holdning. Jon Hellesnes gjør en motsatt tolkning av diktet i *Eigenproduksjon*: Trappistene «kan kunsten å teie. Den innsiktsfulle veit at det gjeld å lære seg den kunsten» (1991: 21). For Hellesnes skyldes dette at dagligspråket er «innhenta av ein norsk orden under NATOs amerikanske atomparaply» (ibid), altså kan ikke språket tilby noe lenger, og taushet er eneste løsning. Dermed ligger det en *motstand* i tausheten, og tilbaketrekkingen framstår som det politisk rette i en slik situasjon. Man kunne innvende mot Hellesnes at om dagligspråket er *innhenta*, så er det ikke sikkert at det poetiske språket er det, men dette ligger kanskje implisitt i hans resonnement, ettersom han tross alt kommenterer et *dikt* som ikke er taust. Slik jeg ser det, viser uansett disse to fortolkningene en konflikt som også deler leserne av «Tomt hus», knyttet til aktivitet og passivitet. Den ene parten ser passiviteten som frigjørende, den andre som resultat av vranglære, og de som leser det som vranglære, søker støtte i ukas dødssynd, selv om de i andre sammenhenger enten ignorerer dødssyndene eller forstår dem ironisk. Når jeg i denne lesningen forsøker å løsrive diktet litt fra *Ars moriendis* struktur, mener jeg at den sympatiske lesningen, forstått som en sympati med subjektet og dets erkjennelse av verdens tomhet og kritikk av nyttetenkningen, er mest overbevisende. Lest på denne måten, etterstreber diktet et eksistensielt og kontemplativt uttrykk, framfor å fungere som en ideologikritisk avsløring av feilaktige levemåter.

## 3.2 Fag og vitenskapelighet

Jeg vil nå se nærmere på midtstrofen, som jeg foreløpig har latt ligge siden første og tredje strofen som nevnt speiler hverandre, slik at de best kan forstås i sammenheng. Betoningen av tomhet og unytte innvirker også på hvordan disse tre linjene kan leses, og jeg håper denne forbindelsen blir tydelig.

«Hva er geografi uten grenser?» spør første linje i denne strofen, og dette er ett av totalt 20 spørsmål i *Ars moriendi* (hvorav ni finnes blant oversettelsene). Hvorvidt denne

diktsamlingen er mer spørrende enn gjennomsnittet av norske diktsamlinger vet jeg ikke, men jeg vil iallfall hevde at spørsmålene er godt integrert i diktene, grunnet deres allerede gåtefulle karakter, eller for å si det med Johannesens egne ord: «AM er ikke gåtefullt, men fullt av gåter. Disse gåtene er en folkegenre» (1996: 65). Med henvisningen til gåten som folkesjanger, kan man også trekke ut et ønske om *deltakelse*, og et forsøk på å bryte ned det skillet mellom forfatter og leser som Johannesen hevder preger litteratursynet fra og med romantikken, med økt fokus på dikterpersonligheten. I en av hans mest kjente artikler, «Om varelyrikk og brukslyrikk», beskriver han «varelyrikken» som den holdningen til diktningen som anser poeten som en særlig begavet person, som kun henvender seg til én leser, og ikke et fellesskap: «Den viktigste undersetningen er: Vi to forstår alt. Alt er ellers uforståelig» (2004b: 62). Varelyrikkens «patent» blir dermed dikterpersonligheten, som begrunnes i «'talentet' og 'begavelsen' som 'kromosom'» (ibid: 59). Brukslyrikken, eksemplifisert særlig ved Nordahl Grieg, kan på sin side hente inspirasjon fra førromantiske tradisjoner før 1800-tallet, hvor mange tekster kan «gi gode stilmønstre for diktproduksjon som er privat, anonym, representativ, og konkret knyttet til bestemte situasjoner, grupper eller kollektiv» (ibid: 68).

Artikkelen forsøker å anvende marxistisk teori om varens bruks- og bytteverdi, men som flere av Johannesens tekster er den til tider tvetydig, og det lar seg ikke enkelt destillere ut et bestemt forslag til hvordan man bør skrive poesi. Først og fremst er artikkelen en polemikk mot forestillingen om forfatteren som en genial skapning. Men om man ser på en tekst av Johannesen fra 1966, hvor han gir en uortodoks anmeldelse av en utgivelse av norsk folkediktning, ser man også her en framheving av den anonyme forfatteren, eller «Dikteren Anon», som teksten heter (hvor Anon er en forkortelse for Anonym): «Han er meget begavet og ingen vet hva han heter. Han kan danse, han kan dikte, han kan huske i tusen år. Samtidig er han meget beskjeden» (2004a: 203). Poenget her er at det er kollektivet som skaper kulturen og kulturarven, og ikke det begavede individet, selv om det gjerne framstilles slik i historiebøkene. Jeg tror Johannesens aktive anvendelse av spørsmål i *Ars moriendi* kan knyttes til denne interessen for folkediktningen, som er en mer bruksorientert måte å dikte på, både fordi den gjerne har en bestemt funksjon i en bestemt sammenheng (som arbeidssangen eller vuggesangen), men også fordi den i større grad inviterer leseren til å delta.

Når dette er sagt, kan mange av Johannesens spørsmål virke så kryptiske at det er vanskelig å forstå dem «for dem som ikke eier forfatterens kodebok», som Morgenpostens anmelder sa i mitt første kapittel. Det er usikkert om *Ars moriendi* med disse gåtefulle spørsmålene

kvalifiserer til en *folkesjanger*. For eksempel spørres det i «De klokes panikk» (I.2): «Vi viste hverandre dette bildet:/ Helten i døren, gikk han ut eller inn?/ Vi diskuterte hva som var innenfor». Hvis man skal ta Johannesen på alvor i etterordet til 1996-utgaven av *Ars moriendi*, skal denne strofen illustrere en såkalt «Thematic Apperception Test», som var en psykologisk metode utviklet på tredvetallet. Her skal pasienten se på noen bilder, og hennes respons på bildene skal brukes til å finne ut av hennes ubevisste tanker, eller som Johannesen skriver: «TAT-testen er en fremvisning av en serie av 19 bilder. Pasienten skal fortelle en historie ut fra bildene» (1996: 67). For leseren som ikke kjenner til disse private assosiasjonene til forfatteren, er det ikke nærliggende å gjøre denne koplingen. Gåten selv blir gåtefull.

Så hva er geografi uten grenser? Den ene muligheten er å forstå spørsmålet retorisk, altså slik at det ikke etterspør et bestemt svar, tilsvarende «Hva er (vel) matematikken uten tall?». I så fall kan man se for seg at det kan være uttalt av en geografilærer som forsvarer fagets legitimitet overfor skeptiske studenter som ikke tar disse grensene tilstrekkelig på alvor. Dette innebærer en snever forståelse av hva geografi er, ettersom disse grensene bare utgjør en liten del av fagdisiplinen, slik at en overbetoning av disse grensene blir en slags vulgarisering av faget, som da blir redusert til pugging av landenes omkretser og hvilke byer som ligger hvor også videre. Geografis kunnskaper rommer som kjent også jordas fysiske egenskaper, dens klima, jordsmonn, befolkningsgrupper, altså aspekter som strekker seg langt utover disse *grensene*. Selv heller jeg mot å lese spørsmålet som en påminner om de politiske aspektene som også rammer geografien, hvor historiske beslutninger avgjør hvilket land den enkelte tilhører, kanskje best illustrert om man ser på et kart over det afrikanske kontinent, hvor mange av landegrensene er delt inn med linjal av koloniherrerne på 1800-tallet, til dels uavhengig av etniske forskjeller eller naturlige skiller som elver. Heller ikke en tilsynelatende «nøytral» disiplin som geografi er unndratt disse spørsmålene, og det får noe konstruert over seg. Faget skaper så å si seg selv gjennom menneskeskapte, konstruerte grenser, og disse grensene blir det geografifagets oppgave å lære videre. Siw Larsen har i dette tilfellet gjort en helt annen tolkning: «'Hva er geografi uten grenser?' spør dikteren – hva er kunnskapen verdt uten den konkrete, politiske og historiske verden; den store sammenheng?» (1997: 108) Hvis jeg forstår Larsen riktig, mener hun altså her at poeten sammenlikner geografi uten grenser med kunnskap uten forståelse for den konkrete, historiske verden. Begge deler er altså verdiløse i seg selv – geografien trenger grensene, slik kunnskapen trenger historisk bevissthet for å få verdi. Men dette syns jeg blir en noe naiv favorisering av disse



grensesettingene, som jo åpenbart er konstruksjoner. Hun leser linja som et retorisk spørsmål stilt av poeten selv («spør dikteren»), mens jeg selv leser det som en påminner om grensesettingenes historiske og politiske opphav. I dette tilfellet blir spørsmålet også retorisk, men da ikke som et forsvar for faget, snarere som et resignert utsagn: Hva er vitsen med å lære geografi, som uansett er en lære om grenser som jeg ikke aksepterer, siden de er produkter av maktkamp?

Ettersom denne linja omhandler geografi, og den sjette linja historie, leser jeg også *tallene* i femtelinja knyttet til fagdisipliner. Her personifiseres tallene, som blir setningens agens i lingvistisk forstand: «Tallene går sin vei nedover tallrekken». Leser man denne linja i sammenheng med strofen den står i og diktet for øvrig, tror jeg også vi kan argumentere for at denne personifiseringen fungerer som en naturalisering av tallene og de fagene de konnoterer til (som matematikk, informatikk og økonomi). Men en abstraksjon som tall kan selvsagt ikke egentlig *gå sin vei* – et tall er ikke en aktør. Naturaliseringen, at tallene så å si skulle gå av seg selv, blir dermed bevisst problematisert av sammenhengen. Slik geografifaget hviler på konstruerte grenser og historiefaget avhenger av bestemte framstillingsmåter, er også tallsystemet funnet opp av mennesker. Tallsystemet (arabiske eller indo-arabiske tall), som vi bruker mest, ble utviklet av indiske matematikere og ble overført til Europa først i middelalderen og avløste romertallene. Sett i sammenheng med linjene over og under blir det derfor nærliggende å reflektere både over tallenes geografiske og historiske opphav, og slik blir personifikasjonen nettopp en påminner om det kunstige med tallene: Det skrives at de går sin vei, slik man i for eksempel børsmarkedet og boligmarkedet kan få inntrykk av at tallene lever sitt eget liv, men diktet framprovoserer en refleksjon over tallenes tilsynelatende naturlighet. Fagene, eller vitenskapene, settes således alle under lupen i denne strofen.

I tirsdagsdiktet «De klokes panikk» (I.2) fra samme uke, finnes flere eksempler på en slik vitenskapeliggjøring. Vi-et som åpner sju av ni verselinjer kan leses som en gruppe vitenskapsmenn som forsøker å kartlegge sin virkelighetsforståelse:

Vi vedtok fast avstand mellom skyene  
Vi undersøkte skyene ved å tappe vann  
Vi helte vann i fløten og fikk melk

Vi forvekslet flekkene med et mønster  
Vi brukte prislappene som varer  
Tall ble ikke lenger nevnt i dannet tale

Vi viste hverandre dette bildet:  
Helten i døren, gikk han ut eller inn?  
Vi diskuterte hva som var innenfor

Selv om Johannesen ganske riktig forsøker å «kartlegge en naturalistisk virkelighetsoppfatning slik at den blir poetisk» (Johannesen 2004a: 222) i mange tilfeller, ser vi også her en ironisk beskrivelse av hvor galt det kan føre av sted med en hovmodig vitenskap. Diktet kan leses som en oppfordring til den naturalistiske vitenskapen om å besinne seg, i stedet for å *vedta* ting som åpenbart strider mot vanlige erfaringer. Forsøkene på å systematisere alle fenomener i tilværelsen ut fra en bestemt metodisk tilnærming får et komisk uttrykk; for eksempel minner handlingen å helle vann i fløten for å få melk om den logiske feilslutningen som finner sted i Holbergs *Erasmus Montanus*, hvor Rasmus Berg «beviser» at moren er en stein fordi steiner ikke kan fly og hun ikke kan fly – altså må hun være en stein. I dette tilfellet kan man se for seg noen som vet at fløte har en høyere fettprosent enn melk, og derfor tynner den ut med vann for å få samme fettinnhold. Man ser seg blind på enkelte faktorer og ser likhet på grunn av enkelte delte egenskaper, mens man ignorerer andre vesensforskjeller: Den som drikker denne «melken» vil imidlertid merke at noe er galt. Forsøket på å fryse fast flyktige fenomener som avstanden mellom skyene, for deretter å undersøke dem ved å tappe vann fra dem, kan også leses som et komisk forsøk på å gjøre virkeligheten fast og forståelig innenfor sitt eget verdensbilde, slik at de forveksler «flekkene med et mønster». Selv om skyene består av vanndamp, er det ikke tilstrekkelig å tappe vannet fra dem for å undersøke dem. Bildet kan sammenliknes med forskjellen på et eksperiment i et laboratorium og den flyktige virkeligheten utenfor, og at det derfor alltid vil være begrenset hva man kan finne ut av ved den avgrensningen eksperimentet krever. Ordet «forvekslet» stikker seg for øvrig ut i diktet og kan kanskje vurderes som en svakhet ved det. Her bryter Johannesen den konsekvente vitenskapelige framgangsmåten – å vedta, undersøke, vise, diskutere – til fordel for en tydelig distanse. Muligens blir poetens ironiske holdning til «de kloke» for tydelig med denne markøren, for ingen vitenskapsmann ville postulere at han forvekslet noe med noe annet.

Dette bør imidlertid ikke trekkes så langt som at Johannesen stiller seg kritisk til naturvitenskapelig forskning, og at den er falsk og verdiløs fordi den ikke favner helheten i sine vitenskapelige forsøk. Jeg leser ikke strofen som et sosialkonstruktivistisk argument for at vitenskap kun handler om politikk, men snarere som en anmodning om at også vitenskapene må besinne seg på sin evne til å forklare alt. Denne kritikken kan ses i

forlengelse av Frankfurterskolens positivismekritikk, slik den framstår hos Theodor Adorno & Max Horkheimer i *Opplysningens dialektikk*. Her advarer forfatterne mot den jakten på en enhetsvitenskap som er arven etter Francis Bacon, hvor «[d]en formale logikken var enhetliggjøringens store skole», og skriver videre at «[t]allet ble til opplysningens rettesnor» (Adorno & Horkheimer 2011: 20). For Adorno og Horkheimer har menneskets naturbeherskelse også alltid vært knyttet til etableringen av herskapsforhold, som rommer mulighetene for undertrykkelse. Samtidig er denne beherskelsen av naturen, som muliggjøres av opplysningen, også en betingelse for menneskets frigjøring. Friheten i samfunnet er uløselig forbundet med opplysning, men dette inneholder også kimen til tilbakeskrittet de to filosofene så med fascismens framvekst da boka ble skrevet under andre verdenskrig. Derfor må opplysningen «besinne seg på seg selv hvis menneskene ikke skal bli fullstendig forrådt» (ibid: 12). De stiller seg altså på opplysningens side, som Espen Hammer skriver i forordet til oversettelsen, men de vil innlemme en selvkritikk av opplysningen i opplysningsprosjektet (ibid: xv).

Det er altså denne selvkritikken «de kloke» mangler i «De klokes panikk», ikke minst når de bruker «prislappene som varer», noe som kan knyttes til en marxistisk kritikk av forholdet mellom bruksverdi og bytteverdi i den kapitalistiske økonomien, hvor sistnevnte blir det viktigste, og skaper et abstrakt forhold til tingenes verdi. Det er den samme abstraksjonen som finner sted i «Tomt hus», hvor «tallene går sin vei nedover tallrekken». Dette blir kanskje enda tydeligere i den neste linja: «Historie er et fag for urmakere: klokken gir lekser». Her kommer kanskje den sterkeste fornemmelsen av *konstruksjon* fram i denne strofen, for urmakere er underlagt meget bestemte krav om hvordan uret skal bli: Det må gå akkurat så fort som man har blitt enige om at klokketiden skal gå. For urmakeren gir klokka lekser på to måter: Både med tanke på at leksen er å kopiere andre ur, og forstått som at klokka, som en representant for tiden, stiller krav til når uret skal bli ferdiglaget. Klokka blir da både et konkret ur, og et symbol på tiden. Den kontraintuitive påstanden at historie er et fag for urmakere, og ikke historikere, skaper således en påminner om at noe haster (klokka gir lekser), og at historieskrivingen også er underlagt visse krav om hvordan historien skal framstilles.

Verken Eggen eller Larsen tar tak i diktets tematisering av historieskriving. Eggen siterer kun siste del av linja, og ser den som en påminnelse om tidsbevissthet: «Utsagnet *klokken gir lekser* kan oversettes med det velbrukte bildet på vår tid om at klokka er fem på tolv» (1983:

41). Hun setter den i forbindelse med linja over, hvor tallene som «går nedover tallrekken minner om historiens nedtelling fra 10 til null (les: ikke-eksistens)» (ibid). At klokka er fem på tolv, viser til den såkalte dommedagsklokka som var en symbolsk framstilling av farene for menneskehetens utslettelse, særlig knyttet til atomtrusselen. (Jeg vil komme tilbake til dette i kapitlet om Sapfo-oversettelsen.) For Eggen blir derfor disse linjene et faretruende varsel fra atombombens tidsalder, hvor nedtellingen mot total utslettelse kun kan overværes, uten mulighet for å gripe inn. Larsen finner også en nedtelling, og påstår at tallene som «går sin vei nedover tallrekken [...] sender tankene til nedtellingen før en rakettutskyting, og jeget erfarer både en tomhet såvel som sin egen manglende evne til å hindre nedtellingen mot katastrofen» (1997: 108). Dette er ingen dårlig lesning, slik jeg ser det, men hos både Eggen og Larsen savnes en drøftning av hvilken rolle historieskrivingen og urmakeren spiller her.

Man kan kanskje hevde at formuleringen *tallene går sin vei*, understreker menneskets maktesløshet under den kalde krigen, hvor tallene teller nedover på egenhånd, tilsynelatende uten noens kontroll over dem. Men selv er jeg mer tilbøyelig til å knytte denne «nedtellingen» til den samme tomhetsfølelsen som preger resten av diktet. I stedet for å skrive at «tallene går nedover tallrekken», skriver Johannesen tross alt at de *går sin vei*, og å gå sin vei er også en annen måte å *forsvinne* på. I lesningen av den første strofen forsøkte jeg å rette oppmerksomheten mot den uvanlige formuleringen hvor blomstene *gikk ut* gjennom røttene, noe som gjorde at hagen virket tom for betrakteren. Når verbet *å gå* her hentes fram igjen, tror jeg dette skyldes en tematisk sammenheng mellom disse linjene, ettersom begge skaper en form for tomhet. Så om vi følger Eggen i at linja skaper en nedtelling fra ti til null, tror jeg likevel ikke dette trenger å leses som en kommentar til atomtrusselen. Like gjerne kan dette *nullet* illustrere en følelse av intethet og tomhet som snarere har å gjøre med en eksistensiell kontemplasjon. I «Gullmakerne» (II.6) står det: «Null er en ring vi har rundt halsen/ når den rikeste av oss blir begravd/ Ellers er alt i orden som ingenting». Dette nulltallet leser jeg derfor som et grunnleggende eksistensvilkår, knyttet til menneskets *endelighet*, eller et *memento mori* om man vil. Et null er ingenting, og slik skal mennesket også gå fra å være ingenting, til igjen å bli ingenting. At dette nullet er en ring rundt halsen, har også opphav i at ett null – 0 – er formet som en ring, og dette skaper en kvelende fornemmelse, som om vi alle er merket av denne tilintetblivelsen, lik en fanges fotlenke. Men denne dødsbevisstheten er også nødvendig, såfremt den ikke blir så altopplukende at man blir like dødsbesatt som «svaner med knute på halsen/ for at de ikke skal glemme/ å synge sin svanesang» (I.5). Selv «den rikeste av oss» har dette nullet rundt halsen, og den siste linja kan leses rett fram, i

forlengelse av «Tomt hus»: Ellers er alt i orden som ingenting. Det er nettopp når *alt* er som *ingenting* at alt er i orden, eller sagt med andre ord: Alt = ingenting. Den noe likefremme og muntlige tonen i linja – ellers er alt i orden! Som ingenting! – bidrar til å holde denne erkjennelsen på bakken, framfor å gjøre den svulstig, slik det lett kan bli, når det er døden som omtales.

Tallene som går sin vei nedover tallrekken vil ende på null, og slik vil også tallene forsvinne, slik blomstene forsvant og skapte en tomhetsfølelse når de gikk ut gjennom røttene. Dette nullet trenger imidlertid ikke å være sivilisasjonens siste time, men kan like gjerne være en inngang til den tomhetsfølelsen jeg har forsøkt å løfte fram som positiv. I tillegg til at blomstene gikk ut gjennom røttene, og tallene går nedover tallrekken, finner man også i tredje strofe noe som går: «Ordene gikk ut av munnen: det har jeg sagt». For Larsen uttrykker dette at ordene ikke har noen mening «utover det som blir lagt i dem – ordene er ikke *virkeligheten*» (1997: 108). Dette er det vanskelig å være uenig i, men jeg er usikker på om konklusjonen er tilstrekkelig. Like mye tror jeg det handler om den samme tomhetsfølelsen den talende erfarer – ordene som går ut av munnen forsvinner og blir borte. Kolonet skaper en slags ubehagelig selvbevissthet, slik at det kanskje nettopp er «det har jeg sagt» som blir de ordene som gikk ut av munnen. Vi kan kanskje si at linja biter seg selv i halen: I det ene øyeblikket er det som om «ordene gikk ut av munnen» er det jeg-et har sagt, i det neste er det som om «det har jeg sagt», er ordene som gikk ut av munnen. Setningsleddene kan like gjerne bytte plass: «Det har jeg sagt: ordene gikk ut av munnen». Eller: Ordene gikk ut av munnen: det har jeg sagt: ordene gikk ut av munnen: det har jeg sagt: ordene gikk ut av munnen, også videre.

Også språket oppleves som konstruert eller kunstig, noe som igjen underminerer grunnlaget for de nevnte fagenes gyldighet, ettersom de også delvis er avhengige av en språklig framstilling. Det er som om diktet her nærmer seg en nihilistisk posisjon, hvor alt er *like gyldig*, og man kan derfor like gjerne være unyttig. Felles for disse tre gå-bevegelsene i min lesning, er at alt går mot ingenting: Blomstene gikk ut av røttene og skapte tomhet, tallene går mot null, ordene går ut av munnen og forsvinner. Men om det går mot ingenting, kan vi fortsatt trøste oss med at «ellers er alt er i orden som ingenting», som det sto i «Gullmakerne». Det er nettopp *som ingenting* at alt er i orden. Denne nihilismen korresponderer også godt med det faktum at det er et søndagsdikt, som var den dagen Jesus sto opp fra de døde slik at graven ble tom. Den tomme graven ble et bevis på oppstandelsen,

men i «Tomt hus» er hele verden tom. Dette kan muligens virke tragisk – det finnes ikke noe egentlig håp om frelse – men samtidig ligger det i denne nihilismen en frigjøring fra de *dødsmåter* den kristne lære representerer. Hvis det ikke finnes frelse, finnes det heller ingen religiøse synder.

Det er nettopp denne nihilismen som gjør at jeg-et har «lært å være unyttig i en uke». Dermed forkaster han geografien, tallvitenskapene og historieskrivingen, i hvert fall for denne gang. Han gidder ikke å være nyttig under disse lærerne, for han har forstått at verden er tom. Sånn sett blir det noe opprørsk, nærmest infantilt over dette diktet, som om det var en elevs protest mot sine lærere. Han har sett noe disse ikke har sett, eller han har tatt konsekvensene av det han har innsett, nemlig at verden er et tomt hus. I denne lesningen er den nesten som om siste linje kunne vært: «Ordene gikk ut av munnen: bla bla bla». Sånn sett vil jeg være enig i at diktet på en måte kan leses ideologikritisk, men av helt andre grunner enn dem Larsen og Eggen har foreslått. I stedet for å framstille jeg-et som et offer for ideologenes vranglære, vil jeg hevde at dette jeg-et heller er den som har forstått verdens tomhet, og derfor lært å være unyttig. Derfor er ikke diktet en iscenesettelse av ideologienes makt, men et mildt opprør, i form av en tilbaketrekning. Det er mulig å forstå jeg-et som en sekulær variant av Forkynneren fra det gamle testamentet, som predikerer at alt er «tomhet og jag efter vind» (Forkynneren: 1:14), og også for forkynneren er kunnskapen forgjeves i lengden: «For hvor det er megen visdom, der er det megen gremmelse, og den som øker kunnskap, øker smerte» (ibid: 1:18). Ateisten Johannesen påpekte ved flere anledninger hvor høyt han satte Bibelen: «Det burde [...] være opplagt både for kristne og ateister at Bibelen både historisk og politisk sett er viktigere lesestoff enn summen av norsk åndsliv etter 1814» (2004b: 143). Men der forkynneren konkluderer med at man skal frykte Gud og holde hans bud, blir «Tomt hus» værende i det tomme, og verken religiøse eller vitenskapelige sannheter kan bøte på dette. *Ordet* gir ingen redning, det blir bare en lyd som går ut av munnen og forsvinner ut i en tom verden.

Hadde dette vært en gjennomgående holdning i *Ars moriendi*, tror jeg diktsamlingen ville endt i en selvrettferdig nihilistisk posisjon, og framstått svært resignert. Men holdningen i dette diktet kontrasteres av en rekke andre temperament, som er langt mer energiske og til tider livsbekreftende. For å vende tilbake til Heggelunds betraktninger, kan jeg si at min hensikt har vært å vise at dette diktet «preges like mye av aksept (av menneskets lodd) som av protest (mot våre falske livssituasjoner)» (2002: 461). I samme tekst skriver han at det i *Ars moriendi*

ligger «for meget tragisk livsfølelse» i diktene til at det her er «tale om blott og bar resignasjon»: «Protesten mot menneskets umulige lodd gir diktene deres særlige spenning» (ibid: 458). Slik mener jeg at dette diktet inviterer like mye til å leses som et slags *tidløst* uttrykk for menneskets utfordringer, eller dets *umulige lodd*. Den ellers så historiebevisste poeten ser her ut til å tillate seg en mer *ahistorisk* refleksjon over det han ellers ganske nedlatende kaller «dikt om evige emner» (2004a: 183). «Tomt hus», slik jeg leser det, representerer således en spenning i *Ars moriendi*, som i større grad enn Johannesen og flere av hans lesere hevder, *også* er i kontakt med en mer sentrallyrisk interesse for emner som i liten grad lar seg knytte an til en bestemt historisk situasjon.

## 4 Pubertet

Diktet jeg nå skal lese heter «Pubertet» og er onsdagsdiktet i den midtre uka, Drømmeuke, hvis dødssynd er vellyst. Det har en kronologisk utvikling, og jeg skal i dette kapittelet lese det på to forskjellige måter: Først vil jeg lese forsvinningen i diktet som tapet av en nær person, for deretter å lese du-et som en spaltning av jeg-et, knyttet til tittelen «Pubertet».

### 4.1 Tapsorientert lesning

Den første strofen legges eksplisitt til barndommen, og dermed også den barnlige uskyld som er beskyttet for vissheten om døden:

I min barndoms hus fantes en dør  
jeg aldri hadde lagt merke til:  
Du gikk ut den døren

Døra kan være et bilde på døden, livets utgang, som rammer diktets du. Benevnelsen *du* går igjen i alle strofene og vitner om et nært forhold til jeg-personen, og at denne personen går ut *den døren* han «aldri hadde lagt merke til», gjør at døra blir oppdaget. Slik blir tapet av en nær person diktsubjektets første erfaring med døden, og bevisstheten om livets forgjengelighet gjør uskylden tapt. Det kan kanskje tenkes at han visste hva døden var, men i så fall på en mer abstrakt måte, som noe som angår andre enn ham selv. Vi får ikke vite hvem personen er, men plasseringen i *barndommens* hus gjør det nærliggende å tenke at det er en i familien, fordi familiemedlemmer normalt spiller den mest sentrale rollen i barns liv, og dessuten fordi personen går ut av barndommens *hus*, altså trolig et hus de har delt sammen, helt konkret.

Andre strofe kan antakeligvis legges litt senere i tid:

På en kafé satt du ved alle bord  
Jeg gikk omkring  
og fikk deg til å forsvinne

Subjektet har vansker med å innse at den andre er borte, og ser ham/henne *ved alle bord* på en kafé, som i en luftspeiling eller en ønskedrøm. Jeg leser denne strofen som en omskrivning av den antikke myten hvor Orfeus reiser ned til dødsriket for å prøve å hente sin elskede Eurydike tilbake til de levende. Som kjent synger han så vakkert for Hades og Persefone at ønsket innvilges, på én betingelse: Han får ikke snu seg og se etter henne på tilbakeveien. Mot slutten på veien opp til de levendes verden, faller han for fristelsen og gjør nettopp det, slik at



han ser henne falle tilbake i mørket. Hvorfor skjer dette? Fortellingen har vært hyppig brukt blant forfattere, litteraturvitere og filosofer. Atle Kittang påpeker at den gjengse tolkningen av fortellingen går ut på at «Orfeus' verk, poesien, ikkje først og fremst består i å tvinge døden, men å omforme død til liv ved å føre Eurydike med seg opp i dagen og lyset» (1998: 105). Slik blir Orfeus et bilde på poetens oppgave, han skal stige ned i det mørke og uutsigelige, før han vender opp i lyset og gir dette form. På samme måte *gestaltes* det fraværende du-et i Johannesens dikt – og den *forneemmelsen* av nærvær som Orfeus følte med Euridyke i ryggen, kjennes også av jeg-et i dette diktet. Men i begge tilfeller forsvinner den andre når den oppsøkes, fordi de forsøker å konkretisere et nærvær som bare er en fornemmelse.

En annen kjent tolkning kommer fra Maurice Blanchot, som Kittang også viser til i samme artikkel. For Blanchot er det vesentlige «det blikket Orfeus rettar mot Eurydike når han snur seg og ser etter henne» (ibid: 106), og Orfeus ødelegger verket sitt – som består i å få Eurydike tilbake – ved å bryte reglene og snu seg. «Men i dette ultimate tapet ligg likevel, paradoksalt, poesien eigentlege opphav» (ibid), skriver Kittang. Så i stedet for å skape et verk som fyller oss med mening, skal kunstneren og poeten «ofre verket for å sjå eksistensens kjerne av mørke og tomhet ansikt til ansikt» (ibid). Jeg nevner Blanchots lesning fordi den har fått en så sentral plass i forståelsen av Orfeus-myten, men den er ikke avgjørende for hva jeg selv legger i det *orfiske blikket* til Johannesens person.

At Johannesen er kjent med myten om Orfeus er det ingen tvil om – et dikt i *Ars moriendi* har til og med «Orfeus» (V.6) som tittel, og åpner slik: «Min skygge går med meg om dagen/ og mot meg om kvelden/ til det er natt: natten er skyggens gud». Hvis man leser det helt bokstavelig, beskriver det hvordan skyggen endrer seg i løpet av dagen, før man om natten er i ett med sin skygge. Men skal man ta hensyn til tittelen og lese diktet som et dikt om Orfeus, blir det like naturlig å forstå skyggen som Eurydike, som fra dødsriket følger med ham om dagen, mot ham om kvelden, før hun til slutt faller tilbake til natten, «skyggens gud», altså Hades. Den siste strofen i Johannesens dikt beskriver således Orfeus' sorgarbeid i etterkant: «Jeg klipper med fingrene i luften/ Jeg samler på slike strimler/ og gjemmer dem i min sang». Å klippe med fingrene i luften kan forstås som en billedlig framstilling av Orfeus' lyrespill – lyren var hans instrument – hvor fingrenes løp over strengene kan minne om klippebevegelser. Ut av denne klippingen oppstår strimler, ikke av papir, men av toner, og disse strimlene gjemmer Orfeus i sin sang, formodentlig en sørgesang over den tapte kjærligheten. Med *sang* kan man også her inkludere lyrikk, ettersom ordet nettopp har opphav

i det greske ordet *lyra*, slik at «min sang» er «mitt dikt». Min tolkning av dette diktet er også noe av grunnen til at jeg forstår det orfiske i «Pubertet» på en annen måte enn Blanchots versjon, siden Orfeus i diktet «Orfeus» ikke *ofrer* verket, men tvert imot vender tilbake til lyren i den tredje strofen, slik at kunsten og dens evne til å gi form til det uutsigelige, her tapet av Eurydike, er det som gir trøst. På samme måte kan «Pubertet» leses som et dikt som gir form til savnet av det du-et som forsvant.

Kaféstrofen i «Pubertet» ligger også nær en strofe fra «Du» i *Dikt 1959*, hvor det står: «Når jeg roper, kommer du aldri/ Men når jeg snur meg bort, er du der» (Johannesen 1995: 16), en kopling også Herdis Eggen påpeker (1983: 68). Dette diktet handler imidlertid om en kvinne «jeg ikke har kjent», og tematiserer et savn til en som kanskje aldri fantes, slik at den største kjærligheten blir et ideal som ikke kan realiseres i den virkelige verden. «Pubertet» leser jeg imidlertid slik at det er et bestemt *du* som påkalles, som jeg-et er fortrolig med. Det er altså verken snakk om en erotisk eller idealisert kjærlighet, slik jeg ser det, ettersom tapet fant sted i barndommen. I stedet leser jeg denne strofen som den unge mannens forsøk på å frambringe minnene om den døde, som blir så virkelige at han ser personen for seg, for deretter å bli skuffet når han forsøker å oppnå kontakt med personen direkte. Vi kan for eksempel se for oss at personen sitter på kafeen og skriver fram minnet om den avdøde, og slik skaper en følelse av at personen sitter *ved alle bord*, men forsvinner når han hever blikket for å finne ham/henne. Slik illustrerer diktet at poesien ikke kan vekke mennesker til live igjen, men det kan gi sorgen form, og kanskje ligger det en trøst i dette. Diktet blir resultatet av sorgarbeidet.

Den tredje strofen har i større grad akseptert fraværet, og «gjenopplivningsforsøkene» fra midtstrofen er borte, til fordel for en mer tilbakeskuende betraktning:

Alltid når veien er tom  
tror jeg at du har gått den  
Alltid er veien tom

Dette styrker også tesen om diktets kronologiske utvikling, ettersom subjektet i større grad har innfunnet seg med fraværet. Dessuten går denne strofen i presens, i motsetning til preteritumsformen fra de forrige strofene. Slik leder erfaringene fra fortiden i første og andre strofe til en konklusjon i den siste strofens nåtid: «Alltid er veien tom». Men det er ingen harmonisk forsoning, og tapet er sterkt til stede i subjektets bevissthet. Det som kan se ut som en moderasjon – alltid *når* veien er tom – ender opp med konklusjonen at veien *alltid er* tom. Han tror altså alltid at du-et har gått veien før ham, noe som indikerer at den avdøde ikke

forsvinner fra tankene hans. Han fornemmer en uhåndgripelig tilstedeværelse, men han har sluttet å lete etter den andre.

Hvordan kan vi forstå at «veien er tom»? Tidligere har jeg skrevet om tomheten som motiv i diktet «Tomt hus», hvor det står at huset er tømt, hagen er tom, og verden er tom. I den sammenheng forsøkte jeg å argumentere for at tomhetsfølelsen ikke var entydig negativ, som et resultat av subjektets vranglære gjennom uka, men at den like gjerne kunne leses som en forsoning med tilværelsens grunnleggende tomhet og unytte: Dermed ble sistelinja «Jeg har lært å være unyttig en uke» en lære man kunne være velvillig innstilt til, og ikke en form for falsk lære som poeten og leseren sammen underkjenner. Muligens er det graden av resignasjon eller tilbaketrukkethet i en slik holdning som har gjort at dette er blitt ignorert eller avvist av mange av Johannesens lesere. Tomheten i «Pubertet» rommer ikke den samme forsoningen som i «Tomt hus», men opplevelsen av tomhet er like fullt til stede, grunnet jegerpersonens lengsel. I det forrige diktet lærte subjektet å være unyttig, men i dette diktet lærer han ikke engang det – i stedet går han den *alltid tomme veien* full av lengsel, og slik ender diktet i en patetisk sorg, hvis man har det etymologiske opphavet til det greske ordet *potos* i bakhodet, altså *lidelse*.

En ideologikritisk tilnærming til dette diktet vil kanskje ha to muligheter: Enten å nedvurdere diktet fordi det er en *defaitistisk* sang om de «evige spørsmål» knyttet til lengsel og død, eller man kan hevde at diktet parodierer en slik holdning, for slik å forsikre seg om at Johannesen ikke skriver om slike tidløse emner uten en viss distanse. Men etter mitt syn er det ingenting ved diktet som fremmer et slikt harselas – tvert imot insisterer det på å bli tatt alvorlig i sin sorgmodighet, og jeg tror derfor en ideologikritisk lese måte kommer til kort i møte med diktet. Også Eggen skriver at elementene «av polemikk og ironi [...] ikke er tilstede (sic) i denne strofen», men forsøker å kople den til strofen som avsluttet forrige uke, og finner «en antydning om at den poetiske beskjeftigelsen, ikke uten videre har noen verdi i seg selv» (1983: 68). Diktet hun ser det i sammenheng med, slutter slik: «Se, jeg sitter og syr på en rose/ som noen har revet i stykker/ og sting for sting visner mine hender» (III.7). Antydningen Eggen finner, er altså at skrivearbeidet er forgjeves. Det er mulig man kan lese dette i sammenheng med det *orfiske* som jeg nevnte tidligere, altså at den poetiske aktiviteten ikke kan rette opp tapet som allerede har inntruffet. Men dette er ikke det samme som å hevde at den «poetiske beskjeftigelsen» er verdiløs. Ut fra et politisk eller ideologikritisk perspektiv er den muligens det, i denne sammenhengen, men som et meddelsesbehov fra en sørgende kan

det ha livets rett. Man kan åpenbart lese bildet av jeg-et som sitter og syr på en rose mens hendene visner, som en livsfjern romantiker som svermer for en innbilt skjønnhet, mens han langsomt dør. Men kan det ikke også leses som et heroisk uttrykk for poetens virksomhet? Å «sy på en rose» som noen har revet i stykker, kan like mye være et bilde på en skapende praksis, eller et forsøk på å redde stumpene av det *noen* har ødelagt, vel vitende om at man før eller siden vil visne hen, som rosen. Som Eggen er jeg enig i at sistestrofen i «Pubertet» er blottet for polemikk og ironi, men jeg mener nettopp derfor at den inviterer til en mer patetisk og inderlig lesning enn den Eggen og flere lander på.

Den som leter etter ideologikritikk her, vil altså bli skuffet, om man tar diktets patos på alvor. Det er altså ingenting diktet forsøker å «avsløre» etter mitt skjønn, og det har ingen didaktiske pretensjoner: Som læredikt har det ikke mye å lære bort. Det bestreber seg heller ikke på å beskrive verden så konkret som mulig, antisymbolisk og antimetaforisk, i overensstemmelse med «naturvitenskapelige betraktningmåter», som Kjell Heggelund hevdet gjelder mange av diktene (1977: 72). Om diktet skal være antisymbolisk, blir vi simpelthen nødt til å forstå døra som en dør, og ikke noe annet, og da blir det ganske fattig. Riktignok er det typisk for Johannesen at han skriver *hus* og ikke *hjem*, slik at bildet blir mer konkret og i kontakt med fysiske ting, men jeg ser ingen grunn til å slå meg til ro med at den første strofen bare illustrerer et menneske som går ut en dør, som i samme tid blir oppdaget for første gang av subjektet. Det er nettopp diktets invitasjon til en symbolsk lese måte som gir det verdi.

Siw Larsen løser sin analyse med å gjøre subjektet en anelse *vranaglært*. Hun leser diktet eksplisitt i forlengelse av diktet fra dagen i forveien, «Ringene», og får du-et til å representere en «kvinnelig stereotyp». At «du [satt] ved alle bord» blir for henne et uttrykk for at «[k]vinnene omringer jeget som kjønn, ikke som selvstendige individ. Som en følge av pubertetens oppdagelse av seksualiteten, tar jeget et oppgjør med kvinnens romantiske bilde av kjærligheten. Han får kvinnen til å forsvinne» (1997: 131). Du-et i diktet blir altså ikke en bestemt person, men en generalisert kvinne. At *du* satt ved alle bord underbygger for såvidt en slik tolkning – det kan sitte kvinner ved alle bord – men jeg får den ikke til å passe like godt sammen med den forrige strofen hvor du-et gikk ut døra – skal dette også være en *kvinnelig stereotyp*? Larsen foreslår at du-et «som forsvinner i første strofe kan være kvinnen som i puberteten oppdager at hun er forskjellig fra mannen; hun forlater ham til fordel for en kvinneidentitet som del av 'Ringene'; kvinnemassen» (1997: 130). Altså gir hun du-et i første og andre strofe helt forskjellige egenskaper: Først er det en bestemt kvinne som forlater

mannen grunnet pubertetens aksentuering av forskjellen mellom kjønnene, og deretter blir det samme du-et «kvinnemassen». Det er selvsagt ikke umulig å lese det slik, men selv finner jeg det mer overbevisende å holde fast ved at du-et er det samme i alle strofene. Riktignok er maskespillet utbredt i *Ars moriendi*, slik at et *jeg* og *du* kan romme mange forskjellige personer eller ting i samme dikt. For eksempel viser «Oppslag i en Obosblokk» (II.2) mange forskjellige *jeg* som dør på forskjellige måter: «Jeg knekker nakken i hvert trappetrinn/ Jeg blir forgiftet på hvert kjøkken/ Jeg henger på loftet». Her kan man tenke seg at det for eksempel kan være forskjellige personer tilhørende samme blokk. Men i flere av diktene mener jeg vi kan finne en mer stabil identitet hos de forskjellige personene, som i «Veiviseren» (V.3), «Tortur» (VI.2) og i dette diktet, «Pubertet». *Jeg* og *du* er i mine øyne de samme personene gjennom disse diktene – det er i hvert fall ikke noe som tilsier at de *ikke* kan være det. Når du-et her leses som den samme bestemte personen, som diktsubjektet har et nært forhold til, blir det også vanskeligere å fastholde lesningen av den andre personen som en stereotyp, slik det framstilles i en mer ideologikritisk tapning.

Slik forstår altså Larsen den midtre strofen som subjektets oppgjør med et romantisk kjærlighetssyn – den er idealisert, og derfor løgnaktig. Den *vellysten* (ukas dødssynd) som personen føler grunnet sine naturlige behov som menneske, får ikke fritt spillerom under denne idealiserte kjærligheten. Som nevnt ovenfor, leser Larsen «Pubertet» i forlengelse av diktet i forveien, «Ringene». Sistnevnte åpner slik: «Jeg ser mange kvinner i en ring/ De skjuler den jeg ikke får lov til å huske» (IV.2). Dette diktet lar seg langt mer overbevisende lese som en ironisering over «idealkvinnen», og Herdis Eggen har gjort en god lesning av dette diktet. Hun forstår det som en polemikk mot Gunnar Reiss-Andersens kanoniserte etterkrigsdikt «Til hjertene». Strofen Eggen siterer derfra går slik:

Glem aldri henne  
du aldri møtte, –  
som kanskje møter  
deg etter døden (siteret fra Eggen 1983: 66)

Ifølge Eggen skaper Reiss-Andersen en idealisert kjærlighet som aldri kan realiseres i det virkelige liv, og diktet «uttrykker en nokså vanlig metafysisk holdning i forhold til kjønnskjærligheten» (1983: 66). Det handler ikke om den jordbundne kjønnskjærligheten, men «er heller et trøstdikt for noe uoppnåelig, som ikke har plass i en konkret virkelighet» (ibid). Reiss-Andersens dikt må vel kunne sies å ha – eller i hvert fall å ha *hatt* – en ikonisk status i *ønskedikttradisjonen*, og det er nettopp denne ønsketenkningen eller idealisering som

settes på prøve i «Ringene». Slik skjules «den jeg ikke får lov til å huske», den konkrete og erotiske kjærligheten, knyttet til *vellysten*, og hun skjules av «mange kvinner i en ring», altså en slags udifferensierte masse.

Men etter min mening er det ikke nødvendig å overføre denne lesningen på «Pubertet», slik Larsen gjør. Det skaper muligens en kontinuitet i *Ars moriendi*, og er således i overensstemmelse med Johannesens påbud om å lese den som ett eneste dikt, men ved å lese det mer løsrevet muliggjøres en mer *sympatisk* holdning til subjektet i «Pubertet» enn den Larsen foreslår. Hos henne blir lengselen framstilt som en idealisering, lik den vi ser i Reiss-Andersens strofe – og slike idealiseringer stemmer dårlig overens med hennes oppfatning av *Ars moriendi*. Slik viderefører hun den polemikken mot kjærlighetsidealeringen fra det forrige diktet i sin forståelse «Pubertet», i stedet for å holde muligheten åpen for at *Ars moriendi* i det ene øyeblikket kan ironisere over idealisert kjærlighet, for i det neste å uttrykke inderlig lengsel.

I forrige kapittel skrev jeg også om hvordan Larsen leste «Tomt hus» som en oppsummering av Venteuke, hvor jeg-et grunnet vranglære var blitt unyttiggjort gjennom kunnskapen og vitenskapen han var blitt presentert for gjennom uka. Interessant nok setter hun sistestrofen i «Pubertet» i forbindelse med denne analysen: «På samme måte som de kristne tror at Jesus har stått opp fordi graven er tom, tror jeget at hans idealkvinne har krysset hans vei. Men veien er tom» (1997: 131). Slik den kristne tror den tomme graven skyldes oppstandelsen, tror jeg-et i «Pubertet» den tomme veien skyldes at idealkvinnen allerede har gått der, i Larsens lesning. Lengselen blir nedvurdert som en vrangforestilling. Vi kan kanskje si at Larsens *sympati* med Johannesens leseføringer har blokkert en mulig sympati med personen i dette diktet – hun redegjør også innledningsvis for at hun vil vektlegge Johannesens kommentarer til egen diktning fordi han er «en kunnskapsrik og bevisst dikter som har et sterkt politisk engasjement» (1997: 6). Idealkvinner passer dårlig inn i Johannesens «anti-metafysiske» lyrikk, og ettersom Larsen mener det nettopp er et slikt ideal som portretteres her, forstår hun det ironisk.

William Mishler leser også dette diktet som en iscenesettelse av den generiske Kvinnen. Diktet blir for ham en prosess «which empties the world of Woman. Or, as with the previous poem, we might turn this around to say: identifies Woman as the central absence within the world» (1990: 34). Også her ser vi at betoningen av kontinuiteten fra det forrige diktet virker inn på lesningen, og leder den i retning av at det nødvendigvis må handle om en *kvinne*.

Mishler oversetter fortløpende diktene til engelsk, og kanskje er det ønsket om å få dette til å handle om kvinner som gjør at han oversetter «min barndoms hus» med «my *boyhood house*»? (min uth.) Etter min mening ville «childhood» vært en mer presis gjengivelse, mens Mishler på en måte *kjønner* oversettelsen, muligens for å underbygge sin analyse. Andrestrofens kaféscene tolker han slik: «Apparently it is at this time of his life that woman again disappears for him by virtue of being perceived by him generically: 'you' vanishes with her sexual identity» (1990: 35). Den partikulære kvinnen går her opp i den seksuelle identiteten fordi hun forstås generisk, som en hvilken som helst kvinne. Videre viser den siste strofen for Mishler at denne seksuelle identiteten skaper en «great emptiness within the world» (ibid). Som hos Larsen er det altså den generelle holdningen til Kvinnen som blir styrende for tolkningen, og det er dette som skaper følelsen av at «Alltid er veien tom».

Selv vil jeg foreslå at vi kan godta at subjektet i «Pubertet» er *patetisk* – med den nevnte betydningen av *patos* in mente, altså lidelse – men det trenger ikke å innebære at leseren skal ha en usympatisk innstilling til ham. I stedet tolker jeg du-et ikke som en idealkvinne, men som en bestemt person som forsvinner fra jeg-ets liv i barndommen. Jeg har ingen ønsker om å dra denne tolkningen i en biografisk retning og etterspørre hvilken person dette eventuelt kan være i dikteren Georg Johannesens liv, men jeg mener at dette utgjør en forsvarlig tolkning innenfor diktets ramme, som et iscenesatt drama om en tapserfaring. For meg blir Larsens og Mishlers tolkninger eksempler på hvordan den mer ideologikritiske og «avslørende» lese måten står i fare for å utdefinere diktsamlingens mer *patetiske* uttrykk, ved å legge dem til personer som er ført på ville veier gjennom vranglære og derfor mangler innsikt. Dermed ender man opp med å sortere hvilke *jeg* som har tilstrekkelig innsikt, og hvilke som ikke har det. De som uttrykker savn, lengsel, tomhet, resignasjon og sorg, fungerer som representasjoner av karakterer med manglende innsikt og situasjonsforståelse innenfor en slik lese måte. Det patetiske blir patologisk.

I det hele tatt ser diktet ut til å avvike fra mange av Johannesens programerklæringer om hva *Ars moriendi* er og ikke er. I etterordet til en nyutgivelse hevder han at diktsamlingen ikke «oppfyller [...] den norske sentrallyrikkens følsomhetskontrakt mellom dikt og diktleser» (1995: 70) – en kontrakt poeter som Reiss-Andersen trolig har skrevet under på? – men det er legitimt å spørre om det ikke er akkurat det dette diktet gjør. Hvis han med «sentrallyrikkens følsomhetskontrakt» mener noe i retning av at dikt skal berøre, gjerne med *patos* og utstrakt symbolbruk, så vil jeg påstå at «Pubertet» kan gjøre nettopp dette. Sånn sett kan man si at

slektskapet mellom disse to poetene er tettere enn hva Johannesen ville ha vedkjent seg. Samtidig er det vesentlig å påpeke at lengselen, slik jeg finner den framstilt i «Pubertet», ikke er idealiserende, men rettet mot en bestemt person, og at den dermed skiller seg fra Reiss-Andersen på et avgjørende punkt. Men det innebærer ikke at diktet tilhører et anti-idealisk program; min påstand er ganske enkelt at spørsmålet om idealisering ikke er relevant for diktet overhodet, selv om det er overbevisende påvist i «Ringene» i Eggens lesning. Dermed kan «Pubertet» være et inderlig uttrykk for lengsel, og på sett og vis en oppfyllelse av sentrallyrikkens følsomhetskontrakt, uten å henfalle til idealisering. Slik viser diktet at *Ars moriendi* rommer forskjellige temperamenter og holdninger, fra det eksplisitt politiske, til det mer resignerte, og kanskje også patetiske. Man kan selvsagt diskutere hvor godt diktet er, og eventuelt utdefinere det som inderlig eller følerisk, eller som nettopp en kritikk av en slik holdning, men da tror jeg man går glipp av et vesentlig aspekt ved dette diktet og deler av diktsamlingen forøvrig.

## 4.2 Identitetssplittelse

Som nevnt i kapitlet om diktsamlingens struktur, har *Ars moriendi* en noe uortodoks plassering av titlene på de enkelte diktene. Kun i innholdsfortegnelsen får man den spesifikke tittelen på diktet, utover ukedagen, slik at det kun står «Onsdag» over dette diktet, mens det i innholdsfortegnelsen står «Onsdag: Pubertet». Jeg har allerede diskutert dette grepet og hvordan det virker inn på lesningen, og dette diktet er et godt eksempel på hvordan tittelen kan få konsekvenser for leseren. Her kan man nemlig argumentere for at tittelen «Pubertet» forstyrrer min mer tapsorienterte lesning, hvor døra er døden – foreløpig er det ingenting av det jeg har skrevet som peker i retning av diktets tittel, bortsett fra i diskusjonen av andres tolkninger, hvor puberteten skaper et tydeligere skille mellom kjønnene. Herdis Eggen har imidlertid forpliktet seg til pubertetstematikken i sin hovedoppgave, og hennes tolkning er derfor ganske annerledes enn min foreløpige. Hun hevder at diktet kan leses på to plan, som kjærlighets- og identitetsdikt, og heller mot det siste alternativet, hvor diktet uttrykker «en konfliktsituasjon mellom to deler av en identitet» (1983: 67). Hos henne blir derfor du-et bare en annen versjon av jeg-et, slik at vi står overfor et splittet subjekt som ikke kan vende tilbake til sin fortidige tilstand. Puberteten har skapt et skille mellom mennesket som barn og voksen, og den voksne kan ikke vende tilbake til barndommen. Det er mulig hennes lesning har minst like stor berettigelse som min, ikke minst med tanke på diktets tittel, som avslører en



blindflekk i min første tolkning. Ettersom hennes lesning er ganske summarisk, vil jeg forsøke å forfølge denne innfallsvinkelen noe lenger.

«Min barndoms ...» er en vanlig, klisjéfylt vending, som romanen *Grønn var min barndoms dal* av Richard Llewellyn (*How Green Was My Valley*, 1939), som to år senere ble en berømt film. Sødmefylte fraser som «min barndoms paradis», «min barndoms sang» og liknende er ikke uvanlige. Uttrykket er ladet med nostalgi og lengselen etter en tapt tid, forbundet med lek og uskyld. «I min barndoms hus» kan derfor ikke sies å være noen spesielt original formulering, heller virker den å spille på de nostalgiske konnotasjonene. Hvis vi leser dette som en pubertetserfaring, blir den oppdagede døra – slik Eggen har foreslått – en overgang fra barndommen til voksenlivet. At døra skal være et symbol på en slik transformasjon er også ganske konvensjonelt – for eksempel kan man snakke om å *stå på terskelen* til det voksne livet og liknende.

Uavhengig av om vi leser døra som en passasje inn i døden eller inn i det voksne livet, bryter bildet med Johannesens erklærte anti-symbolske program, og det er ikke første gang det skjer i samlingen. Helge Rønning påpeker at dette også er tilfellet i sluttstrofen i «Oppslag fra en Obosblokk», hvor «to fine striper blod» strømmer «ut av kontakten». Rønning skriver: «Assosiasjonen til ledningen som to parallelle striper er grei nok, men resten skaper uklarhet og fører tanken over på overførte betydninger av 'blod' som liv eller død, og kontakt som et abstrakt begrep» (1981: 43), og han konkluderer derfor med at det er et av de minst vellykkede diktene i *Ars moriendi*. I det anti-symbolske ligger en kamp mot abstraksjoner, noe Johannesen kommenterer i flere sammenhenger: I stedet for å være fantasifull, hevder han i et intervju at dikteren kan være den som står med bena på jorda og synes at «de andre», forstått som nyhetsjournalistene, «fabler veldig mye og er veldig urealistiske» (Eikvil 1981: 70). Således får dikteren en ideologisk funksjon, hvor han forsøker å unngå abstraksjoner og forskjønninger, til fordel for et mer *realistisk* språk, som samtidig blir en avlæring av det massemediale språket. I samme intervju sier han at det er en sammenheng mellom «avlæringen» av den ideologien man får indoktrinert gjennom skole og media, og evnen til å lese såkalt vanskelig modernistisk poesi:

Hele tiden blir det norske satt opp som noe normalt. Hvis man da begynner å spørre hva det norske er for noe, så kan det være at det blir nokså uforståelig. Men det skal trening til å lære at slike ting er uforståelige, og denne trening som gjør at man oppdager avisen som uforståelig, er helt parallell med den trening som gjør at det blir lett å forstå moderne dikt. Jeg tror det henger nøye sammen (ibid).

Det poetiske språket blir derfor en realistisk forankret korreks av det urealistiske nyhetsspråket – en holdning som snur opp ned på den konvensjonelle forståelsen av poesien som et fantasifullt supplement til den grå virkeligheten. Likevel er det antimetaforiske ikke konsekvent, noe jeg også har nevnt tidligere. Riktignok kan vi som nevnt insistere på å lese åpningsstrofen i «Pubertet» helt bokstavelig, som en scene utspilt i et hus hvor en ser en annen gå ut en dør han ikke hadde lagt merke til før, men samtidig er det vanskelig å ikke føre «tanken over på overførte betydninger», som Rønning skriver – til det virker strofen for meningsladet. Altså vil jeg fortsatt forstå huset og døra symbolsk, som bilder på noe annet, uten nødvendigvis å nedvurdere diktet av den grunn.

Å lese diktet som én persons utvikling får åpenbare konsekvenser for hvordan vi kan forstå *du* og *jeg* i diktet – nå blir det i stedet den samme personen i forskjellige livsfaser. Men der man kanskje ville tenkt at den som gikk gjennom døra var den som gjennomgikk forvandlingen, blir det i dette diktet motsatt. Dermed er det den som går ut døra – *du* – som blir værende i barndommen, mens *jeg*-et blir eldre. I motsatt fall måtte det vært skrevet «jeg gikk ut den døren» (og inn i voksenlivet). Dette ville også vært mest logisk, ettersom utgangen fra *barndommens* hus også burde være veien ut av barndommen, men noe underlig er det altså *du* som går ut den døra, mens *jeg*-et som blir værende i barndommens hus blir eldre, og siden går på kafé. Jeg har ikke sett denne detaljen bli diskutert andre steder, og det er mulig den svekker lesningene som fokuserer på identitetsproblematikken, i favør av min forrige tolkning som gjorde *du*-et til en annen person. Samtidig tror jeg man kan akseptere bildet hvis man legger mindre vekt på at det er «min barndoms hus» – som barnet altså burde blitt værende i mens den eldre forlater det – og heller ganske enkelt forstår utgangen som tapet av ens tidligere identitet, uavhengig av hvem som går ut av huset: Barnet hadde aldri lagt merke til at det skulle forandre seg og komme i puberteten før det skjedde.

I andre strofe beskrives den eldre versjonen på en kafé, hvor «[du] satt ved alle bord». Der den forrige tolkningen foreslo den andre som et (ikke-erotisk) kjærlighetsobjekt han forsøkte å oppsøke, kan vi nå i stedet tolke *du*-ets forsvinninger helt motsatt: Kanskje *jeg*-et heller går rundt for *aktivt* å få sitt barnlige *jeg* til å forsvinne? Heller enn et orfisk savn, står vi da overfor en (vesle)voksens forsøk på å utslette sporene av sin barnlighet, muligens fordi han prøver å fortrenge sin drømmende, irrasjonelle fortid, til fordel for deltakelse i den borgerlige offentlighetens rasjonelle samtale. *Du*-ets forsvinning er nå målet, ikke en uønsket konsekvens. At det formuleres slik at *jeg*-et gikk omkring «og *fikk* deg til å forsvinne» (min

uth.), styrker denne lesningen, da den antyder at det er en handling som gjøres med vilje, i motsetning til om det for eksempel hadde stått «jeg gikk omkring/ men du forsvant».

Grunnen til at jeg her innlemmer *den borgerlige offentlighet* er knyttet til Johannesens valg av kafeen som scene. Dette åpner for forskjellige tolkninger. På den ene siden kan kafeen på Johannesens 60-tall (og for så vidt også i dag) gi assosiasjoner til et familievennlig sted med barnevogner og småbarnsforeldre som spiser wienerbrød og drikker kaffe og brus. Men med tanke på subjektets antatte alder, i og med at tiden har gått siden første strofe, tror jeg også vi kan legge kafeen til voksenlivets sfære, og dermed den kafeen som i kulturhistorisk sammenheng gjerne anses som en møteplass for frie, opplyste individer. Kafeen, og særlig den engelske betegnelsen *coffeehouse*, gir ofte en viss betydning når man snakker om det europeiske åndslivet fra 1600-tallet og utover – det var også da kaffen ble introdusert i Europa. En kjent framstilling av dette er Jürgen Habermas' *Borgerlig offentlighet*, som først utkom på tysk i 1962, hvor han forsøker å skissere opp den borgerlige offentlighetens historie og framveksten av en borgerlig middelklasse. Her beskrives salongene og «kaffehusene i deres blomstringstid mellom 1680 og 1730» som «sentra for en kritikk som først er litterær og senere også politisk», som frambringer en «dannelsesens likestilthet (partitet) mellom aristokratisk selskap og de borgerlige intellektuelle» (Habermas 1971: 30).

Man kan kanskje innvende at jeg overfortolker her, og gir *kafeen* noen egenskaper som er svakt begrunnet i diktet. Johannesens *kafé* trenger ikke nødvendigvis å ha tilknytning til kaffehusene og deres historiske betydning. Det kan som nevnt også være en kafé av den mer familievennlige typen, uten konnotasjoner knyttet til diskusjon og dannelselse. Men likefullt vil jeg driste meg til å holde fast ved denne forbindelsen, ikke minst fordi ordet *kafé* stikker seg ut fra resten av diktet, da det er den mest partikulære markøren til stede, som gir den mest spesifikke steds- og tidsbetegnelsen, i motsetning til *hus* og *veier*, som ikke gir noen indikasjoner om hvor og når i historien vi er. Dette vil bli diskutert grundigere i det avsluttende kapittelet, knyttet til graden av *historisitet* i *Ars moriendi*. Foreløpig vil jeg nøye meg med å slå fast at en kafé, i større grad enn en restaurant eller kro, knytter seg til den offentlige sfære, nettopp grunnet dens historiske rolle som offentlig samtalested. Slik ser vi også at overgangen mellom første og andre strofe blir en bevegelse fra privatsfæren til den offentlige, hvor sistnevnte fordrer en annen, mer saklig og «voksen» oppførsel.

Ingebjørg Seip har i sin analyse av «Drømmeuke» også påpekt at kafeen er «det offentlige, 'voksne' rommet for fellesskap» (1996: 85), men hun ser heller ikke ut til å vektlegge tittelen

noe særlig, og leser du-et som en fraværende kvinne, grunnet sin tese om ukas fokus på kvinnen som den Andre. Mer interessant for min lesning er hennes påstand om at drømmeuka, som dette diktet tilhører, er knyttet til jeg-ets private historie, i motsetning til de øvrige ukene, som ifølge henne er knyttet til Historien:

Det individuelle eller «private» framstilles i hele diktsamlingen, også i «Drømmeuke», som marginalt, som ideologi, som illusjon. Likevel påkalles det i denne uka. Drømmen åpner for regresjon. Og regresjonen viser oss muligheten til å se noe fortrent (ibid: 67).

Også dette utdraget viser hvordan Johannesens lesere gjerne hevder at det private framstilles som ideologi, som illusjon. Men Seip gjør altså et unntak for Drømmeuke, hvor «Pubertet» står, fordi hun mener at den åpner for muligheten til å se noe fortrent. Jeg er ikke enig med Seip i at inndelingen av ukene er så kategorisk, slik at det kun er denne uka som åpner for det private, mens de øvrige er historisk forankret. Og som jeg har forsøkt å vise tidligere, trenger ikke alle diktene med et mer personlig uttrykk å leses «som ideologi, som illusjon». Men hvis vi vrir litt på Seips lesning, og holder fast ved du-et som den barnlige versjonen av det eldre jeg-et, kan vi fremdeles snakke om en fortrenning – ikke av «den Andre» (et begrep Seip bruker hyppig), men av ens eget selv i en tidligere fase; *den forrige* om man vil. Og ved å løfte fram denne private fortrenningen, hvor barnet bryter inn i de voksnes rasjonelle sfære, etablerer diktet livets biologiske prosesser som et forstyrrende og infantilt element i opplysningens åndfulle kaffeslabberas.

Jeg vil også hevde at det i tittelen «Pubertet» ligger et lite opprør mot det åndfulle, og den opplyste rasjonalitet som gjerne skal være idealet for kaffehusenes samtaler. I midtstrofen er det i denne lesningen som om kroppen yter motstand mot *den rene ånd*. Man kan også tenke dette som en opposisjon til den kristne konfirmasjonen, som for de fleste sammenfaller med puberteten. I konfirmasjonen skal man bekrefte dåpens troserklæring, men med betoningen av puberteten kan vi si at Johannesens dikt blir en naturalistisk korreks til dette løftet, da det nettopp er i puberteten man for fullt oppdager seksualiteten, eller *vellysten*, som den kristne lære prøver å sette bånd på med sine bud om at man ikke skal onanere eller drive med hor. Således kan diktet forstås både som et spark mot den borgerlige offentlighet og den kristne lære, da begge har til felles en fornektelse av menneskets mer dyriske og «irrasjonelle» sider, knyttet til viril pubertet og barnlighet.

I denne sammenheng er det interessant å se nærmere på hvilken status *barnet* har i *Ars moriendi* forøvrig. Barnet og barndommen forekommer i fire andre dikt. «Eventyr for

voksne» (III.2) avsluttes slik: «Løvet ble døpt/ Barna ble sopt i en haug». Ettersom dette av gode grunner gjerne leses som en allusjon til nazistenes utrydningssleire, er det mindre interessant i denne anledning, siden barna her blir framstilt som uskyldige ofre, og ikke som handlende utfra deres *barnlighet*. «Sjømannen» (V.7) åpner med «Som barn var jeg konge og kronet meg selv/ med hendene høyt løftet/ Som blykulen vet er dette forandret». Selv om man kanskje kan lese strofen som en slags framstilling av *hybris* – barnets følelse av å være konge konfronteres med *tyngdeloven*, både i konkret og overført betydning – tror jeg også man kan lese det som en viss begeistring over barnets følelse av *selvfølgelighet*, og at det møter verden med stor appetitt og livslyst. Selv om hendene ikke lenger er høyt hevet, kan minnet forstås som en oppriktig glede over denne barndommen, uten å avfeie den barnlige tilværelsens naivitet som verdiløs.

I «Tut Ankamen» (V.1) går førstestrofen slik: «Med hieroglyfer av regn på ruten/ rabler en vindmur/ en innskrift et barn kan tyde». Jeg leser denne strofen som en refleksjon over barnets evne til å skape mening av tegn som kanskje i utgangspunktet er vilkårlige, slik at regnet med hjelp fra vinden danner *hieroglyfer* på vindusruten. En hieroglyf er en gammel egyptisk billedskrift, men begrepet brukes også om noe man ikke forstår, tilsvarende uttrykket *det er som gresk for meg*. Den tredje linja spiller også på frasen om noe som er så enkelt at «*selv* et barn kan forstå det». Men her har Johannesen fjernet *selv*, slik at det kanskje *bare* er barnet som «forstår» disse tegnene, på grunn av dets barnlighet. Slik blir det muligens en oppvurdering av det «umodne» barnets evne til å se mening i meningsløse tegn, og dermed fungerer det også som en kommentar til språk og læring overhodet, ettersom ordene vi bruker i utgangspunktet er *arbitrære*, men først får mening gjennom språklig praksis og felles enighet.

Den etter min mening mest interessante innlemmelsen av barn, finner man imidlertid i diktet «Kunstnerne» (II.3), og også dette diktet eksemplifiserer hvor avgjørende tittelen kan være for noen av *Ars moriendis* dikt:

Vi som er midlertidig ansatt  
i midtetasjen og vasker  
de blå gangene mellom natt og dag

Vi som er uten fantasi  
og elsker gangpikene  
i de skap vi kan finne

tenker sjelden på penger

men ofte på pensjon  
for vi lever av å være gamle barn

Uten kjennskap til tittelen kunne man kanskje ha forstått diktet som en kritisk beskrivelse av monotont lønnsarbeid, hvor renholderne blir fantasiløse grunnet deres ensformige hverdag og tar til takke med det de får – altså elsker de gangpikene i *de skap de kan finne*. Dermed er det heller ikke så rart at de lengter etter å pensjonere seg, og at de lever av å være gamle barn, underbygger deres statiske situasjon, hvor de ikke får anledning til å utvikle seg som tenkende, voksne individer. Men når man oppdager at diktet heter «Kunstnerne», kaster det lys over hver eneste verselinje: Hva vil det si at de er «midlertidig ansatt», hva menes med «midtetasjen» og «de blå gangene»; hvordan kan han hevde at kunstnerne er «uten fantasi», og hvem blir da disse «gangpikene» i skapene? Hvorfor tenker kunstnere ofte på pensjon, og mest interessant for oss i denne sammenheng: Hva innebærer det at de «lever av å være gamle barn»?

Eggen har tolket diktets *vi* udelt negativt, som en framstilling av kunstnernes arbeidsforhold i et borgerlig samfunn, og det har åpenbart noe for seg. Å være en «midlertidig ansatt» vaskehjelp er en ufri situasjon, hvor man er prisgitt «en arbeidsgivers nåde», som hun skriver (1983: 46). Siw Larsen leser det også som en problematisering av kunstnerrollen: «I en kapitalistisk verden er kunstnerne avhengig av et borgerlig publikum som kjøper kunsten deres» (1997: 112). Ifølge henne viser diktet hvordan «den romantiske kunstnermyten skaper et syn på penger som ubetydelig for en kunstner, mens han likevel må være opptatt av det» (ibid: 113). Det er lett å være enig i at kunstnerrollen problematiseres her, og at forholdet til kunstkjøperne skaper en avhengighetsrelasjon som kanskje strider med forestillingen om kunstnerens frihet, hvor kunstneren tilsynelatende ikke bryr seg om penger, men er like avhengig av det som alle andre. Men Larsens og Eggens vurdering av hva *barnet* betyr i denne sammenhengen, er jeg ikke like overbevist av. Eggen vektlegger at den motsetningsfylte konstruksjonen «gamle barn» peker på at både barn og gamle gjerne er avhengige av andres støtte, slik kunstneren er det. Larsen skriver at kunstnernes kunst, grunnet deres avhengighet, «blir like barnslig som forrige ukes kunstner som lager tegninger med fingrene i melken» (ibid). Dette er en henvisning til «Hos en maler» (I.4), hvor maleren «tegner med fingrene i et glass melk». Men er det gitt at det skal forstås udelt negativt at kunstnerne «lever av å være gamle barn»? Diktet er åpenbart ingen hyllest til kunstnerrollen, og det er riktig at den problematiseres. Likevel tror jeg samtidig vi kan lese den siste strofen som en erkjennelse av at kunstneren også *er* et gammelt barn, og at dette rommer en mulig

frihet fra voksenlivets normer. At Larsen skriver *barnslig*, og ikke barnlig, er betegnende, da førstnevnte har en mer negativ klang. I stedet tror jeg vi også kan holde muligheten åpen for at det er noe *barnlig* over å være kunstner eller poet, som ikke nødvendigvis er negativt. Diktet blir ikke mindre problematiserende av den grunn, og den bitende ironien er stadig til stede – men det blir mer *ambivalent*, ettersom denne barnligheten også rommer en reell frihet. Slik jeg leser det, kan denne barnligheten like gjerne være et angrep rettet mot dem som oppfatter kunsten som noe barnslig: Det er deres definisjon av det barnslige som er innsnevrende, da den fjerner vesentlige opplevelser og innsikter fra barndommen – eller de barnlige sidene i oss som aldri helt forsvinner – ved å forsøke å utdefinere disse aspektene av den menneskelige erfaring.

I denne sammenheng er det interessant å se hva Einar Økland uttalte i et intervju med Klassekampen, i anledning Johannesens bortgang i 2005. Økland påpeker at Johannesen ofte har vært sammenliknet med Brecht, men vil heller vektlegge hva som skiller disse poetene:

Georg Johannesen hadde ein meir «barnleg» logikk, jamvel om han både var ein stor analytiker og syntetiker. I tillegg var han ein brennande ekspresjonist. Han hadde ei uvanleg evne til å samla opplevinga av det å vera menneske både som individ, og individet si historie, og som art, og arten si historie. Slik kunne det samlast veldig mykje innhald i eitt punkt (2005).

Det er nettopp denne *barnlige logikken* jeg mener kommer til syne flere steder i *Ars moriendi*, som jeg tror flere lesere overser, til fordel for den avslørende analytikeren. Og av den grunn tror jeg det barnlige i dikt som «Tut Ankamen», «Kunstnerne» og «Pubertet» ikke nødvendigvis må forstås som ironiske framstillinger av en barnslig holdning, men heller som en betoning av hvilke erfaringer barnet har adgang til, som senere blir vanskeligere tilgjengelig. Johannesen selv er forsåvidt innom noe i denne retning, når han i et intervju med Espen Grønlie i *Vagant* i 2005 snakker om at han først som godt voksen ble fast ansatt, «og det gjorde at jeg ikke ble voksen før jeg var over 40 år gammel. [...] Men det har sine fordeler å bli sent gammel, for da blir man sent voksen også, i en viss forstand» (Johannesen 2005). Slik jeg forstår dette, kan voksenheten her knyttes til skråsikkerhet og snusfornuft, på bekostning av barnets nysgjerrighet og kreativitet. Den selvsirke rasjonaliteten settes på prøve, og det er også dette jeg mener vi kan finne i «Pubertet». Ingebjørg Seip er også inne på dette, når hun hevder at «rasjonalitetens dikotomier [vises] som urene» i *Drømmeuke* (1996: 72), eksemplifisert i hvordan mandagsdiktet «Vuggesang på hotellet» (IV.1) åpner med «Noe vakkert er hvitt, noe vakkert er svart», før sjuende linje konkluderer: «Noe er grått i det hvite, noe er grått i det svarte». Forsøket på å skape klare grenser undergraves ettersom erfaringen

tilsier at disse grensene tilsløres og brytes ned hele tiden. Hvis det ligger en kime av ideologikritikk i «Pubertet», så tror jeg heller den er å finne på dette nivået. Ikke i form av at Johannesen gjennom et analytisk og rasjonelt språk avslører ideologiene, men heller slik at han framhever det før-rasjonelle barnets betraktninger som gyldige.

Slik jeg leser «Pubertet» som identitetsdikt, blir det derfor en iscenesettelse av det pubertale eller post-pubertale menneskets forsøk på å få sin egen barnlighet «til å forsvinne». Det du-et som gikk ut døra i første strofe, er den barnlige delen av identiteten, som siden hjemsøker ham på kafeen, med et slags omvendt memento mori: *memento nasci* – husk at du ble født, og at du en gang var et barn. Nettopp barnet kan sies å ha en mer ubesudlet og sanselig tilnærming til verden, da det ennå ikke har innlært de kategoriseringer og inndelinger som senere vil prege det voksne menneskets anskuelse. Selv om det hevdes at Johannesen forankrer sin poesi i et realistisk og fornuftsbasert verdensbilde, og at den som læredikt skal bringe leseren økt innsikt, tror jeg det er en fare for at man ser seg blind på denne fornuftsdyrkingen, slik at personene i *Ars moriendi* som ikke er tilstrekkelig rasjonelle, blir vurdert som vranglærte eksemplarer. I stedet vil jeg holde muligheten åpen for at diktsamlingen *også* rommer en mer barnlig opplevelse av verden, og at denne kan fungere som et korrektiv til en mer rasjonalistisk livsanskuelse.

Dette bør ikke tas så langt at man tror Johannesen ønsker at offentligheten skal bli mer barnlig, og at det jeg kaller det *patetiske* ved «Pubertet», er noe som burde innlemmes i den offentlige samtale. Men nettopp her er det viktig å huske at *Ars moriendi* er en diktsamling, og ikke et debattinnlegg, og at det derfor ikke følger de samme spillereglene, selv om Johannesen selv ved flere anledninger prøver å undergrave forskjellene mellom poesi og andre sjangre: «For språk og dikt er det samme» (Johannesen 1995: 106). Når de didaktiske aspektene ved diktene vektlegges, kan man også si at diktet i større grad nærmer seg en rasjonell diskurs, og at det blir mer nærliggende å lese diktene som moralske eller politiske innlegg. Diktene blir da forstått som saklige, og de uttrykker en holdning til saken. Men slik jeg ser det, etterstreber Johannesen en mer rasjonell tone i sine essays og artikler enn i diktene,<sup>5</sup> og jeg tror dikt som «Pubertet» lider under en slik lese måte, fordi leserne ønsker å avklare poetens holdning, ettersom de forventer at han er en politisk engasjert forfatter som vil noe med diktene sine. Derfor tror jeg man kan få et større utbytte av diktene – eller i hvert

---

<sup>5</sup> Selv om disse tekstene ofte søker paradokset og nærmer seg det uforståelige. Jmfør at sakkyndigkomiteen for hans profesorsøknad omtalte bøkene hans som «raritetskabinetter», og at disposisjonen «i de såkalte lærebøker minner om en naturkatastrofe» (Andersen et al.: 323).



fall et annet utbytte som er like gyldig – hvis man, som Økland, heller oppsøker den *konsentrasjonen* i ett punkt, hvor også individet får sin plass, med både dets politiske og patetiske trekk, som rommer det barnlige.

Om vi avslutningsvis vender tilbake til den siste strofen i diktet, hvor *veien alltid er tom*, så har jeg større problemer med å integrere denne i den identitetsorienterte tolkningen. Vi kan kanskje argumentere for at den forsterker følelsen av at barndommen aldri helt slipper taket i ham, altså at han alltid tror sitt fortidige jeg (du-et) har gått veien før ham, men strofens sterke patos virker da noe overlesset i mine øyne. Det er kanskje symptomatisk at Eggen i sin lesning kun slår fast at «[t]apet av den ene delen av personligheten preger den tredje strofen» (1983: 68), uten at hun går nærmere inn på hvilke konsekvenser dette får for denne lesningen. Hvis den andre strofen innebærer en aktiv fortrenkning, som jeg foreslo, vil i så fall tredjestrofen vise at denne fortrenkningen ikke har vært vellykket. Men at strofen kun skal tjene til å *forsterke* et inntrykk som allerede foreligger, tyder etter mitt skjønn enten på at lesningen er mangelfull, eller at diktet har en svakhet. Etersom *Ars moriendi* er så konsentrert og tett, omtrent så langt unna det pratsomme og slentrende som man kan komme, legges det opp til at hver strofe skal tilføre diktet noe vesentlig, og det kan jeg ikke se at sistestrofen gjør i denne lesningen. Etter min mening passer derfor denne strofen bedre inn i den første tolkningen, hvor tapet av en annen person er bedre egnet til å bære et slikt patos enn den som er orientert rundt identitetssplittelsen. Dette betyr ikke at jeg finner det andre forsøket fruktesløst, eller at én tolkning nødvendigvis utelukker en annen. Men i dette tilfellet syns jeg diktet som en beskrivelse av en nær persons bortgang i barndommen gir best uttelling, selv om det kanskje også er den *enkleste* måten å lese diktet på. Verken Eggen, Larsen, Mishler eller Seip forstår diktet på denne måten, da de enten fokuserer på identitetssplittelsen eller kvinnen som en generisk og udifferensiert skikkelse. Således kan man si at min lesning kanskje i større grad hviler på en inderlig eller følelsesmessig resonans, og at diktets kvalitetet til en viss grad avhenger av dette. Muligens kunne man innvende at jeg med dette trivialisierer diktet, men det er uansett min oppfatning at det står langt unna det avslørende eller didaktiske som ofte framheves, særlig om man leser det som et enkeltdikt, ubundet av resten av samlingen.

## 5 Sapfo-oversettelsen

Blant diktene i *Ars moriendi* er det nok oversettelsene i den siste uka som har fått minst oppmerksomhet – for eksempel gir både Eggen og Larsens hovedoppgaver disse en svært kort gjennomgang. Uka har dødssynden *misunnelse*, men selv om også denne er hentet fra den katolske lærens døddsynder, er det etter mitt skjønn rimelig å lese den som en produktiv form for misunnelse i møte med den litterære tradisjonen, i tråd med hva Harold Bloom kaller *the anxiety of influence*. Slik blir synden en dyd. I dette kapittelet har jeg valgt å se nærmere på Sapfo-oversettelsen, fordi jeg mener at innlemmelsen og oversettelsen av dette diktet bryter sterkest med den lesemåten jeg vil utfordre. Ved å undersøke forholdet mellom forelegget og Johannesens behandling av det, ønsker jeg også å gi et nytt bidrag til *Ars moriendis* resepsjon, ettersom dette ikke har vært kommentert tidligere.

### 5.1 Fragmentenes opprinnelse

«Natt (etter Sapfo)» har et annet temperament enn de øvrige oversettelsene, og skiller seg særlig fra den didaktiske og allegoriske diktingen til Brecht. I sin helhet går det slik:

De andre på Lesbos sover:  
Månen gikk ned  
Syvstjernen er borte

Natten er snart forbi  
Livet går fort  
Jeg ligger i sengen alene

Det var dumt å tro  
at jeg kunne ta på himmelen  
med begge hendene

Diktet er satt sammen av to forskjellige Sapfo-fragmenter. I Svein Jarvolls oversettelse, ser første fragment slik ut:<sup>6</sup>

Månen gikk ned; også Pleiadene.  
Det er midt på natten.

---

<sup>6</sup> Det er kanskje anakronistisk å trekke inn Jarvolls oversettelser, ettersom de ble publisert mange år etter *Ars moriendi*. Men siden de virker å være i samsvar med engelske oversettelser, bruker jeg dem av hensyn til lesevennligheten. Om man for eksempel ser på den engelske oversettelsen som Herdis Eggen henviser til fra *The Oxford Book of Greek Verse in Translation* (1958), ser den slik ut: «The moon has gone down, the Pleiades/ have set, and the nights half away/ and the time is passing,/ and I lie in my bed lonely.» De engelske oversettelsene vil for øvrig kun bli henvist til i fotnotene, og ikke oppført i litteraturlisten, ettersom de er av underordnet betydning i denne sammenheng, utover å fungere som garantister for at meningsinnholdet er korrekt.

Det går imot morgen.  
Jeg ligger i sengen alene (Sapfo 2003: 115).

Dette har dannet grunnlaget for de to første strofene i Johannesens oversettelse. Syvstjernen er et annet navn for Pleiadene, som er en såkalt åpen stjernehop i stjernebildet Tyren. Fragmentet avslører også at den første verselinja i Johannesens versjon er lagt til av Johannesen selv, uten belegg i de opprinnelige fragmentene.<sup>7</sup> Det samme gjør han i avslutningen på Palladas-oversettelsen, hvor han etter først å ha sitert et av Palladas' epigrammer, skriver: «Grekeren som skrev dette så/ oldtidens største bibliotek bli brent» (VII.3). I begge disse tilfellene *situierer* Johannesen diktet. Palladas-oversettelsens kontekstualisering gir nok mest informasjon, ettersom diktet slik settes i sammenheng med ødeleggelsen av biblioteket i Alexandria i det fjerde århundre, som er en kjent historisk begivenhet. Men også åpningslinja hos Sapfo, «De andre på Lesbos sover:», gir diktet et tydeligere opphav – Sapfo levde på øya Lesbos – og er med på å ramme inn originalteksten. De typografiske grepene underbygger også dette på forskjellige måter. I Palladas-oversettelsen settes epigrammet i anførselstegn, som understreker hva som tilhører originalteksten og ikke, mens de linjene jeg nettopp siterte er skrevet uten anførselstegn. Sapfo-oversettelsens åpning avsluttes med et kolon, som nærmest kan leses som en slags sceneanvisning før Sappos lille drama begynner. Kolonet markerer dermed et skille mellom forfatteren som har iscenesatt Sappos monolog, og Sapfo selv. Johannesen dikter opp at de andre på Lesbos sover, og lar så Sapfo tale ut i den ensomme natten.

Diktets siste strofe er hentet fra et annet fragment, fortsatt i Jarvolls oversettelse:

det er hinsides meg  
å kunne ta på himmelen med mine to hender (Sapfo 2003: 177)

Også her ligger Johannesen nært innholdet i de forskjellige oversettelsene jeg har lest.<sup>8</sup> Dermed står vi overfor en sammenslåing av to separate fragmenter, samt en åpningslinje som er lagt til av forfatteren. Vissheten om at diktet er en oversettelse, tvinger fram noen spørsmål for leseren: Skal man lese det som en selvstendig tekst i diktsamlingens helhet, eller bør man ta hensyn til opphavet, og dermed innreflektere dets historiske kontekst? Muligens er dette spørsmålet grunnen til at oversettelsen har blitt så overflatisk vurdert (om de har blitt vurdert

---

<sup>7</sup> Jeg har i hvert fall lett flere steder etter en liknende linje fra Sapfo i forskjellige engelske oversettelser uten å finne noe som minner.

<sup>8</sup> Loeb Classical Librarys *Greek Lyric I* oversetter det slik: «I do not expect to touch the sky (with my two arms?)» (Harvard 1982. Side 97. Red. Jeffrey Henderson)

overhodet) i de forskjellige lesningene av *Ars moriendi*. Sappos fragmenter er for lengst kanoniserte og utførlig analysert både i og utenfor akademia, i motsetning til Johannesens egenskrevne ferskvarer. Dermed får de kanskje noe uangripelig over seg, både grunnet deres fjernhet i tid og sted, og respekten for de klassiske tekstene.

Jeg har likevel valgt å lese oversettelsene langt på vei som selvstendige bidrag i samlingens helhet, og mener dette kan forsvares på minst tre måter: For det først er det ikke noe stabilt *jeg* i *Ars moriendi*. Selv om ordet *jeg* forekommer hele 123 ganger, skyldes ikke dette at samlingen er sentrert rundt et sterkt og selvsentrert subjekt – tvert imot er det på grunn av den omfattende bruken av den retoriske figuren *prosopopeia*, som fra gresk betyr å skape ansikter, både av ting, fenomener og fiktive personer. At *Ars moriendi* ikke har noe sterkt subjekt, gjør det etter min mening lettere å integrere oversettelsene i helheten, ettersom subjektene i disse diktene glir uanstrengt inn i det maskespillet diktsamlingen utgjør, selv om det er vanlig å lese Sappos fragmenter som personlige meddelelser. Derfor kan man ikke tale om et fast johannesensk *jeg* i de første seks ukene, som må vike for subjektene i oversettelsene – i stedet bør man innlemme alle i den store maskeraden.

Den andre grunnen til at oversettelsene kan leses likestilt med Johannesens «egne» tekster, er samme grunn til at *jeg* i denne setningen setter «egne» i anførselstegn. For Johannesen går det en smal og ofte uklar linje mellom hva man selv har diktet opp og hva som er hentet fra andre. Tradisjonsbevissthet er viktigere enn originalitet, noe innlemmelsen av de antikke oversettelsene understreker, og i et intervju sier han at «*jeg* er av den oppfatning at alle diktverk er oversettelser, og at man har en tendens til å overvurdere det originale ved kunsten» (Eikvil 1981: 68). Dette uttrykker en *intertekstuell* holdning, hvor diktverkens forhold til andre diktverk er det sentrale, i kontrast til det han et sted et *Rhetorica Norvegica* kaller en «idealistisk stilistikk» som fremmer forestillingen om verket som en organisk helhet: «Mot forestillingen om en stabil dikterpersonlighet kan en arbeide ut fra begreper som spill, maske, *intertekstualitet*» også videre (2001: 55). Som det kommer fram i sitatet henger disse to begrunnelsene sammen: Man kan ikke snakke om et sterkt diktersubjekt når man er bevisst hvordan diktet alltid inngår i en vev av andre tekster og deres innflytelse. Å snakke om et individuelt *jeg* er allerede å ta del i en kollektiv forestilling om individualitet, slik det å skrive poesi er å ta del i en litterær tradisjon, med både tydelige og utydelige forbindelser.

Min tredje grunn for å lese oversettelsene på lik linje med de øvrige diktene er ganske enkelt at også disse presses inn i den samme strukturen på tre ganger tre verselinjer. Heller ikke

oversettelsene slipper unna den strenge formen til *Ars moriendi*, selv om de ikke hadde denne opprinnelig. Dette ser man også eksemplifisert i Brecht-oversettelsene. Tre år etter utgivelsen av *Ars moriendi* kom en samling dikt av Brecht i utvalg og oversettelse av Georg Johannesen. Her gjenfinner man alle de tre Brecht-oversettelsene fra Læreuke, men i en annen form. «Dårlig tider (etter Brecht)» har for eksempel hentet sin første trelinjede strofe fra de seks korte verselinjene i «Ved lesning av Horats»: «Selv syndfloden/ varte ikke evig./ De svarte vannene/ rant engang vekk./ Sannelig, svært få/ varte lengre!» (Brecht 2009: 152). De to siste strofene er hentet fra to av de fem strofene i «Dårlige tider» (ibid: 134), hvor de resterende strofene utgjør diktet «Dårlige tider (etter Brecht)» i *Ars moriendi*. Komposisjonsprinsippet synliggjør hvordan materialet støpes i den samme formen, uavhengig av om det er hentet fra dikt med en annen opprinnelig form.

Samtidig tror jeg ikke man bør ignorere hvor disse diktene kommer fra. Selv om man sikkert kan påstå at alt er mer eller mindre skjulte sitater, så har Johannesen likevel valgt å *ikke* skjule disse sitatene i læreukas oversettelser. De syv diktene er dessuten de eneste i diktsamlingen som suppleres med mer enn bare ukedagene i sine overskrifter, gjennom at den opprinnelige forfatteren settes i parentes. Over Sapfo-diktet står det eksempelvis «Tirsdag (etter Sapfo)», og den nevnte kontekstualiseringen med åpningslinja før Sapfos fragmenter og avslutningen etter Palladas-sitatet, tydeliggjør skillet mellom hva som er et direkte sitat og ikke. Det burde også være i overensstemmelse med Johannesens historiske bevissthet å tydeliggjøre at det som er skrevet for lenge siden også er skrevet i en bestemt historisk situasjon, selv om betydningen av denne kan variere i de enkelte diktene. Derfor leser jeg primært, for å oppsummere, diktene som poetiske utsagn sidestilte med de øvrige diktene, uten å miste av syne hvor de er hentet fra.

## 5.2 Min og vår historie

Johannesens tilføyelse av åpningslinja i «Natt (etter Sapfo)» bryter ikke med innholdet i de originale Sapfo-fragmentene; hun ligger i sengen alene om natten, altså er det ikke dramatisk å hevde at de andre sover, mens hun selv ligger og våker. Like fullt er den lagt til av Johannesen, og det er verdt å spørre seg hvilke konsekvenser den får. En vrangvillig leser kunne kanskje hevdet at den fungerte som fyllstoff for å få versestrukturen til å gå opp, ettersom den ikke nødvendigvis tilfører så mye. Innvendingen mot dette må i så fall være å vise hvilken betydning linja kan ha. Jeg har allerede argumentert for at den skaper en distanse

mellom forfatteren av *Ars moriendi* og poeten Sappho, ved å fungere som en slags innramming av de originale fragmentene. Denne påstanden blir imidlertid først mulig når man vet at det er den eneste linja i diktet som ikke er hentet fra Sappho. Utover dette kan beskrivelsen av at *de andre sover* forsterke en følelse av ensomhet og isolasjon, og således minne om at man er dømt til å møte døden alene. Dette gir kanskje linja en viss berettigelse, men gjør den ikke uunnværlig etter mitt syn. En annen lesning kunne hevde at linja skaper et sterkere skille mellom de sovende og den våkende, i sistnevntes favør, slik at den spiller på sovingens passivitet som et bilde på sløvhet og likegyldighet – manglende vilje til å ta innover seg sin egen situasjon. Men dette får i så fall dårlig støtte i resten av *Ars moriendi* – sovingen framstilles ikke som en negativ aktivitet i kontrast til å våke. Selv om det for eksempel skrives «Man dør når man sover» i «Morgenen» (III.7), så leser jeg det slik at det er man-ets død, og ikke en bestemt, kroppslig død. Det ville dessuten vært livsfiendtlig å nekte for at søvnen er en helt sentral del av tilværelsen.

Det er altså ikke galt av «de andre» å sove denne natten på Lesbos. Muligens kan vi gi den potensielt vrangvillige leser rett i at linja er overflødig, eller vi kan hevde at den understreker en følelse av ensomhet knyttet til refleksjoner om døden, og at disse refleksjonene ville blitt svakere uten denne linja. Ensomhetsfølelsen videreføres i hvert fall i Sapphos påfølgende refleksjoner; riktignok er natten snart forbi, slik at en ny dag kan begynne, men dette skaper ikke noen følelse av håp, slik dagen gjerne gjør når den settes opp som en motsetning til natten. I stedet blir «Natten er snart forbi» et invertert bilde på at livet snart er forbi. Invertert, fordi det ville vært mer nærliggende å si at *dagen* snart er forbi, siden natten – «livets natt» – er en velbrukt metafor for døden. I stedet fordobles håpløsheten, slik at dagen, som skulle bety liv og nye begynnelse, bare inngår i den uunngåelige syklusen av netter og dager som til slutt ender i døden. Dette underbygges av den neste linja, «Livet går fort», som må sies å være en uhyre triviell påstand. En engelsk oversetter skriver «the time is passing» (se fotnote over), en annen ganske enkelt «time passes»,<sup>9</sup> og en tredje «the hour passes».<sup>10</sup> I alle tilfeller er det snakk om *tiden*, men i Johannesens tapning er det oversatt til *livet*. Jarvolls oversettelse nøyer seg som vist med å beskrive døgnets syklus i to etapper: «Det er midt på natten./ Det går imot morgen».

---

9 «Sappho (shorter fragments)». Overs. Diane Raylor. <<http://www.stoa.org/diotima/anthology/raylor4.shtml>> [Sist lest 26.04.13]

10 *The Poetry of Sappho*. Overs. Jim Powell. Oxford: 2007, 40.

Litt underlig er kanskje Johannesens valg, med tanke på diktsamlingens øvrige interesse for tiden, gjerne uttrykt gjennom klokkesymbolet. I dagligtalen vil nok disse vendingene brukes om hverandre: Tiden går fort, livet går fort. Likevel vil jeg hevde at de åpner for forskjellige tolkninger i en poetisk sammenheng hvor leseren er innstilt på at hvert ord velges med omhu. At tiden går fort, er mer allment og upersonlig enn at livet går fort, og kunne kanskje være et mer naturlig valg for Johannesen, med tanke på hans historiske bevissthet. *Livet* er i dette tilfellet partikulært og begrenser seg til individets historie, mens *tiden* griper utover det individuelle livet og rommer en mer kollektiv holdning. Samtidig kan dette valget forsvares på grunnlag av mitt foreslåtte skille mellom Johannesen og Sapfo, og situeringen av hennes dikt: Mer enn å skulle utsi poetens (og oversetterens) holdning, gjengir han her en livsanskuelse fra 600 år før vår tidsregning. Således kan denne rørende plattheten forklares, og kanskje også unnskyldes, med at poeten fra Lesbos manglet den historiebevisstheten som diktsamlingen ellers mener er nødvendig – hun har ikke den nødvendige oversikten, og nøyer seg med å beskrive sine private bekymringer.

Denne tolkningen tror jeg imidlertid ikke er holdbar – det er ingenting som tyder på at Johannesen ville inkludere en oversettelse som i neste omgang trengte en historiserende unnskyldning grunnet dens naivitet. Tvert imot anser jeg oversettelsesseksjonen som et argument for en tankemessig kontinuitet opp gjennom historien, og som en naturlig dialog med det gamle. Johannesen har i flere sammenhenger fremmet den modernistiske lyrikkens forbindelser til fortidig litteratur, blant annet i en samtale med Kjell Heggelund, hvor han hevder at «[m]odernistisk lyrikk betyr alminnelig lyrikk i en historisk sammenheng med all diktning før» (Johannesen 2004a: 359), riktignok i en (noe unyansert) polemikk mot romantikken. Men selv om Johannesen er opptatt av at all litteratur er historisk forankret, åpner han samtidig for at den skal gripe utover sin tid, og at all god litteratur har noe *varig* over seg. I en annen samtale, om hvorvidt man skriver for framtiden eller ikke, sier han at han ønsker å arbeide grundig med innholdet, for å gi det et renere, mer varig uttrykk: «Det er ikke det at jeg ønsker mitt dikt skal vare *evig*, men noe i retning av at man er med på å definere menneskeheten, tror man er med på det i alle fall. [...] Man viser tillit til en menneskelig fremtid» (Johannesen 2004a: 221). Denne tilliten til den menneskelige forståelsen på tvers av epoker, kan være med på å understøtte at Sapfo-oversettelsen og de øvrige tekstene må leses som stadig gyldige innsikter, og ikke bare som historiske dokumenter. De oversatte poetene og tenkerne – Konfutse, Sapfo, Palladas, Blake og Brecht – blir Johannesens *allierte* i forsøket på å «definere menneskeheten». Derfor bør «Natt (etter Sapfo)» leses som et dikt

som taler til den moderne leser, og hennes livsanskuelse bør ikke unnskyldes av historiske grunner.

At «livet går fort», bør derfor etter min mening tas på alvor, og ikke bortforklares som en naiv, apolitisk holdning som forfatteren ironiserer over. Det vektlegger ikke menneskehetens historie og er heller ikke opptatt av å sette sitt liv inn i en historisk sammenheng, men begrenser seg til det enkelte individs liv. Slik jeg leser *Ars moriendi*, tematiseres dette skillet mellom den personlige og den større historien flere ganger, som i «Veiviseren»:

Min sønn stokken kan si med en finger:

I din historie er jeg en kort historie  
I vår historie er jeg et knapt århundre  
I min historie er jeg all tid som fins (V.3)

Diktet kan på den ene siden leses som en besjeling av et veiskilt laget av tre, som «brer [sine] armer fra syd til nord», noe som også kan underbygges av at han «er i slekt med kors og galger», altså at han, som dem, er laget av tre. Men det er like nærliggende å se på dette som et slektskap med menneskehetens voldelige historie. Korset symboliserer den kristne tradisjonen, men ble av respekt for Jesus erstattet som henrettelsesmiddel av galgene på 300-tallet, av Konstantin den Store, den første kristne keiseren i Romerriket (som også skal ha vært blant det «kristne pakket» i Palladas-diktet jeg siterte ovenfor). Johannesens dikt viser således kontinuiteten i menneskehetens barbari, i forskjellig innpakning ut fra det bestående styresett.

Mer relevant i vår sammenheng er inndelingen av de forskjellige historieforståelsene, slik de kommer fram i «Veiviseren». For faren er sønnen en kort historie, noe vi kan forstå helt konkret, slik andre personer alltid vil være mindre kapitler i vårt eget liv: «I din historie er jeg en kort historie». Noen vil kanskje være uenige i dette, og si at for en far er hans barn en meget *lang* historie, men jeg tror diktet motstår en slik innvending og understreker, muligens noe kynisk, at andre mennesker, uansett hvor viktige de er, spiller en mindre rolle i våre liv. Dette underbygges dessuten av at det er sønnen som sier til faren at han selv er en kort historie i sin fars liv. Man kan se for seg en far protestere på dette, men det er sønnens kyniske holdning, og den problematiseres ikke av diktet.

Den neste verselinja – «I vår historie er jeg et kort århundre» – leser jeg *ikke* som avgrenset til forholdet mellom faren og sønnen. I stedet tror jeg *vår* viser til menneskehetens historie – både rent faktisk fordi en sønn som regel ikke lever stort mer enn et *halvt* århundre i sin fars



liv (når jeg er femti, er sjansen stor for at min far er død), og dessuten fordi dette er den eneste kvantifiserbare tidsmarkøren i diktet (hvis vi ser bort fra unøyaktigheten i «kort»). Et århundre kan telles, men det kan ikke «en kort historie» eller «all tid som fins». At den er kvantifiserbar og konstruert, peker i retning av at århundrene er noe som tilhører den menneskelige sivilisasjon – en kollektiv enighet om hva klokka er og hvilket år vi befinner oss i, nedfelt i kulturen. *Vår* historie er dermed den større historien som menneskene inngår i.

Avslutningslinja peker derimot på den personlige historien, det partikulære livet: I *min* historie er jeg all tid som fins. Her blir tiden igjen et fenomen knyttet til den enkeltes dødsbevissthet. For den som gjennomlever et liv, fins det ikke noen tid verken før eller etter – man sier for eksempel om de døde at de har *gått ut av tiden*. Slik mener jeg Johannesen legger fram to forskjellige tilnærminger til historien i dette diktet, eller en *tvisynt* holdning til menneskets plass i historien. Med *vår* historie minner han om den felles historien alle er en del av – århundrene – med alt den innebærer av gammelt gods det er verdt å ivareta (som oversettelsene), samtidig som vi blir minnet om det barbariet som har funnet sted i denne historien: kors og galger. Dette kan vi kalle *historisk bevissthet*. I *min* historie ligger en annen og mer personlig historiebevissthet, som kanskje heller bør kalles dødsbevissthet – hvor den enkelte er «all tid som fins» i det livet som går fort. Dermed skaper diktene en bevissthet om at mennesket både inngår i en større historie, samtidig som denne historien for den enkelte begynner og slutter med livets opphør. Slik oppstår både en bevissthet om historisk situering, men samtidig, vil jeg hevde, en påminner om at uansett hvor historisk bevisst man er og uansett hvor mye man ønsker å ta del i den større Historien, så ligger det også en dypt forankret visshet om døden, som gir diktene en eksistensiell nerve: Jeg skal leve i et kort århundre, og Historien vil gå videre, likegyldig til min bortgang.

### 5.3 Dødsbevissthet som handlingsvilje

Johannesen framhever selv denne dødsbevisstheten, blant annet i en samtale med Kjell Heggelund: «Tidsbevissthet har vært oversatt ganske enkelt med dødsbevissthet: Mennesket er det eneste dyr som vet det skal dø. Derfor har det behov for å ta denne erkjennelse inn over seg og delta i sin samtid» (Johannesen 2004a: 362). Når Heggelund spør ham hva som er diktningens kritiske funksjon, svarer han at den «ligger vel dypest sett i å ødelegge de falske forskansninger mennesket stiller opp mellom seg og døden» (ibid). Denne dødsbevisstheten gjennomsyrrer store deler av *Ars moriendi*, og allerede i undertittelen blir man varslet om

dette: *eller de syv dødsmåter*. I etterordet til 1996-utgaven står det: «AM er en *Sekundets Bok*: et gestisk læredikt om det mulige dødsøyeblikk som det ubevegelige i livet i hvert eneste sekund. Vi kan i klokketid selvsagt alltid og plutselig dø. AM er å lære en utrygg, aristokratisk livsform, ikke et trygt, demokratisk livsinnhold» (1996: 83).

Selv om han ikke benytter de samme begrepene, ser Johannesens dødsbevissthet ut til å ligge nært eksistensiell filosofiens tanker om at *endeligheten* er det som konstituerer vår væren, slik den har kommet til uttrykk hos for eksempel Martin Heidegger. Men i stedet for å framheve et slikt eksistensielt modus, knytter han dødsbevisstheten an til historiebevisstheten, som vist i samtalen ovenfor. Resonnementet blir da at *siden* mennesket vet at det skal dø, har det behov for å ta dette innover seg og *delta* i sin samtid. Kjell Heggelund skriver et annet sted om den stramme strukturen i *Ars moriendi*, og hevder at «[s]penningen mellom det lukkede og det åpne har interesse langt utover det rent komposisjonelle. Det henger faktisk direkte sammen med verkets 'tendens': I den grad man åpner seg for livets egentlige tragedie og avviser vår falske trygghet, åpner man seg også for erkjennelsen av vår (politiske) situasjon» (2002: 462). Også her ser man den samme slutningen: Innsikt i livets *egentlige* tragedie åpner for erkjennelsen av vår politiske situasjon. Selv om det politiske her settes i en parentes, er poenget like fullt at en forutsetning for å bli et politisk menneske, ligger i at man blir bevisst sin egen dødelighet, sin grunnleggende utrygge situasjon.

I Helge Rønnings korte tekst om *Ars moriendi* står også dødsbevisstheten sentralt: «Bakgrunnen for boka er at i vår sivilisasjon er døden for første gang i historien til stede som en mulighet for total utslettelse av alt liv» (1981: 39). Med dette sikter han til atomtrusselen, og hevder at døden er blitt abstrakt i Vesten, og at Johannesen derfor forsøker å bruke et mer konkret språk: «Det vil si at den har til oppgave å framstille dødens prinsipp i et språk som bryter med de tilvante og tildekkende forestillinger om den» (ibid). Avslutningsvis hevder han at *Ars moriendi* «gjennom sitt vanskelige og enkle språk [peker] på hvilke ideologiske sammenhenger som styrer vår måte å oppfatte samfunnet på, og det språk vi fortolker det i» (ibid: 44). Også her ses altså dødsbevisstheten som et *middel* for å oppnå historisk bevissthet, og ikke som et mål i seg selv for å oppnå en «egentlig» væremåte, for å bruke eksistensiell terminologi. Dødsbevisstheten blir således en oppvekker til å *handle* med utgangspunkt i ens historiske situasjon, og i Rønnings tapning får den en ideologisk kritisk slagside, da den skal hjelpe til å avsløre hvilke sosiale og språklige sammenhenger vi inngår i.

Men finnes det egentlig noen nødvendig sammenheng mellom personlig dødsbevissthet og politisk bevissthet i *Ars moriendi*? Herdis Eggen skriver at diktsamlingen er «en påminnelse både om den naturlige døden som mennesket til alle tider har måttet forholde seg til, – og den katastrofale situasjonen atombomben utgjør for menneskeheten i dag» (1983: 7). Her ser man at hun deler disse to «dødsmaatene» mellom den *til alle tider* naturlige døden, og samtidens trussel om nukleær massedød. Når hun oppsummerer kapittelet, blir ordlyden litt annerledes, og de smelter sammen: «Det apokalyptiske draget som samlingen har, blir trukket inn i en politisk sammenheng, hvor menneskehetens totale utslettelse ved en atomkrig er den viktigste bakgrunnen» (ibid: 19).

Jeg tror imidlertid det er verdt å diskutere i hvor stor grad dette «apokalyptiske draget», forstått som sivilisasjonens ødeleggelse, er til stede i *Ars moriendis* dødsbevissthet. Hvis vi vender tilbake til Sapfo-diktet, kan dette kanskje kaste lys over disse utsagnene. Diktet har en eksplisitt dødsbevissthet – hun ser månen gå ned og tenker: «Natten er snart forbi/ livet går fort». Slik jeg ser det, kreves en god porsjon velvilje for å knytte diktet til en politisk sammenheng. Her finnes det ingen spor av atomtrussel, noe som rimelig nok kan forklares med at diktet er en bearbeidelse av eldgamle fragmenter uten disse bekymringene å forholde seg til. Døden er her hva Eggen kaller «den naturlige døden» som mennesket til alle tider har stått overfor, eller hva Heggelund kalte livets egentlige tragedie. Men selv om fraværet av den politiske sammenheng kan forklares med diktets opphav, så forklarer likevel ikke dette hvorfor diktet er innlemmet i samlingen. Riktignok kan vi finne en politisk slagside i oversettelsen av Palladas, hvor ødeleggelsen av oldtidens biblioteker kan alludere til nazistenes bokbrenning og andre former for barbari. Og det didaktiske er som nevnt sterkt til stede hos både Blake og Brecht. Men som «didaktisk leilighetsdikt», slik Johannesen selv hevder at *Ars moriendi* er (1996: 91), er det vanskelig å finne hvilken *anledning* Sapfo-diktet er henvendt mot, slik leilighetsdiktsjangeren krever, utover en allmennmenneskelig og ganske banal følelse av at livet går fort. Særlig styrkes denne politisk uengasjerte holdningen av strofens neste linje, «Jeg ligger i sengen alene», som minner om at den døden hun tenker på er noe hun er nødt til å møte på egenhånd.

Skal man vektlegge Johannesens påstand om at dødsbevissthet leder til et behov for å delta i sin samtid, kan innlemmelsen av diktet forstås som at det skal være en påminner om døden, og at denne påminneren i neste omgang skal få leseren til å reagere på alt det livstruende som finnes i hennes egen samtid. Hun skal erkjenne at hun er dødelig, og derfra slutte at det er

forferdelig å dø, slik at hun må gjøre alt hun kan for å motarbeide livstruende krefter, samtidig som hun vet at hun til slutt vil dø. Så selv om Sapfo-diktet ikke kan knyttes til en politisk sammenheng, som jeg skrev ovenfor, så får det en *politiserende* funksjon i kraft av sin dødsbevissthet, selv om denne bevisstheten er en personlig erkjennelse, og ikke en respons på samtidens trusler. Det er en mulig lesning, men på meg virker den noe naiv i sine forhåpninger om hva diktet kan utrette. Forestillingen om at dødsbevisstheten nødvendigvis leder til deltakelse, framstår ikke helt godt begrunnet i mine øyne, og kan lede til en unyansert politisering av de mer private, eksistensielle refleksjonene som er styrker ved diktet. Det var noe liknende jeg forsøkte å argumentere for da jeg leste «Tomt hus» og «Pubertet». I førstnevnte var følelsen av tomhet og unytte ikke et resultat av vranglære og det ledet heller ikke til noen politisk oppvåkning. I «Pubertet» ønsket jeg også å løfte fram en personlig opplevelse av lengsel, uten at det hadde overføringsverdi til det historiske eller politiske. Forsøkene på å binde disse nivåene sammen kan virke noe anstrengt i flere lesninger av *Ars moriendis* dikt, og etter min mening uthule både de eksistensielle og de politiske dimensjonene ved å redusere dem til å handle om det samme.

Da finnes det andre dikt i *Ars moriendi* som knytter disse to nivåene – historisk bevissthet og dødsbevissthet – sammen på en mer overbevisende måte, som «Urmakeren» (V.2):

Jeg har klokker som går baklengs  
til de finner det sekundet  
da de skal stanse

Jeg har klokker som ringer bestandig  
stoppeklokker som viser hvor fort  
jeg løper når jeg står

Jeg tok tikk fra klokkene med meg  
og det store øyet i pannen  
har jeg hengt i sekundenes kjede

Typisk for *Ars moriendi* kan diktet et stykke på vei leses helt bokstavelig, samtidig som det inviterer til allegoriske lesemåter. Hvis tittelen er «løsningen» på gåten, noe Johannesen et sted hevder kjennetegner moderne dikt (2004a: 203), er dette et dikt som handler om en urmaker: Han har en masse forskjellige klokker som går baklengs, som ringer bestandig, også videre. Men tilsvarende døra i «Pubertet», er det alt for mye som peker utover det rent bokstavelige til at en kan si seg tilfreds med en slik tolkning. En mulig lesning er å lese urmakeren som Gud, med tanke på den utbredte teologiske argumentasjonen om skaperverket som et urverk med såkalt *intelligent design*, som igjen krever at det står en skaper bak dette

«urverket». Førstestrofen står seg godt i denne lesningen – klokkene som går baklengs «til de finner det sekundet/ da de skal stanse» blir en allegori over den varslede apokalypsen, slik den framstilles i Johannes' Åpenbaring.

De to resterende strofene faller derimot ikke like lett inn i en slik fortolkning – at Gud skulle ha klokker som ringer bestandig og viser ham hvor fort han løper når han står, gir lite mening. Særlig er det vanskelig å forstå hvorfor denne klokkebevisstheten skulle minne Gud på hvor fort tiden går, da han ikke er bundet til en tilmålt tid som oss vanlige dødelige. Slik jeg leser det, er det mer nærliggende å knytte jeg-et til et menneske med en nærmest destruktiv tidsbevissthet, noe man kan innbille seg at en urmaker kan utvikle om han står i et arbeidsværelse med tikkende klokker hele dagen – for selv om han står, blir han påminnet om hvor fort han løper, altså hvor fort hans begrensede tid løper, eller som Sapfo slår fast: Livet går fort. Men en *urmaker*, en som lager apparater som minner om tiden, kan i denne sammenheng også være en poet, hvis mål er å skjerpe sin egen og leserens tidsbevissthet: Poeten lager dikt som viser leseren hvor fort tiden løper mens han sitter og leser. Litteraturhistoriker Daniel Haakonsen tegner en «sentral akse i Georg Johannesen [...] fra *Livsvilje* til *Dødsbevissthet*. Uten den siste blir livet urealistisk, uegentlig og illusorisk. Uten vilje til liv blir dødstanken på sin siden defaultisme og falsk fromhet» (1987: 233). Han eksemplifiserer dette med strofen «Svaner med knute på halsen/ for at de ikke skal glemme/ å synge sin svanesang», (I.5) som viser hvordan en overdreven dødsbevissthet er livshemmende, slik vi kan si at urmakerens klokker er det – de minner ham ustanselig på det sekundet de skal stanse, og hvor fort tiden går. Slik står strofen i en spenning mellom nødvendig dødsbevissthet, og en bevissthet som minner om en besettelse og dermed forhindrer alle andre innsikter.

Den tredje strofen er den som sterkest knytter an til samtidens politiske situasjon, dog på et allegorisk nivå. Det «store øyet i pannen» kan være et poetisk bilde på den såkalte *dommedagsklokka*, som ble opprettet i 1947 av amerikanske atomforskere, som en reaksjon på den kalde krigen. Klokkas er en symbolsk urskive som viser hvor nært menneskeheten nærmer seg katastrofale ødeleggelse. Midnatt betyr utslettelse, og klokka justeres nærmere midnatt når potensielle trusler for verdensfreden, som for eksempel nyanskaffelser av atomvåpen, blir kjent. I 1953 var den på sitt foreløpig nærmeste, to på tolv, da både USA og Sovjetunionen testet termonukleære våpen. Tolvtalets plassering på urskiven blir da «det store øyet i pannen», altså dommedagen. Når subjektet hevder å ha hengt dette øyet «i

sekundenes kjede», blir det et uttrykk for en konstant dødsbevissthet, eller hva Johannesen ovenfor kalte en «utrygg, aristokratisk livsform»: Hvert eneste sekund kan bli det siste slaget.

Tredjestrofen skaper derfor en sterk sammenheng mellom sivilisasjonens atomtrussel og den personlige dødstrussel, og underbygger således påstandene om at *Ars moriendi* knytter sammen den personlige dødsbevisstheten med farene for masseødeleggelse. Det kan derfor sies å være en «verdensvendt» dødsfrykt, knyttet til samtidige begivenheter, i motsetning til for eksempel mer ekspresjonistisk dikt som heller søker å framstille ens egen opplevelse av denne dødstrusselen. Johannesens dødsbevissthet i «Urmakeren» kan begrunnes som et sivilisatorisk problem: Det er av teknologiske og politiske grunner en reell fare for at alt menneskelig liv vil gå tapt når som helst, noe Cuba-krisen tre år tidligere viste.

Samtidig tror jeg det er uheldig å overspille diktene historiske situering, slik at de nødvendigvis vender seg mot samtidens begivenheter. Og selv om Johannesen selv som nevnt har omtalt diktene som didaktiske leilighetsdikt, har han i et intervju uttalt at diktene «er kamp, men de er ikke nærkamp med politiske problemer» (Johannesen 2004a: 191). Her kritiserer han også den politiske agitasjonsdiktningen for kun å ta parti for den ene eller andre siden, framfor å bidra til å endre hvordan menneskene tenker. Mitt spørsmål er om det ikke også er en overdrivelse å lese alle diktene i *Ars moriendi* som kampdikt overhodet, nærkamp eller ikke, og om denne tilnærmingen overdriver det som finnes av stridslyst i diktsamlingen, og gjør det til en grunnholdning også i de diktene som kanskje ikke målbærer en slik vilje?

## 5.4 Læredikt eller defaitisme

Nært knyttet til denne *kampviljen* som mange finner i *Ars moriendi* – i større eller mindre grad knytter til samtidige politiske spørsmål – vil jeg også hevde at diktene med fordel kan leses mindre *didaktisk* enn de ofte blir gjort. Også her har Johannesen gjort sitt for å styre resepsjonen i en ønsket retning. Når jeg vil knytte stridsviljen til det didaktiske, er det fordi jeg ser dem beslektet i og med at begge inviterer til *handling*, begrunnet i forestillingen om at noe må endres. Det didaktiske diktet har karakter av å være et læredikt som skal øke leserens innsikt. Man kunne muligens innvende at alle dikt ønsker å gi nye innsikter, men lærediktet har i så fall en skjerpert bevissthet om at man skal forstå sin egen situasjon bedre, og er således knyttet til de sosiale omgivelsene. I et annet intervju hevder Johannesen at «man kan tenke

seg at dikteren og leseren sammen utforsker verden for å lære noe. Alle tekster er i grunnen læredikt i en eller annen forstand» (Eikvil 1981: 66).

Slike formuleringer er typiske for Johannesen, og muligens uheldige: En spesifikk påstand slår i neste øyeblikk over i en totaliserende definisjon. Faren er at slike sitater blir «nøkler» til Johannesens poetiske univers, slik at man leser alle diktene hans som læredikt, selv om andre innfallsvinkler kunne gitt mer originale og innsiktsfulle lesninger. Et særlig problem med slike lesenøkler er at diktene blir tillagt en slags stillingstaken ut fra Johannesens føringer, som deretter bekrefter *Ars moriendis* grunnholdning. Hvis diktene skal være kampvillige og didaktiske, må man også i de enkelte diktene finne denne kampen og hva man kan lære av den. Som vi så i analysen av «Tomt hus», tilla både Eggen og Larsen diktet en tydelig politisk holdning, og særlig Larsen gikk langt i denne retning ved å lese det «unyttige» jeg-et som vranglært. Eggen skrev at diktet pekte «på at en lettsindig holdning til tilværelsen hindrer menneskets muligheter til å skaffe seg innsikt» (1983: 41), og fokuset på *lettsinn* skyldtes selvsagt at dette var ukas dødssynd (selv om verken Eggen eller noen andre som nevnt binder seg konsekvent til dødssyndene i sine øvrige lesninger). Begge tolkningene hvilte på den samme formodning om at subjektet i diktet *ønsker* å være nyttig, men at han blir forhindret av ytre omstendigheter. Men, som jeg har forsøkt å argumentere for tidligere, er det ingen entydig konklusjon i diktet at det bør være nyttig å leve.

Kanskje problemet med denne didaktiske lesemåten ligger i at man blir for opptatt av å finne ut av *hva* det er diktet forsøker å lære bort? Både Eggen og Larsen har selv påpekt at Johannesens didaktiske metode ikke gjør krav på noen entydig fasitløsning – allerede i fjerde setning av sin innledning skriver Larsen at dikteren «er didaktiker og ønsker å belære leseren – ikke med sin pekefinger, men ved å bruke litteraturen og dødsmotivets som en bakgrunn for trening i dialektisk tenkning» (1997: 2). Og Eggen hevder at Brechts dikt er «mer entydige og politisk didaktiske» enn *Ars moriendi*, hvis didaktiske preg «ligger mer på det planet at den sterke flertydigheten i diktene tvinger leseren til refleksjon» (1983: 15). Forståelsen av det didaktiske ligger tilsynelatende nærmere det velkjente litterære grepet *underliggjøring* enn politisk skolering i disse redegjørelsene: Poeten er mer opptatt av å heve leserens refleksjonsnivå enn å fortelle henne hva som er riktig.

Likevel er det mitt inntrykk at lesningene, i praksis, ofte ender opp med å finne en bestemt *holdning* i diktene, som skal være i tråd med Johannesens øvrige uttalelser. Ofte gis dette uttrykk av å skjelve mellom rett og vrang lære. For eksempel blir lovsangsdiktene i

drømmeuka *ironiserende* for Larsen – underforstått at det de synger om ikke fortjener den lovsangen de får, som «Lovet være snøen som faller på sjøen/ Lovet være regnet som faller i en grøft» (IV.4). Eggen konkluderer med at «leksenes moral» fra uka i forveien er innlært, og at lovsangene «viser hvor defaitistiske og fremmedgjorte menneskene blir, i et samfunn, hvor den borgerlige ideologien om at verden er uforanderlig, dominerer» (1983: 71). Jeg ønsker ikke å latterliggjøre disse lesningene, for jeg tror absolutt de treffer noe vesentlig. *Ars moriendi* har en slik ideologikritisk slagside, hvor leseren inviteres til å skjelve mellom «svart og hvitt/ fullt og tomt, dødt og levende», som det står i «Spørsmål» (I.6). Samtidig tror jeg diktsamlingen vel så mye dveler i disse motsetningsfylte bildene, uten nødvendigvis å avkreve en bestemt holdning av dem. Kan ikke «snøen som faller på sjøen» like mye være et poetisk øyeblikksbilde? Det betyr ingenting at snøen faller på sjøen, og for sjøens del kunne det like gjerne vært regn, ettersom det blir til vann med det samme. Når dikteren «lovsynger» denne snøen, får det kanskje karakter av noe parodisk, grunnet sin høystemthet, men slik jeg leser det er det lovsangsjangeren som framstår pompøs, og ikke bildet av snøen. Nettopp ved å bruke lovsangen, som vanligvis skal tjene de store tingene, til her å beskrive små ubetydeligheter, som regnet som faller i en grøft og snøen som faller på sjøen, blir diktet en hyllest til de små ubetydeligheter som det vanligvis ikke diktes om, i hvert fall ikke lovsynges. Heller enn å lese lovprisningen av snøen som faller på sjøen som et vranglært subjekts fåfengte betraktninger under den borgerlige ideologien, tror jeg med fordel det kan leses på samme måte som subjektet som har lært at det er unyttig å leve: For den enkelte og hans «korte århundre» kan *nyttige* kunnskaper bare være nyttige til et visst punkt, og det er kanskje ikke først og fremst poesien man henvender seg til når man skal gjøre nyttige erfaringer. I hvert fall kan ikke jeg se snøen som faller på sjøen på samme måte som før jeg leste diktet – og jeg tror ikke det bare skyldes at jeg er ført bak lyset av borgerskapets ideologer som vil framstille dagens samfunn som uforanderlig.

I stedet for å akseptere Johannesens slutning fra dødsbevissthet til deltakelse i sin samtid, vil jeg fastholde dødsbevisstheten som noe som også kan falle utenfor denne deltakelsen, som noe unyttig, slik snøen som faller på sjøen er unyttig, men får en eksistensiell verdi i kraft av å finnes. Det er muligens en aristokratisk holdning, og den grenser kanskje mot den *defaitisme* flere advarer mot, men jeg mener man har belegg for å lese en slik holdning inn i *Ars moriendi*. Forsøket på å gi disse erkjennelsene en politisk funksjon er kanskje legitimt, men det er ikke *nødvendig* etter mitt skjønn.



Den siste strofen av Sapfo-diktet kan kanskje leses som et slags læredikt: «Det var dumt å tro/ at jeg kunne ta på himmelen/ med begge hendene». Det didaktiske kan her ligge i innsikten i at man ikke kan ta på himmelen med begge hendene. I overført betydning kan dette være en advarsel mot *hybris* – den som tror hun kan ta på himmelen streber kanskje etter en oversikt eller helhetsfølelse som ikke kan nås, heller ikke for en dikter som Sapfo eller Johannesen. I anledning verselinjene «Kalenderen er den eneste boken/ jeg gjerne skulle ha skrevet» fra *Nye dikt*, sier han i et intervju: «Å skrive kalenderen, det er jo tull. Men det jeg mente med det diktet, var å peke på språkets problem og vise hvor lite kunsten, diktningen eller ordene kan gripe virkeligheten direkte og hvordan kalenderen eksisterer uavhengig av deg» (Eikvil 1981: 69). Tilsvarende kan dette Sapfo-fragmentet i Johannesens tapning vitne om avstanden mellom det som beskrives og det som skrives, ved å peke på språkets problem med å *gripe virkeligheten direkte* og skape en forståelig sammenheng.

Sånn sett kan sistestrofen leses som en korrigerende av de to foregående, slik at sammenstillingen av de to forskjellige fragmentene kaster lys over hverandre. Dette må William Mishler ha oversett, ettersom han omtaler hele Sapfo-diktet som «a famous love poem by Sappho» (1990: 62), og ikke som en sammensetning av to forskjellige fragmenter. I Eggens korte kommentar står det at de to første strofene tematiserer jeg-ets resignasjon over sveket kjærlighet, mens den siste «bryter fullstendig med grunnholdningen i de to første» (1983: 94). Dette begrunner hun med at resignasjonen i stedet retter seg mot en mangel på helhet. Slik jeg leser det, er ikke bruddet så sterkt som Eggen vil ha det til, ettersom hennes forutsetning avhenger av at subjektet i det første fragmentet beklager seg over en sveket kjærlighet. At hun ligger alene i sengen kan muligens indikere at det er en bestemt person hun savner – ikke minst med tanke på at mange av Sappfos dikt kretser rundt dette – men det er slett ikke nødvendig å lese det slik. Johannesens innlemmelse av åpningsstrofen «De andre på Lesbos sover», kan til og med sies å motarbeide en slik fortolkning, ettersom den gir inntrykk av at de andre *sover*, og da er det ingenting som vitner om at den savnede er i lidenskapelig aktivitet et annet sted. Diktet peker ikke nødvendigvis i retning av sjalusi eller bitterhet, så resignasjonen trenger ikke være forbundet med en tapt kjærlighet; å ligge i sengen alene er ikke det samme som å ha kjærlighetssorg. Jeg vil heller lese en sterkere kontinuitet mellom de to fragmentene, hvor den våkende Sapfo ligger alene og reflekterer over at livet går fort, og at man ikke kan gjøre noe med det, selv om man skriver dikt som overlever ens egen tid.

Men hvis dette er et læredikt, så lærer det ikke bort stort annet enn at det er begrenset hva man kan lære. Det er sånn sett et mer *defaitistisk* utsagn enn noe som maner til kamp, og dette gjelder også diktet i sin helhet. Sapfo blir Johannesens allierte, men alliansen maner ikke til handling, snarere til en introvert erkjennelse fra den ensomme i senga om at livet går fort. Dets modus er ikke deltakelse, men kontemplasjon. Og selv om sammenlikningene med Brecht trolig er noe av grunnen til at Johannesens dikt ofte blir lest mer handlingssøkende enn han kanskje burde ha blitt, så kan kanskje dette Brecht-sitatet, oversatt av Johannesen selv, slekte på temperamentet i Sapfo-diktet:

Menneskets uendelige ensomhet  
gjør at selv fiendskap  
er et uopnåelig mål (2009: 37)

Dette er kanskje uventede linjer fra en dikter som Brecht, men jeg vil hevde at nettopp slike erkjennelser er sterkere til stede i *Ars moriendi* enn det som ofte kommer fram. I stedet for å forsikre seg om at Johannesen ikke er en *defaitistisk* poet, kunne man i større grad akseptere at også dette moduset finnes i diktsamlingen, selv om Johannesen selv har gjort sitt for å neglisjere det. I sin lesning av *Dikt 1959* er Einar Økland inne på liknende tanker. Han skriver at Johannesen ble stemplet som en ung, sint generasjonsrepresentant, men hevder at «tonen i dei dikta som gjeld samfunnsforholda eigentleg [er] sorgfull, berre av og til er den anstrengt og tilkjempa aggressiv» (1981: 28). For Økland er Johannesen, i motsetning til Brecht, en poet som skaper *bilder* og ikke argumentasjon. Videre skriver han:

Om ikkje dikta er sjølvoppteke, så er fleire av dei djupt introverte. Meg minnar dei om angstfylt, svensk 40-talisme og om Bergman-filmar. Det verkar vidare som om det norske miljøet ikkje heilt har våga å ta innover seg det deprimerte innslaget i Georg Johannesens dikt. Nei, då var det meir pirrande med han der åndsberserkeren som kalla namngjevne politikarar for brotsmenn og såleis blanda begrepa på diktarleg vis (ibid: 36).

Jeg har forsøkt å begrunne at denne karakteristikken også kan anvendes på deler av *Ars moriendi*, som gjendiktningen av Sapfo. Det Økland kaller det *deprimerte innslaget* hos Johannesen, kan vi også kalle en følelse av *defaitisme*, uten at dette er ment som en nedvurdering av diktene. Hvis man skiller sterkere mellom Johannesens poesi og Johannesens rolle som samfunnsdebattant, er det kanskje mulig å finne en Johannesen som slekter mer på den dypt introverte Sapfo, og mindre på den «åndsberserkeren» Johannesen nok kunne framstå som i riksmidene. Da blir det mer rom for å lese inn menneskets «uendelige ensomhet» i verket, og forsøket på å skape poesi ut av tilsynelatende banale private erkjennelser som at *livet går fort*, uten å dømme diktet som et uttrykk for borgerlig ideologi.

## 6 Historie og naturvitenskap

Vi har nå vært igjennom tre lengre analyser av tre forskjellige dikt i *Ars moriendi*. Selv om jeg har trukket inn rikelig med teksteksempler fra andre deler av samlingen, har hensikten vært å gjøre grundige og utførlige lesninger, med hva det måtte innebære av tvil og motsigelser, *uten* å la meg lede i for stor grad av Johannesens egne formaninger. Jeg har forfulgt de assosiasjonene som har dukket opp når jeg har arbeidet med diktene over tid, men alltid forsøkt å begrunne dem i den faktiske teksten, som en slags *kvalifisert intuisjon*. Tanken har vært at diktene sprenger de rammene poeten har forsøkt å gi dem i andre sammenhenger, og at dette kommer best fram om man stanser lenger opp ved diktene, og ikke slår seg til ro med den umiddelbare tolkningen, som fort kan bli et ekko av Johannesen selv. Således kan man si at min metode har vært å lese diktene så innfallsrikt som mulig, for dermed å se om man kunne utvide registeret for hva *Ars moriendi* kan romme av ideer og følelser.

Johannesen uttaler seg ofte i retning av at lyrikk ikke er noe vesensforskjellig fra andre språkuttrykk, som i etterordet til *Dikt i samling*: «For språk og dikt er det samme. Det finnes lyrikk i alle setningsmelodier. Lyrikk er sang. Skrift er synlig tale. Dikt er forbundet med tale» (1995: 106). Samme sted skriver han også noe koketterende at han i denne samleutgaven bare har «tatt inn lyrikk i konvensjonell forstand, det vil formelt sett si tekster med ujevn marg på høyre side og innholdsmessig sett si tekster med et immanent eller personlig jeg-origo i tid og rom» (ibid: 105). Han er altså ganske nonsjalandt i tonen når han omtaler sjangerinndelinger: «Skillet mellom dikt og drama, roman og sakprosa er nyttig for udyktige lærere og dyktige bibliotekarer» (ibid: 107). For Johannesen finnes det bare én språkvitenskap, retorikken, og den er like relevant i poesien som i sakprosaen. Derfor hevder han at «ulykkelige studenter» som leser i lærebøker om lyrikk, lærer mye om forskjellige troper, men de mangler «språkvitenskap, som ville vist at alle disse tingene [besjeling, symboler, metaforer osv.] fins i all språkbruk, inklusive lærebøkene» (ibid: 105). Et gjennomgående tema i mange av Johannesens artikler, særlig fra og med *Om den norske skrivemåten* (1981), handler nettopp om en språkkritisk tilnærming til såkalt «saklige» sjangere som sakprosaen. Johannesen prøver å bryte ned disse skillene, for å vise at poesien kan være like saklig som sakprosaen, og at sakprosaen er like *skapende* som poesien (jf. *poiesis* = å skape). Dette henger også sammen med hva jeg har skrevet tidligere, om hvordan Johannesen hevder at hans poesi er mer realistisk enn for eksempel Dagsrevyen. Hovedpoenget hans er at sakprosa «er det samme som *negert poesi* [...], det vil si bortfall

eller bevisst fjerning av poesiers virkemidler og kjennetegn. Sakprosaen er en retorikk, som består i å fjerne visse virkemidler, som understreker forskjellene mellom en tekst og den virkeligheten som teksten omtaler» (2004b: 23). Poesien, derimot, er mer realistisk, fordi den åpenbart viser fram at den er konstruert. Dette bør være ganske kjente språkfilosofiske påstander, med sterke bånd til dekonstruksjonistisk tenkning, og Siw Larsen redegjør fint for dette i sitt åpningskapittel (1997: 2-7). Jeg vil ikke gå videre inn på dem, bare konstatere at Johannesen gjerne forsøker å undergrave disse sjangerinndelingene, ved å vise til at alt språk er noe annet enn virkeligheten, som ikke lar seg bedre beskrive av saklige sjangere enn for eksempel av poesien.

Men samtidig er det jo et faktum at Johannesen forholder seg til disse sjangerinndelingene, og for øvrig utviser en sterk sjangerbevissthet gjennom hele sitt forfatterskap. Han har valgt å gi ut flere diktsamlinger, parallelt med at han har skrevet sakprosaer. Grunnen til at jeg har valgt å fokusere på en så liten del av samlingen, har nettopp skyldtes en forestilling om at poesien – ikke minst Johannesens poesi – er særlig *fortettet* med mulige betydningsdannelser, som til og med kan dra i forskjellige, kanskje motstridende retninger. Og dette tror jeg kommer bedre til sin rett i noen langsomme nærlesninger, enn i de mer summariske gjennomgangene til Larsen, Eggen og Mishler, som ofte får den konsekvens at diktene blir unødvendig like hverandre, og at man overspiller *kontinuiteten* mellom dem, som når Larsen flere steder hevder at de enkelte dikt «fortsetter i samme bane» (1997:119) som det forrige, eller blir «en forlengelse» (ibid: 125) av diktet i forveien, et «frampeik» (ibid: 137) til senere dikt, som «fortsetter der [det forrige diktet] slapp» (ibid: 144), også videre. Disse leserne har kanskje fått et bedre overblikk, men det går ofte på bekostning av innfallsrikdommen i enkelt diktene. Min framgangsmåte har nettopp hentet sin gyldighet fra tanken om at poesien er en særlig *flertydig* sjanger, som inviterer til å leses nøye. Jeg opererer ikke med noen *essensielle* sjangerkategorier, men anser denne tilnærmingen som fruktbar ut fra en konvensjonell sjangerforståelse, og dette gjelder i like stor grad for Johannesens dikt, på tross av at han iblant forsøker å gi inntrykk av det motsatte.

I dette kapittelet vil jeg forsøke å samle noen av trådene i de enkeltstående analysene, knyttet til to fenomener som allerede har blitt løftet fram. Det første er *Ars moriendis* såkalte naturvitenskapelige betraktningsmåter, og det andre er hvilken rolle den historiske bevisstheten spiller. Jeg vil diskutere diktsamlingen generelt, men vil også etter hvert se nærmere på diktene jeg allerede har analysert. Jeg vil også trekke inn andre diktsamlinger fra

andre poeter i den samme perioden, for å tydeliggjøre mine poenger gjennom sammenlikninger.

## 6.1 Naturvitenskapelige betraktningmåter

I en kort, men innholdsrik lesning av noen dikt fra *Ars moriendi*, hevder Kjell Heggelund i *Basar* at «gamle, poetiserende talemåter punkteres. Det er også tydelig at naturvitenskapelige betraktningmåter foretrekkes for mytiske» (1977: 72). Videre utdyper han, med oppmerksomheten rettet mot diktet «Fullmånen» (VI.1):

Ingen måne som en våt manet eller noen trolsk måneskive her: Slik er det. Månen er en stor stein. Jorda er en globus i full størrelse. Jorda og månen står (som i myten) i forhold til hverandre, men her på den måten at månen suger havet mot seg. Ingen skjønnmaling av små lune måneidyller her nede (på jorda). Men et nytt poetisk bilde av himmellegemet, den spedalske kongen der ute som behandles med solskinn. Det er merkelig, men sant. Like merkelig som at vi først i 1965 i Norge fikk dikt som svarer til hvordan moderne mennesker stort sett har lært å oppfatte naturen; i resten av norsk diktning herjet ånd & natur som før» (ibid).

Som jeg har vist i løpet av oppgaven, har flere gjengitt Heggelunds beskrivelse av *Ars moriendis* «naturvitenskapelige betraktningmåte» – både Herdis Eggen, Siw Larsen og Helge Rønning viser til den, og Johannesen har uttrykt en liknende holdning i intervjuer. Det er det gode grunner til, for flere av diktene står seg godt under en slik lesning. Samtidig finner jeg det åpenbart at dette perspektivet har sine begrensninger i møte med mange av diktene, som vanskelig kan sies å innfri et slikt løfte, noe jeg snart vil komme tilbake til.

For å utdype nærmere hva denne betraktningmåten går ut på, vil jeg introdusere et beslektet perspektiv, som jeg har funnet i Harold Blooms lesning av John Miltons *Paradise Lost*, i *A map of misreading* (1975). Ifølge Bloom forsøker Milton å oppdatere eller overkomme den litterære tradisjonen han forholder seg aktivt til, gjennom å ta opp igjen velbrukte motiver på en ny måte. I en scene mellom Satan og Beelzebub (som hos Milton er to forskjellige karakterer), beskriver Milton blant annet Satans

ponderous shield  
Ethereal temper, massy large and round,  
Behind him cast; the broad circumference,  
Hung on his shoulders like the Moon, whose Orb  
Through Optic Glass the *Tuscan* Artist views (hentet fra Bloom 1975: 131)

Bloom argumenterer overbevisende for at denne beskrivelsen av skjoldet som en måne alluderer til både Akilles' skjold i Homers *Iliaden* og Radigunds skjold i Spensers *The Faerie Queen*, og underbygger påstanden med sitater fra disse verkene. Men Milton lykkes ifølge Bloom med å fornye bildet; «the *Tuscan Artist*» henviser til Galielo Galilei (som Milton for øvrig besøkte) og hans oppdagelse av månens ujevnheter gjennom oppfinnelsen av teleskopet. Denne nye kunnskapen var skjellsettende, da den avslørte at månen var ruglete og uperfekt, og ikke bare en skinnende plate. Der Spenser og Homer fokuserer på månens *lys*, viser Milton i stedet månens fysiske egenskaper – dens vekt og form – og dette overfører han deretter på sin beskrivelse av skjoldet: «Homer and Spenser emphasize the moonlike brightness and shining of the shields of Achilles and Radigund; Milton emphasizes size, shape, weight as the common feature of Satan's shield and the moon, for Milton's post-Galileian moon is more of a world and less of a light» (ibid: 133). Slik hevder Bloom at Milton løser sitt problem med *belatedness* – å komme til tradisjonen *etter* at de store verkene er skrevet – og gjør «his own belatedness into an earliness, and his tradition's priority over him into a lateness» (ibid: 131). Ved bruk av nyere kunnskap om månen, takket være Galileis undersøkelser, kan Milton således overvinne tradisjonen og etablere et nytt poetisk bilde, med en mer fysisk og konkret måne, i overensstemmelse med vitenskapelige innsikter, som på et vis *daterer* de tidligere beskrivelsene.

Slik jeg leser Heggelund, er det en liknende ambisjon han tillegger Johannesen, og det er ingen hemmelighet at Johannesen er en meget tradisjonsbevisst forfatter, noe allusjonsrikdommen i *Ars moriendi* bekrefter. Og selv om en slik beskrivelse av månen burde virke langt mindre rystende på lesere i 1960-åra, er nettopp Heggelunds noe polemiske poeng at det er *merkelig* at vi har så få norske dikt som svarer til vår moderne naturforståelse – i stedet herjer ånd & natur som før, som han skriver ovenfor. Det er altså på høy tid at norske poeter tar innover seg hva man faktisk har funnet ut ved hjelp av vitenskapene, og ikke tillegger månen egenskaper den ikke har. I tilfellet med «Fullmånen» er det mulig å bifalle Heggelunds lesning – i hvert fall på deler av diktet:

Femten jorddiametre borte:  
Månen med ødelagt ansikt  
suger havet en meter mot seg

Den spedalske kongen der ute  
behandles med solskinn  
i en lufttom natt

mens en globus i full størrelse  
beveger seg langsomt rundt  
i et omslag av vind

At månen er femten jorddiameter borte, er et godt eksempel på denne naturvitenskapelige tilnærmingen, hvis vi da ser bort fra at han må ha regnet feil. Selv når vi velger det tidspunktet månen er nærmest jorda (363 104 km), og deler det på jordas lengste diameter (over ekvator: 12 756 km), er vi fremdeles 28,5 jorddiameter unna månen. En revidert versjon av *Ars moriendi* burde derfor endret linja til «Tretti jorddiameter borte», hvis hensikten var å oppgi de korrekte forhold, noe Johannesen uttrykker å ha ønsket i samme intervju: «Når jeg skriver om fullmånen 15 jorddiameter borte, så er den det altså» (Eikvil 1981: 71). Men det er den altså ikke. Dette kan kanskje virke som flisespikkeri, men det fortjener likevel å påpekes siden idealene formuleres så tydelig. I stedet for å se på dette som en *bevisst* faktaendring fra Johannesens side – en slags frihetlig poetisk tukling med tallene, muligens fordi tallet 15 skaper bedre assosiasjoner enn tallet 30 – tror jeg simpelthen det dreier seg om en glipp, og vil derfor videre akseptere bildet som et forsøk på en nøyaktig, natuvitenskapelig beskrivelse.

Når Johannesen beskriver jorda som «en globus i full størrelse», kan man også hevde trygt at det er et bilde som i langt større grad er i overenssstemmelse med en naturvitenskapelig betraktningssmåte enn at for eksempel jorda er en hage. Denne globusen er dessuten pakket inn i «et omslag av vind», som kan forstås som en presis påminner om jordas atmosfære, som gjør den beboelig for mennesker, i motsetning til månens «lufttom[me] natt». At månen «suger havet en meter mot seg», lar seg også begrunne naturvitenskapelig, ettersom vi vet at månen påvirker tidevannet. Så langt er alt i orden. Verre blir det imidlertid å integrere bildet av «den spedalske kongen» i denne betraktningssmåten. Heggelund slår altså fast at «det er merkelig, men sant», men sant på hvilken måte? Det er jo ikke lenger naturvitenskapelig sant å kalle månen en spedalsk konge – det er da like lite sant som «at månen er en blomst og at jorden er en hage» (Eikvil 1981: 71), som Johannesen selv polemiserer mot i et intervju. Herdis Eggen forklarer dette bildet som «en omvendt måte å uttrykke en annen Georg Johannesensk månekaraktistikk på: 'Månen er en grå stein'» (1983: 64). Sitatet henter hun fra et intervju med Johannesen, og det står i denne sammenhengen: «Det er et forsøk på å kartlegge en naturalistisk virkelighetsoppfatning slik at den blir poetisk. I stedet for å si at *månen er en gul blomst*, sier jeg at *månen er en grå stein*» (Johannesen 2004a: 222). For Eggen blir dermed «den spedalske kongen» en *omvendt måte* å uttrykke at månen er en grå stein. Men dette blir en i overkant velvillig lesning, etter min mening. For hvorfor skriver ikke

Johannesen da i diktet at månen er en grå stein, men i stedet en spedalsk konge? Jeg blir ikke overbevist om at dette ganske enkelt er en omvendt måte å si det på. Heller vil jeg si at han transformerer og sykeliggjør bildet av mannen i månen – men det blir ikke mer naturvitenskapelig av den grunn. Larsen skriver ganske riktig at «[u]tgangspunktet er en naturvitenskapelig korrekt beskrivelse av månens enorme avstand fra jorda, som går over i en besjeling; månen har et ødelagt ansikt» (1997: 146). Men hun går ikke inn på hvorvidt denne besjelingen passer overens med det naturvitenskapelig korrekte. Står ikke slike besjelinger i opposisjon til naturvitenskapelige lærdommer, som nettopp forsøker å motbevise slike antropomorfe beskrivelser? Også Eggen ser en sammenblanding av naturvitenskapelige og «folkelige» betraktningmåter (altså mannen i månen), og konkluderer med at diktet uttrykker «en moderne viten om månen i et poetisk flertydelig (sic) bildespråk» (1983: 84). Selv vil jeg hevde at denne moderne viten om månen samtidig møter konkurrerende perspektiver, som bidrar til å forstyrre de naturvitenskapelige fakta.

Min påstand er ikke at denne naturvitenskapelige betraktningmåten *ikke* er til stede i diktsamlingen – tidvis ser dette perspektivet ut til å gi gode lesninger. Men etter hva jeg har erfart, er det påfallende at det gjerne er de samme diktene eller strofene som blir trukket fram for å underbygge tesen, og at disse utgjør en ganske liten del av samlingen. Bortsett fra «Fullmånen», siteres gjerne midtstrofen til «Formørkelse»: «Vi sover i vår egen skygge/ med solen under sengen/ når jorden formørker seg selv» (VI.5), som leses som en korrekt beskrivelse av hvordan alle deler av jorda «formørker seg selv» hver natt ved å rotere vekk fra solen (med unntak av de nordlige steder som i perioder har sol hele døgnet). Ellers finnes spredte forsøk på å trekke inn denne betraktningmåten, som ved linja «Fjellet flytter seg vekk fra solen» (III.3) (Eggen 1983: 55, Larsen 1997: 121). I tillegg til at det er de samme stedene som framheves, så mener jeg at flere av leserne har en tendens til å ignorere de øyeblikkene hvor diktene helt klart bryter med dette perspektivet, som vist i tilfellet med «Fullmånen» ovenfor. Forestillingen om det naturvitenskapelig korrekte møter overraskende lite motstand der den åpenbart ikke stemmer. I stedet for å diskutere hvordan det naturvitenskapelige kommer på kant med mer folkelige forklaringer (som besjelinger), ser både Heggelund, Eggen og Larsen iblant ut til å konkludere at naturvitenskapen er *trumfkortet* – det er det som er diktets poeng. Med tanke på hva jeg har diskutert tidligere, da jeg prøvde å løfte fram det barnlige som et gyldig perspektiv i *Ars moriendi*, vil jeg heller påstå at fantasirikdommen i de forskjellige forklaringene ikke nedvurderes av poeten, selv ikke der de kommer i konflikt med vitenskapen. De forskjellige perspektivene settes opp mot hverandre,



men ikke for å konkludere med at det ene er mer verdifullt enn det andre. Ikke slik å forstå at Johannesen mener folkelige forestillinger om mannen i månen er sanne, men at de kan igangsette noen poetiske spekulasjoner som ikke trenger å garanteres av vitenskapene.

Iblant virker det som om man forsøker å innlemme andre poetiske bilder i denne *sanne* naturvitenskapelige tilnærmingen – bilder som kanskje ikke hører hjemme der – som når Heggelund forsøker å få «den spedalske kongen» i månen til å bli «sann». Det er jo selvsagt ikke *sant* at månen er en spedalsk konge, eller at månen har et «ødelagt ansikt». Dette er klassiske besjelinger som har vært gjort i poesien til alle tider, og *Ars moriendi* har mange av disse: «Furuen løfter sine vanskapte hender» (II.1), «Armbåndsurs telegraferer uten språk» (II.5), «Granene står i gamle uniformer» (III.1), «Natten har drept sine fanger» (III.6), «Klokken har strikket natten ferdig» (III.7), «Jeg har speil som er bebodd» (V.6), «Bare lerkene kan lese morgenen» (VI.5) også videre. Riktignok bør det tilføyes her at de enkelte linjene er tatt ut av sin sammenheng, og at en grundigere lesning av mange av dem nok kan argumentere for at personifiseringen undergraves ved hjelp av ironi – for eksempel kan man hevde at naturskildringene er parodier på naturskildringer – men etter mitt skjønn bekrefter de like fullt at *Ars moriendi* har rikelig med slike troper, som ikke kan sies å være «sanne» etter naturvitenskapelige målestokker. Det samme kan sies om døra i «Pubertet», som jeg leste enten som en overgang fra liv til død, eller fra barndommen til voksentilværelsen. I begge tilfeller er den et poetisk symbol, som ikke forholder seg til vitenskapelig korrekte framstillinger.

Jeg kan gå med på at Johannesen ofte forsøker å erstatte velbrukte, kanskje klisjétyngede bilder, motiver og fortellinger med sine egne, men det er å gå for langt å hevde at han jevnt over etterstreber å være i overensstemmelse med en naturvitenskapelig betraktningssmåte. Betoningen av det naturalistisk korrekte framstår i mine øyne som en overdrivelse, muligens som en polemikk mot mer idealiserende sider av 60-årenes poesi. Heller ville jeg foreslå en mer generell påstand, nemlig at Johannesen forsøker å etablere sine egne varianter av etablerte litterære forestillinger, ikke ulikt hvordan Bloom framstilte Milton. Dette kaster lys over for eksempel sistestrofen i fredagsdiktet «Hos en prest» (I.5): «Svaner med knute på halsen/ for at de ikke skal glemme/ å synge sin svanesang». Etter min mening er strofen et godt eksempel på hvordan Johannesen lykkes med å skape bilder som både oppleves helt konkrete, nærmest visuelle, samtidig med at de har en allegorisk funksjon som ikke blir for anstrengt. Strofen spiller på *svanesangen*, som betyr en persons siste utspill, eller gjerne en

kunstners siste verk. Når man bruker uttrykket svanesang til det daglige, har man ikke nødvendigvis lenger dyret svane i tankene – det har blitt en død metafor. Men ved å minne om svanens lange hals – som man kan se for seg er av en slik lengde at man kan lage en knute av den – vekkes den døde metaforen til live og bringer tankene tilbake til svanen, som var metaforens opphav, ettersom man tidligere trodde (feilaktig) at sangsvaner pleide å synge like før de døde. *Knuten på halsen* drar også veksler på hvordan man kan binde en knute på fingeren hvis det er noe man må huske, gjerne knyttet til daglige, praktiske gjøremål. Her får knuten en eksistensiell dimensjon og blir nærmest en parodi på den dødsbevisstheten man kan finne mer seriøst formulert andre steder i diktsamlingen: Når svanene slår en knute på sin egen hals for ikke å glemme at de skal dø, har dødsbevisstheten blitt dødsbesatthet og således blitt livshemmende.

Et annet eksempel på hvordan Johannesen bearbeider etablerte forestillinger, er sistestrofen fra «Utgangen» (II.7), som lyder slik: «Ariadne hjalp meg ikke/ labyrinten ble revet innenfra/ Slik fant jeg ut av den». Allusjonen viser eksplisitt til fruktbarhetsgudinnen Ariadne, som hjalp Tesevs ut av minotaurens labyrint på Kreta ved å gi ham et garnnøste. Men Johannesens person må finne en annen *utgang* – labyrinten må rives innenfra. Lest i sammenheng med førstestrofen blir det tydeligere hva som står på spill: «Undulatene har vært tamme/ så lenge at de flyr i bur/ etter at sprinklene i brystet er fjernet». Oppdateringen av den myteomspunne labyrinten, består i at det for et moderne individ ikke lenger er *ytre* begrensninger man må løsrive seg fra, men *indre*. Man må med andre ord avlæres de regler og normer man oppdras etter, man må avlære den selvdisciplinering man har vendt seg til. Og det finnes ingen guder som kan hjelpe til. I begge disse eksemplene tar Johannesen tak i etablerte litterære motiver eller fortellinger, men forandrer dem, slik at bildene blir nye. Men i ingen av tilfellene er det snakk om noen form for *vitenskapeliggjøring*, bare en erstatning av et poetisk bilde med et annet. Derfor mener jeg at den naturvitenskapelige betraktningssmåten noen ganger brukes for å opponere mot poetiske konvensjoner – men det er bare én strategi blant flere.

For øvrig eksemplifiserer kanskje begge disse eksemplene *Ars moriendis* mer belærende sider, og utfordrer sånn sett mine nærlesninger i de forrige kapitlene, hvor jeg har forsøkt å tone disse aspektene ned. Jeg har jo nettopp forsøkt å lese diktene i mindre grad som læredikt, til fordel for et mer kontemplativt og introvert uttrykk. Til dette vil jeg bare si at jeg ikke har forsøkt å gjøre noen uttømmende lesning av diktsamlingen, som skulle diskvalifisere de andre lesningene. Hensikten har bare vært å løfte fram en etter min mening undervurdert side ved

diktene. Som jeg har poengtert flere steder, har jeg funnet innsiktsfulle tolkninger hos samtlige av dem jeg har gått i dialog med, og mine egne forslag står i gjeld til disse. De diktene jeg har valgt ut, utgjør heller ikke et fullstendig representativt utvalg for samlingen, og jeg har vektlagt de deler av *Ars moriendi* som underbygger mine argumenter. Tanken har vært å *supplere* den foreløpige resepsjonen, ikke å forkaste den.

Jeg foreslår derfor at Heggelunds påstand kan modereres, slik at det for Johannesen heller handler om en slags transformasjon av gjengse bilder og forestillinger som har vært anvendt i litteraturen – men denne transformasjonen søker ikke nødvendigvis noen garantist i naturvitenskapen. Når månen «med ødelagt ansikt/ suger havet en meter mot seg», kan man hevde at Johannesen opponerer mot den hyggelige forestillingen om «mannen i månen», som er grunnet i at månens overflate med en viss velvilje kan likne et ansikt. Johannesen *ødelegger* ansiktet, men det er etter min mening et vesentlig poeng at han *ikke* lar det forsvinne, slik at månen bare blir en stein. I stedet lager han et nytt antropomorfisk bilde hvor månens velkjente innvirkning på flo og fjære beskrives som at et ødelagt ansikt *suger* havet mot seg. Valget av «suger» underbygger dessuten denne personifiseringen, ettersom *ansiktet* allerede er etablert, slik at assosiasjonene går i retning av en munn som suger.

Framfor å forankre de nye bildene konsekvent i en naturvitenskapelig korrekt kunnskap, mener jeg like gjerne at han skaper nye poetiske bilder som er symbolladede og gåtefulle. I en samtale med *Minerva* er litteraturhistoriker Daniel Haakonsen også inne på Johannesens billedspråk:

«Visst må [Johannesen] bruke bilder han som andre lyrikere, og han kan det, like godt som andre. Men [...] det gjelder å avsløre, ikke tilsløre virkeligheten. Avsløre er forresten galt sagt; det dreier seg snarere om å avkle noe som nakent sett er mer interessant enn poetiske gevanter. Og dette siste er igjen galt sagt, for det dreier seg nettopp *ikke* om poetiske, men om kvasipoetiske gevanter. Poesi og virkelighet faller sammen for denne dikterens følelse – hvis man ser tilstrekkelig dypt i begge deler» (Haakonsen 1970: 15).

I Haakonsens tilfelle er det særlig eksempler fra *Dikt 1959* som løftes fram, som «Jødisk partisansang», som ifølge Haakonsen inneholder *negative metaforer* av typen «Dette lys er ikke solen, men en brann/ Disse skyer er av røk og ikke vann» (Johannesen 1995: 74). Haakonsen forstår en negativ metafor som en metafor som prøver å trekke noe fra, og ikke å legge noe til. I *Ars moriendi* er det etter min mening langt færre av disse – til det er bildene for nyskapende og innfallsrike – men man kan kanskje hevde at tidligere nevnte «Fjellet flytter seg vekk fra solen» (III.3) er et slikt eksempel, som forøvrig også er i

overensstemmelse med det naturalistiske programmet. Her blir det velbrukte motivet soloppgang endret til at fjellet flytter seg, noe som også er tilfellet. Solen går verken opp eller ned, det er jorda som snurrer rundt seg selv, i bane rundt solen. I dette tilfellet kan vi argumentere for at den *negative metaforen* har skapt en bevissthet om at solen verken *går* opp eller ned. For Haakonsen har disse negative metaforene «det samme mål, får vi tro: å fjerne noe 'poetisk' som ikke lenger er reelt levende, for å gi virkeligheten en ny sjanse til å bli oppfattet» (1970: 13).

Jeg bifaller at dette er en av *Ars moriendis* ambisjoner; å røske opp i etablerte poetiske forestillinger, for å *gi virkeligheten en ny sjanse til å bli oppfattet*. Men dette skjer like gjerne ved etableringen av nye symboler og metaforer, og ikke gjennom en devaluering av metaforen som sådan. Som man ser hos Haakonsen, er det også de *avslørende* kvalitetene han løfter fram, selv om han moderer seg og sier det handler om å *avkle*. Slik jeg leser Haakonsen, hevder han at Johannesen på en måte redder poesien ved å uttrykke seg på en tilsynelatende upoetisk måte, eller i hvert fall gjennom å bryte med forventningene om hva poesi er. Disse diktenes evne til å *avkle*, får ikke den samme politiske slagsiden hos Haakonsen som den får hos for eksempel Helge Rønning, og det er vel heller ingen hemmelighet at Haakonsen representerte mer politisk konservative holdninger. Snarere virker det som en måte å unngå overflatiske framstillinger på, for heller å komme i dybden av virkeligheten, for «virkeligheten er kanskje vakrere og bedre i seg selv enn den billedlige utsmykningen av den», som han sier (ibid: 13). Men at virkeligheten skal oppfattes på naturvitenskapelige premisser, sier ikke Haakonsen noe om, og jeg syns heller ikke man har belegg for å hevde dette, om man leser samlingen i sin helhet. Til Heggelunds forsvar, og de andre som har skrevet om Johannesens «naturvitenskapelige betraktningssmåte», bør det tilføyes at de ikke har bundet seg slavisk til denne påstanden – det er ingen optikk som farger alle diktene. Jeg finner det likevel verdt å komme med denne innvendingen, da den har fått ganske mye oppmerksomhet, og dessuten ikke har blitt diskutert i de tilfellene hvor *Ars moriendi* åpenbart strider imot denne lese måten.

## 6.2 Historisitet

Et annet moment som slekter på spørsmålet om *Ars moriendis* naturvitenskapelige betraktningssmåte, er spørsmålet om *historisitet* eller historisk bevissthet. Begge deler handler om diktets plassering både i litteraturhistorien og i historien mer generelt. Flere steder

uttrykker Johannesen tydelig at diktene hans skal dokumentere sin egen tid, altså at man skal være oppmerksom på at de er skrevet ut fra en bestemt historisk situasjon. I etterordet til gjenutgivelsen fra 1995 skriver han at «*Ars moriendi* er et dokument eller samtidsdikt fra Norge 1950-1965. Derav følger: *AM* er inspirert av det faktiske Norge før 1965» (1995: 58). Slik jeg leser dette, er det et polemisk forsøk på å unngå å bli lest som en sentrallyrisk dikter, ved å insistere på at han skriver med bevissthet om sine historiske omgivelser. I et forsvar for moderne kunst, kalt «Kunst, kunstneren og samtiden», skriver han i 1966: «Armbåndsur blir mer lyriske enn timeglass som bare brukes til egg-koking. Kunstneren blir opptatt av ting fordi han lever i en verden av helt nye gjenstander som vi ennå ikke har vent oss til» (2004a: 201). I polemikk mot dette som han i en annen sammenheng kaller «dikt om evige emner skrevet av [...] overfølsomme» (ibid: 183), setter han altså en mer realistisk poesi, som uttrykker et *her og nå* og beskriver menneskets historiske situasjon. At timeglasset i lange tider har vært (og fremdeles er) et velbrukt symbol på tiden som *renner ut*, skyldes at timeglasset faktisk var et hyppig brukt redskap tidligere, før armbåndsurene ble vanligere. Johannesen viser at armbåndsuret i hans hverdag har overtatt for timeglasset, og at det derfor er «mer lyrisk», slik jeg forstår ham, siden det har mer med dagens virkelighet å gjøre. Å skulle ty til timeglasset som et poetisk virkemiddel blir derfor bare å bekrefte en stivnet konvensjon, som først og fremst skal hinte til leseren om at det er *poesi* vi har med å gjøre, eller hva Haakonsen ovenfor kalte «kvasipoetiske gevanter».

Det poetiske billedspråket til Johannesen skal altså forankres i en korrekt virkelighetsoppfatning, tilpasset sin historiske situasjon. Og den skal også være *oppdatert* og forholde seg til «en verden av helt nye gjenstander som vi ennå ikke har vent oss til», som det sto ovenfor – altså ikke ulikt hva Bloom skrev om Miltons måte å overvinne tradisjonen på. Samtidig ytrer han ved andre anledninger et sterkt ønske om å skrive en poesi som *varer*, altså en poesi som ønsker å overleve sin egen tid. I en panelsamtale med Harald Sverdrup, Paal Brekke og Jan Erik Vold, blir de avslutningsvis spurt om en forfatter skal skrive for fremtiden. Brekke og Sverdrup svarer nei, mens Johannesen er mindre bestemt i sitt svar, som jeg har sitert deler av tidligere:

Jeg vil ikke påstå at jeg skriver for evigheten, men likevel tror jeg at jeg vil være litt uenig med Sverdrup og Brekke. Jeg har en følelse av at når jeg skriver, dikt eller artikler, så kommer jeg til et stadium der jeg regner med at nå blir jeg forstått. Men så fortsetter jeg å arbeide utover det rene meddelelsesbehovet, med en stram form, for å gi et renere uttrykk for innholdet. Det er ikke det at jeg ønsker mitt dikt skal vare evig, men noe i retning av at man er med på å definere menneskeheten, tror man er med på det i alle fall. Det er slik menneskene

er, slik var de for 100 år siden, og slik vil de være om 100 år. Man viser tillit til en menneskelig fremtid (2004a: 221).

Utsagnet sier noe både om holdningen til språk og historie. For det første skaper han et skille mellom innhold og uttrykk, hvor han først kommer til et punkt hvor han tenker at meddelelsen (innholdet) nå blir forstått, før han deretter arbeider med en «stram form» som skal føre til et *renere uttrykk*. Alt dette i troen på at det er slik menneskene var for hundre år siden, og slik vil de være om hundre år. Tidligere i samme diskusjon sier han også: «All diktning er uttrykk for at menneskene i grunnen er like: Nå skal jeg skrive noe ut fra meg. Du vil etterpå lese det og oppleve noe, for du er min bror. – Dette er en grunnholdning i kunsten» (ibid: 220).

Det er kanskje ikke overraskende at en forfatter og oversetter som går så aktivt i dialog med forfattere og tenkere fra vidt forskjellige steder og tider sier dette. Bibelen, Montaigne, Dante, Konfutse, Sapfo, Palladas, Tu Fu, Blake, Brecht, *de gamle grekerne* og så videre, er alle naturlige samtalepartnere i Johannesens virke som forfatter og intellektuell. Og det er i og for seg ikke noe selvmotsigende i både å ville skrive med utgangspunkt i sin tid, og samtidig ønske å bli lest generasjoner senere. Miltons *Paradise Lost* blir gjerne lest som en kommentar til disputten mellom katolikker og protestanter, og religionspolitiske spørsmål knyttet til menneskets frie vilje. William Blake er et annet opplagt eksempel på en dikter som beskjeftiget seg med politiske spørsmål, uten å ha falt ut av den litterære kanon av den grunn, og et nærmere eksempel er Brecht (selv om spørsmålet om hans litterære kvaliteter kanskje skaper større kontroverser). Vi kan derfor ikke påvise noe paradoksalt i dette ønsket om både å dokumentere sin samtid, og å ville skrive noe for en «menneskelig fremtid». Heller er det i tråd med Ezra Pounds berømte postulat om at «literature is news that stay news». Dessuten må det legges til at han er kritisk til at samtiden skal gjøre krav på hvordan dikterne skriver. I teksten om timeglasset ovenfor, skriver han også at kunstneren må «avvise alle krav fra samtiden. For hvis samtiden har rett til å kreve en bestemt slags kunst, burde den organisere dette kravet. Slik var det i Stalins sosialistiske og i Hitlers borgerlige diktatur» (2004a: 202). Dikteren *skylder* altså ikke sin samtid noe. Johannesen insisterer her ganske tradisjonelt på kunstnerens frihet, og når kunstneren skaper, «skal han ikke se på sin samtid. Han er sin samtid selv» (ibid). Kunstneren og dikteren skal ikke gi samtiden det den vil ha, men de er likevel merket av den, og det vil komme til uttrykk gjennom kunsten.

Like fullt, når man leser *Ars moriendi* er det påfallende hvor lite synlig samtiden er i diktene. Dette blir særlig tydelig om man sammenlikner Johannesen med samtidige forfattere som

også gjerne regnes som modernister. Særlig blir kontrastene slående om man ser på den såkalte *nyenkle* poesien. Denne poesien er, kort fortalt, en reaksjon på den symboltyngede tidligmodernistiske og romantiske lyrikken, og søker heller mot det hverdagslige, både i uttrykk og motivvalg. Den mest kjente norske representanten herfra, Jan Erik Vold, utga i 1968 *Mor Godhjertas glade versjon: ja*, som viser en helt annen skrivemåte enn den man finner hos Johannesen. Det skyldes ikke bare det formmessige – at Johannesen har en konsekvent og knapp struktur, i motsetning til Volds prosanære og ekspansive stil – men like mye i *hva* som innlemmes i diktet og ikke. Man kan hos Vold lese om «sprekken i ruta til Hammerstad, jeg går ofte forbi/ under der, Johannes Bruns gate 12 A, annen etasje» (1994: 7). Videre i diktsamlingen kan man lese om samtidige forfattere som Harald Sverdrup og Tarjei [Vesaas], samt en rekke gatenavn og steder fra Oslo, naboer og andre privatpersoner, titler på popsanger og politiske utspill om rivingen av hus på Briskeby, hvor poeten bor: «snart rykker pengefolka inn, Sheraton-konsernet/ skal ha dollarhotell og velger naturlig/ den fineste tomta» (ibid: 25). Sammenliknet med Volds samtidskommenterende diktning, blir det svært synlig hvor forsiktig Johannesen er med å trekke inn eksplisitte markører som viser til aktuelle ting, hendelser og fenomener som tilhører 60-årene. Dette gjelder ikke minst i den sparsommelige bruken av egennavn, som begrenser seg til følgende i *Ars moriendi*: Obosblokk,<sup>11</sup> Ariadne, Syvstjernen, Karlsruvognen, Tut Ankamen, Ikaros, Orfeus, Tiresias, Lesbos, Alexandria. I tillegg kunne man nevne DDT («Jeg drysser DDT over min døde mor» (III.5)) og nafta («Vinden er nafta på fingrene» (VI.4)), som ikke er egennavn, men som viser til bestemte kjemiske forbindelser som først har blitt anvendt i nyere tid. Som man ser her, er de få egennavnene fra diktsamlingen hentet fra personer og steder som allerede er fylt av symbolske og mytologiske betydninger. Det er med andre ord navn som inngår i en symbolladet, litterær tradisjon og inviterer til tolkning, i motsetning til Jan Erik Volds naboer, som han kan «se inn til, Egil og Ane, om de/ er hjemme (Holtegata 14)» (ibid: 22). Disse naboene *bare er der*, og vi tilbys ingen symboliserende muligheter når de presenteres – men når Ikaros og Orfeus er titlene på dikt hos Johannesen, blir det nærliggende å lese diktene i relasjon til disse mytologiske figurene. Unntaket er «Obosblokk», som kanskje er det minst ladede av disse navnene og stedene, med klarest forankring i samtiden.<sup>12</sup> Men samtidig er det vanlig å lese dette hyppig antologiserte diktet som en kritikk av den konformitetssøkende

---

<sup>11</sup> Det er kanskje ikke grammatisk korrekt å hevde at «Obosblokk» er et egennavn, men jeg tar den med her, ettersom akronymet Obos kan regnes som et egennavn, og det er det vesentlige i denne sammenhengen.

Johannesen skriver det også med stor forbokstav.

<sup>12</sup> OBOS var, som jeg skrev i kapittel 2.3, en vesentlig boligaktør i Norge fra 30-tallet og utover.

velferdsstaten, som jeg nevnte i kapittelet om *Ars moriendis* struktur, altså som et symbol på noe. Obosblokken er uansett unntaket, og ikke regelen, for hva som får plass av gjenkjennelige samtidsfenomener i diktsamlingen.

Slik ser vi altså at *Ars moriendi* tilbyr svært få markører som forteller oss hvor eller når diktet kan plasseres.<sup>13</sup> Det kan kanskje forstås som en streben etter «et renere uttrykk», som Johannesen innrømmet å søke etter i sitatet ovenfor. Om vi ser på Paal Brekke og Nils Christie, som Erik Bjerck Hagen omtaler som de «mest konsekvente poetiske modernist[er]» på femtitallet» (2012: 98), ser vi også her iblant en sterkere vilje til å stadfeste diktene, slik at de kommer i berøring med samtidens ting og fenomener. Brekkes *Det skjeve smil i rosa* fra 1965, har for eksempel en rekke samtidsmarkører, som Vietnam, Stålmannen, byene Bangladore, Calcutta og Aurangabad i India, bruken av engelske strofer som «Exit»-skilt i kinosalen, «Be My Baby, nynnet jeg», «seven jewels»; plast, polyester, FN, den indonesiske presidenten Soekarno, legemidlene Meprobamat og Klorpromazin også videre (Brekke 1965). Erling Christie varierer i sine diktsamlinger fra 1954-1960 mellom å aktivt ta samtidige fenomener opp i samlingen, som populærkultur – men da gjerne med kulturpessimistiske undertoner – og å unngå dette. Hans siste diktsamling, *Tegnene slukner* (1960), ligger nærmere *Ars moriendi*, iallfall på dette området, hvor det som var av juke-boxer, Tuborg, Volkswagen, Albert Schweitzer og andre samtidigheter i *Minus. Satiriske dikt* (1959), har måttet vike for et mer strippet landskap, hvor kun kanoniserte kunstnere og forfattere som Debussy, Mozart Rilke og Beckett slipper til, samt mytologiske skikkelser som Ikaros og Narcissus. Interessant nok omtalte også Johannesen *Tegnene slukner* som «et høydepunkt i fjorårets lyrikk», da han i 1961 gjennomgikk flere av høstens diktsamlinger fra 1960 (Johannesen 2004a: 118).

Det kan kanskje virke litt pirkete og snusfornuftig å skulle telle antall egennavn eller andre eksplisitte samtidsmarkører i disse diktsamlingene, for deretter å slå fast hvorvidt de er samtidsbevisste eller ikke. Og denne framgangsmåten har unektelig sine begrensninger. Selv om Jan Erik Vold eksplisitt kommenterer dagsaktuelle hendelser og navngir levende personer, så er det ingen automatikk i at hans diktsamling oppleves mer *aktuell* for en 60-tallsleser, eller at den *er* det, for den saks skyld. Det er uansett ikke min ambisjon å skulle måle diktens aktualitet, og jeg har i hvert fall intet ønske om å nedvurdere *Ars moriendi* på grunn av denne

---

<sup>13</sup> Dette er minst like påfallende i *Ars vivendi* (1999), hvor det eneste historiske «beviset» på at den overhodet er skrevet etter *Ars moriendi* er «din flyvende hovedstad OSL» (20) og «lagt ut på internett» (37).



«mangelen». Men fremdeles vil jeg fastholde at *Ars moriendi* er påfallende ribbet for spor av plasserbare ting og hendelser fra de årene den er skrevet, med tanke på at den skulle være «et dokument eller samtidsdikt fra Norge 1950-1965», som Johannesen hevdet. Denne «verden[en] av helt nye gjenstander som vi ennå ikke har vent oss til», som Johannesen beskrev og forsvarte tidligere, er i liten grad til stede i hans egen diktsamling, mens den er langt synligere hos en samtidig Vold eller Brekke. Vi kan kanskje si at samlingen gjennom sin *form* er et tidstypisk uttrykk, men også dette kan diskuteres. Riktignok er den uten fast rytme og enderim og er derfor innlemmet i *Moderne norsk lyrikk: frie vers fra 1890-1980*, redigert av Vold og Kjell Heggelund – men bortsett fra dette er den som nevnt påfallende streng i sin form, og slekter kanskje like mye på Dantes trelinjede strofer som de samtidige frie vers.

Hvis vi ser nærmere på de tre diktene jeg har analysert tidligere, blir dette fraværet av samtidsmarkører godt eksemplifisert. I «Tomt hus» finner vi riktignok fag som historie og geografi, men dette er gamle disipliner, og om vi ser på diktet som en slags *scene*, får man ikke noe klart inntrykk av hvor man befinner seg. Huset er tømt, hagen er tom og verden er tom. Når Paal Brekke åpner sin diktsamling i en kinosal, og hyppig beskriver omgivelsene, hvor han «snubler bare oppover/ i trappetrinn med tall som lyser/ grønt mot Exit (rødt)» (1965: 7), får man som leser en klar fornemmelse av at personen befinner seg i en kinosal, fremmedgjort.<sup>14</sup> Diktet er helt klart i kontakt med *stedet* det beskriver, som nettopp er med på å framprovosere jeg-ets følelse, tilsvarende hvordan det nettopp er sanseintrykkene av omgivelsene hos den vandrende (eller slentrende) Vold som igangsetter videre digresjoner og spekulasjoner. Hos Johannesen er det stedlige fjernet, alt som står igjen er et tomt hus, som «tømmer seg gjennom døren». Om dette beskriver en flytteprosess, slik jeg foreslo i min analyse, så er dette i så fall bare antydning, og ingen av gjenstandene navngis. Det er ikke slik at poeten har *sett* noe og gjerne vil sette ord på det – i stedet vil han sette ord på en tanke ved bruk av poetiske bilder.

«Pubertet» er tilsvarende «renset», muligens med unntak av kafeen i andre strofe, som jeg i min lesning foreslo kunne ses i sammenheng med kaffehusenes betydning i opplysningstiden. De to andre strofene utspiller seg henholdsvis i «min barndoms hus» og på en vei. Om disse kunne vi si at veiene er like gamle som menneskerasen, og at det har blitt laget hus i alle fall siden jordbruket ble mer permanent for 10 000 år siden. Kafeene har som nevnt en langt

---

<sup>14</sup> Diktet heter riktignok «Som i en kinosal» (min uth.), og kan kanskje like mye være et bilde på samfunnet og dets «kontrollører». Men det relevante her er at kinosalen – om den er innbilt eller ikke – beskrives langt mer utførlig enn Johannesen beskriver sine omgivelser.

kortere historie, omtrent 300 år tilbake. Med andre ord inneholder ikke diktet noen markører som viser til sin samtid – og om man hadde fjernet ordet kafé, kunne det ha vært skrevet når som helst i menneskets skrifthistorie (om man ikke som nevnt tar høyde for at diktets form lar seg forankre historisk). Dessuten får man ikke noen inntrykk av hvordan livet er på kafeen jeg-et besøker, det er ingen lyder eller synsinntrykk (bortsett fra synet av det fraværende du-et, som jeg uansett har foreslått er en slags ønskedrøm). Det er i det hele tatt ingen oppmerksomhet mot de *tingene* som finnes de stedene jeg-et oppsøker. I barndommens hus nevnes kun en dør, men den har jeg allerede argumentert for at har en sterk symbolsk betydning. Sistestrofen gir også veien en allmenn karakter: «Alltid når veien er tom/ tror jeg at du har gått den/ Alltid er veien tom». Man får ikke inntrykk her av at det er en bestemt vei personen går – slik Vold befinner seg i Thereses gate og Johannes Bruns gate – men at veien representerer alle veier. Heller ikke denne lar seg stadfeste, og den inviterer heller ikke til å bli det. Når det gjelder Sapfo-oversettelsen, er den mindre relevant i denne sammenhengen, ettersom diktet ble skrevet tusener av år før den norske etterkrigstiden Johannesen hevder å dokumentere med *Ars moriendi*. Hvis det diktet skal spille noen rolle her, må det være at den ikke akkurat forsterker noe inntrykk av at *Ars moriendi* knytter seg an til sin samtid.

Det kan innvendes at diktene jeg har valgt å analysere ikke er representative for dette spørsmålet om samtidsmarkører i diktsamlingen. Og man kan finne andre dikt som vier større oppmerksomhet til de tingene som formodentlig omgir en person i Norge på 60-tallet, som telegraftråder, armbåndsur, telegram, radioer og stoppeklokker. Dessuten er det heller ikke slik at det bare er de *nye* tingene som er samtidige, og dette er et vesentlig poeng. Selv om det har fantes hus i tusener av år, er de selvsagt like samtidige for Johannesen som radioapparatene. Diskusjonen om samtidighet kan fort bli vulgariserende, og ende opp med å fetisjere det nye. Men det som *er* relevant her, etter min mening, er hvordan Johannesen holder de poetiske bildene åpne, i motsetning til Vold, som *binder* diktet til et bestemt sted, en bestemt tid. Johannesen forankrer ikke diktene sine historisk på samme måte, og til samtidsdokumenter å være, er de påfallende vagt plassert, historisk sett. Hvis man skal spekulere litt, kunne man kanskje foreslå at Johannesens ønske om å lage varige og flertydige dikt, kommer i konflikt med ønsket om å forankre dem i sin tid. Der Vold insisterer på *lokalitet*, kunne Johannesens dikt ha funnet sted *hvor som helst*.

Et eksempel på dette er hvordan mange har fokusert på atomtrusselen i sine lesninger, som jeg har vist flere steder gjennom denne oppgaven. Johannesen selv tar også til orde for disse

tolkningene. Men måten atomtrusselen framstilles på er alltid antydende – faktisk så antydende at denne potensielle katastrofen kunne vært skiftet ut med en annen katastrofe i tolkningen av diktene. Når Johannesen skriver «tre kvarters krig» (I.3), er det kanskje et vellykket bilde på den innbilte tredje verdenskrigs korte lengde, ettersom vi har funnet opp masseødeleggelsesvåpen som kan utslette alt menneskelig liv på svært kort tid. Men det er ikke gitt at det *må* være atomtrusselen, det står ingenting om bomber, kjernefysiske våpen eller liknende. Litt flåsete sagt, er det ingenting som utelukker at han beskriver første omgang i en fotballkamp. I stedet tyr Johannesen til poetiske omskrivninger, sparsommelige med detaljer fra den samtiden han eventuelt beskriver. Et annet illustrerende eksempel kan være hvordan Einar Økland leser denne strofen: «De som skjøt på blink/ spredte hagl over hele skiven/ Blinkene ble gjort større» (I.3). For Økland blir dette forstått slik: «Den som har leita etter ein treffande karakteristikk av utviklinga innan arbeiderrørsla, treng ikkje leite lenger etter dette» (1979: 30). Det er ikke noe galt med Øklands lesning, tvert imot, men den viser samtidig etter min mening den *fleksibiliteten* som finnes i mange av *Ars moriendis* bilder, og hvordan de kan anvendes som ordspråk eller nidviser i vidt forskjellige sammenhenger. For Økland blir denne strofen en treffende karakteristikk av arbeiderbevegelsens utvikling, men for en annen leser kan den bli noe helt annet.

Altså mener jeg at *Ars moriendi* alt i alt reserverer seg mot å gi noen tydelige signaler på *hva* det er diktene kommenterer, slik at de kan romme forskjellige betydninger. Dette stemmer for øvrig overens med Johannesens egne idealer, slik han framstiller dem i et intervju med *Profil* i 1966: «I den poetiske 'seiemåten' er det flertydigheten en søker etter. Et hvert motiv er et symbol. Innfallsevnen i det motivet er målestokken for symbolverdien» (Johannesen 2004a: 222). Fleksibiliteten som vinnes på grunn av de manglende detaljene, kan på den ene siden gjøre diktene svært anvendelige som samtidskommentarer, slik Økland viser. På den andre siden er denne nakenheten i diktene også med på å gjøre at de ikke får noen definitiv forankring i denne samtiden. At et hvert motiv er et symbol, er i denne sammenheng en slående «innrømmelse», fra den samme poeten som senere hevder at mange av diktene hans er «antisymbolske og antiromantiske» (Eikvil 1981: 71). Og jeg er her mest enig med den første Johannesen, som søker etter flertydigheten og symbolverdien. Men prisen for flertydigheten blir den historiske presisjonen, som blir et vagt hvor-som-helst-når-som-helst, til fordel for et renere, mer nakent motiv, som utvider *innfallsevnen*.

## 6.3 Avslutning

Når man sammenlikner Johannesen med samtidige poeter, mener jeg altså at en viss *vegring* mot å binde diktene i *Ars moriendi* til sin samtid blir meget synlig. I stedet foretrekkes poetiske bilder som ikke lar seg stad- eller tidfeste, men som samtidig er elastiske nok til at de kan fungere som symboler på aktuelle fenomener og hendelser, slik for eksempel Økland knytter en strofe til arbeiderbevegelsen, og slik mange foreslår atomtrusselen som et bakteppe for samlingen, uten at den er eksplisert noe sted i diktene. Å kalle dette *leilighetsdikt* mener jeg imidlertid er å dra det alt for langt, da de poetiske bildene i så liten grad lar seg forankre historisk. Til det er de for flertydige, gåtefulle og elastiske. Sånn sett har *Ars moriendi* like mange «timeglass» som «armbåndsur». Når Johannesen i avisa *Møre* i 1973 hevder at diktene hans er «antiromantiske og realistiske» (Johannesen 2004a: 473), konfronterer intervjueren ham med noen av Johannesens diktvers som vanskelig kan kalles realistiske. Han svarer da: «Det er sjelelig realisme, ikke dokumentarisk. [...] Mine dikt handler om politiske, sjelelige og sosiale realiteter her og nå. De er vendt mot menneskenes konkrete problemer» (ibid). Men hva er i så fall «sjelelig realisme»? Slik jeg leser dette, blir det et forsøk på å tviholde en posisjon som realistisk poet, ved å utvide realismebegrepet så mye at det kan romme hva som helst. Vi kan kanskje gå med på at det er de sjelelige realitetene *Ars moriendi* beskriver, i motsetning til det dokumentariske uttrykket hos for eksempel Vold, men er det ikke en overdrivelse å si at Johannesens sjelelige realiteter er særlig bundet til et *her og nå*? Et hvert «sjelsuttrykk» er nødvendigvis et uttrykk for et her og nå, et uttrykk for det man opplever i øyeblikket, men *Ars moriendi* gjør ikke disse forbindelsene mer eksplisitte enn hva andre *sjelelige* poeter har gjort før ham. Siw Larsen skriver at «Johannesens billedbruk bryter *bevisst* med den symbolistiske tradisjonen som er så sterk i modernismen. Hos modernistene peker symbolene innover mot det lyriske subjekts sjeleliv, mens det hos GJ ikke er de indre følelsene som er viktige, men den ytre politiske verden» (1997: 5). Det er mitt håp at denne oppgaven har kommet med noen vektige innvendinger mot slike synspunkter, og at den ytre politiske verden ikke er så allstedsværende i *Ars moriendi* som det hevdes. Og om diktene er vendt mot «menneskenes konkrete problemer», som Johannesen hevder, er det min påstand at disse problemene ikke bærer noe sterkt preg av norsk etterkrigstid, men snarere er problemer som var like tilstedeværende på Sappos tid – uløselige eksistensielle problemer knyttet til dødsbevissthet, lengsel, sorg og ensomhet.

Til slutt vil jeg tilføye en selvkritisk bemerkning. Hva mener jeg egentlig med *tidløse* eller *ahistoriske* problemstillinger? Er det ikke naivt å hevde at det i det hele tatt finnes noen tidløse trekk ved den menneskelige tilværelse, som tross alt er historisk forankret? Og at det vi kaller lengsel i dag er det samme som det de kalte lengsel (på andre språk) for 3000 år siden? Disse spørsmålene kunne åpenbart lagt grunnlaget for en ny masteroppgave. Når jeg har argumentert for at *Ars moriendi* i større grad forholder seg til slike tidløse spørsmål enn det som gjerne hevdes, på bekostning av *den ytre politiske verden*, har jeg ikke diskutert disse problemstillingene inngående. Til mitt forsvar vil jeg si følgende: Det har ikke vært min hensikt å bevise at *Ars moriendi* er en tidløs diktsamling – det kan ingen bevise –, men å vise at den skriver seg opp mot slike emner som innenfor diktenes rammer oppleves som tidløse, uten at de problematiseres av et historiserende perspektiv. Diktene tar det tidløse for gitt, og de tidløse emner tas på alvor. De eksistensielle spørsmålene som oppstår i diktene, har ingen stedlig eller tidsmessig forankring. Slik står subjektene i «Tomt hus», «Pubertet» og «Natt (etter Sapfo)» overfor spørsmål som diktene vegrer seg for å datostemple: Verdens tomhet og livets unytte, lengsel og sorg, og det ensomme møtet med døden.

# Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer (2011 [1944]). *Opplysningens dialektikk*. Overs. Lars Petter Storm Torjussen. Oslo: Bokklubbens Kulturbibliotek.
- A. J. (1965). «Kunsten å dø». Adresseavisen, 9. november.
- Andersen, Øyvind, Jørgen Fafner & Kurt Johanneson (1996). «Georg Johannesens retorikkforskning», i Arnfinn Åslund (red.). *Johannesens bok*. Oslo: Cappelen.
- Armand, Eilif (1965). «Læredikt for dem som vil bli revolusjonære». Friheten, 22. desember.
- Askelund, Jan O. (1965). «De syv dødssyndene». Stavanger Aftenblad, 25. november.
- Bloom, Harold (1975). *A map of misreadings*. New York: Oxford University Press.
- Bokn, Njål, Lars Vassenden & Sigurd Aa. Aarnes (red.) (1991). *Eigenproduksjon: Georg Johannesen, til 60-årsdagen*. No. 42. Nordisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Brecht, Bertolt (2009 [1968]). *100 dikt. Bertolt Brecht*. Overs. Georg Johannesen. Oslo: Cappelen Damm.
- Brekke, Paal (1965). *Det skjeve smil i rosa*. Oslo: Aschehoug.
- Christie, Erling (1998). *Samlede dikt*. Oslo: Aschehoug.
- Claussen, Jan M. (1965). «Når døden er livets mening». Aftenposten aften, 14. desember.
- Eggen, Herdis (1983). *Ars moriendi av Georg Johannesen*. 4 måneders oppgave. Oslo: Nordisk institutt, Universitetet i Oslo.
- Eide, Eiliv (1965). «Kunsten å dø (som lyriker?)». Bergens Tidende, 6. november.
- Eikvil, Egil (1981). «Intervju med Georg Johannesen», i Fredrik Grøgaard et al. (red.). *En bok om Georg Johannesen*. Oslo: Gyldendal.
- Forkynneren. *Bibelen*. <[www.bibel.no](http://www.bibel.no)>. [Lest 27.04.2013]
- Grøgaard, Johan Fredrik, Kjell Heggelund, Jan Erik Vold & Einar Økland (red.) (1981). *En bok om Georg Johannesen*. Oslo: Gyldendal.
- Habermas, Jürgen (1971 [1962]). *Borgerlig offentlighet*. Overs. Elling Scwabe-Hansen, Helge Høibraaten og Jon Øien. Oslo: Gyldendal.
- Hagen, Erik Bjerck (2012). *Kampen om litteraturen: Hovedlinjer i norsk litteraturforskning og -kritikk 1920-2011*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Heggelund, Kjell (1977). «Jeg minner om verden», i *Basar* no. 4: 72-73.

- Heggelund, Kjell (2002 [1968]). «Georg Johannesen – et riss av hans forfatterskap», i Kjartan Fløgstad, Jan H. Landro & Jan Erik Vold (red.). *All denne hvithet: En bok for Kjell Heggelund*. Oslo: Aschehoug.
- Hellesnes, Jon (1991). «Arbeidsuke: Lørdag», i Njål H. Bokn et al. (red.). *Eigenproduksjon*, no. 42: 20-21.
- Haakonsen, Daniel (1970). «Det er i Oslo det foregår! Tanker om norsk diktning akkurat nå». *Minervas kvartalsskrift*. no. 1: 6-16.
- Haakonsen, Daniel (1987). *Tolkning og teori*. Oslo: Aschehoug.
- Johannesen, Georg (1964). «Fem dikt». *Vinduet* no. 1: 39-40.
- Johannesen, Georg (1965). *Ars moriendi*. Oslo: Gyldendal.
- Johannesen, Georg (1982). «Vi kan ikke fortsette denne samtalen så lenge du befinner deg midt i et så langt brøl som jeg har prøvd å avbryte med min taushet». *Kontrast*, no. 5/6: 32-41.
- Johannesen, Georg (1995). *Dikt i samling* (med etterord). Oslo: Cappelen.
- Johannesen, Georg (1996). *Ars moriendi* (gjenutgivelse med etterord). Oslo: Cappelen.
- Johannesen, Georg (1999). *Ars vivendi*. Oslo: Cappelen.
- Johannesen, Georg (2001 [1987]). *Rhetorica Norvegica*. Oslo: Cappelen.
- Johannesen, Georg (2004a [1975]). *Om den norske tenkemåten: Artikler og innlegg om kultur- og samfunnsspørsmål 1954-1974*. Oslo: Cappelen.
- Johannesen, Georg (2004b [1981]). *Om den norske skrivemåten: Eksempler og moteksempler til belysning av nyere norsk retorikk 1975-1980*. Oslo: Cappelen.
- Johannesen, Georg (2005). «Jeg oversetter for å lære meg norsk. Intervju med Georg Johannesen». *Vagant*. <<http://www.vagant.no/jeg-oversetter-for-a-laere-meg-norsk-intervju-med-georg-johannesen/>> [Lest 18.04.2013]
- Kittang, Atle (1998). *Ord, bilete, tenkning*. Oslo: Gyldendal.
- Krogvig, Kjell (1965). «Det magiske syvtall». *Morgenposten*, 25. november.
- Larsen, Siw (1997). *Dødsmotivet i Georg Johannesens lyrikk*. Hovedoppgave. Oslo: Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Mishler, William (1989/1990). «A Reading of Georg Johannesen's *Ars Moriendi*», *Scandinavica*, no. 2 1989: 161-183/no. 1 1990: 5-68.
- Rønning, Helge (1981). «Bevissthet og død og liv – om *Ars moriendi* eller *de syv dødsmåter*», i Fredrik Grøgaard et al. (red.). *En bok om Georg Johannesen*. Oslo: Gyldendal.

- Sapfo (2003). *Sapfo*. Overs. Svein Jarvoll. Oslo: Gyldendal.
- Seip, Ingebjørg (1993). «Det makabres logikk». *Skrift*, no. 2: 24-32.
- Seip, Ingebjørg (1996). «Drømmen om den andre: En lesning av 'drømmeuke' i *Ars moriendi*», i Arnfinn Åslund (red.). *Johannesens bok*. Oslo: Cappelen.
- Seip, Ingebjørg (1997). *I skriftens vold: Derrida, Adorno og Ars moriendi*. Doktoravhandling. Trondheim: Filosofisk institutt, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Sejersted, Jørgen Magnus & Eirik Vassenden (2007). *Lyrikkhåndboken: 101 dikt og tolkninger*. Oslo: Spartacus.
- Solumsmoen, Odd (1965). «Kunsten å dø». *Arbeiderbladet*, 6.november.
- Ustvedt, Yngvar (1965). «I dødens venteværelse». *Dagbladet*, 22. oktober.
- Vold, Jan Erik (1994 [1968]). *Mor Godhjertas glade versjon: ja*. Oslo: Gyldendal.
- Økland, Einar (1979). *Skrivefrukter: Epistler, artikler, småstykker fra norsk litteratur 1963-1978*. Oslo: Gyldendal.
- Økland, Einar (1981). «Dikt 1959», i Johan Fredrik Grøgaard et al. (red.). *En bok om Georg Johannesen*. Oslo: Gyldendal.
- Økland, Einar (2005). «Eit brennande og kjenslevart menneske». *Klassekampen*, 27. desember.
- Åslund, Arnfinn (red.) (1996). *Johannesens bok: Om og til Georg Johannesen*. Oslo: Cappelen.