

**Grenseoverskridelser og samfunnskritisk
blikk i Knut Ødegårds diktsamling *Det
blomstra så sinnssjukt***

ALI- 3910

Irene Larsen

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Fakultet for humanoria, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

Universitetet i Tromsø

Våren 2012

| | |
|---|----|
| Innledning | 4 |
| Del 1: Forfatteren Knut Ødegård | 5 |
| 1.1 Biografi og forfatterskap | 5 |
| 1.2 Tema som er sentrale i hans tidligere diktsamlinger | 6 |
| 1.3 Utviklinga av forfatterskapet | 7 |
| Del 2: Litteraturteoretisk tilnærming | 10 |
| 2.1 Begrunnelse for valg av metode | 10 |
| 2.2 Bakhtins dialogismebegrep | 12 |
| Del 3: Oppbygging: Tema, form og sjanger | 17 |
| 3.1 Tematiske hovedlinjer og sentrale motiv i del I-V | 17 |
| 3.2 Sjangeroverskridende elementer | 27 |
| 3.3 Ekfrasen | 32 |
| 3.4 Selvrefleksivitet | 36 |
| 3.5 Humoren og ironien som grensesprengende element | 37 |
| 3.6 Postmoderne trekk | 39 |
| Del 4: Autorperspektivet | 45 |

| | |
|---|----|
| Del 5: Galskapen, drømmen, kjærligheten | 48 |
| 5.1 Et sideblikk til Michel Foucault | 48 |
| 5.2 Mentale grenseoverskridelser | 50 |
| 5.3 Den grenseløse kjærligheten | 52 |
| | |
| Del 6: Tid og rom | 54 |
| 6.1 Bahktins kronotopbegrep | 54 |
| 6.2. Veikronotopen og terskelkronotopen | 55 |
| 6.3. Stedets funksjon | 58 |
| | |
| Del 7: «Tranene dro forbi». En diktanalyse | 62 |
| | |
| Del 8: Det religiøse perspektivet | 69 |
| | |
| Del 9: Det samfunnskritiske blikket | 72 |
| | |
| Avslutning | 77 |
| | |
| Litteraturliste | 81 |

Innledning:

I denne masteroppgaven har jeg valgt å ta for meg Knut Ødegårds diktsamling *Det blomstra så sinnssjukt*. Diktsamlinga kom ut i 2009 og høstet svært gode kritikker fra flere hold. Ødegård har fra før av en lang rekke diktsamlinger bak seg, og han har i tillegg skrevet både barne- og ungdomsbøker, fagbøker og dramatik. Til tross for Ødegårds store og mangeårige litterære produksjon, er hans forfatterskap lite berørt i akademisk sammenheng.

Denne masteroppgaven er ikke et forsøk på å yte Ødegård rettferdighet, men først og fremst å vise hvordan *Det blomstra så sinnssjukt* er ei diktsamling med et sterkt samfunnskritisk perspektiv i seg. Hans mange og sterke skildringer av mennesker med psykiske lidelser har, med rette, fått mye oppmerksomhet, men det har vært mindre fokus rettet mot det større perspektivet han samtidig setter enkeltmenneskets skjebne inn i. *Det blomstra så sinnssjukt* peker mot samfunnsstrukturene som skaper forutsetningene for det moderne menneskets liv, særlig for «outsiderne» i det moderne vestlige samfunnet. I denne diktsamlinga sees mennesket i lys av blant annet samfunnsideologi, historie og religion.

Diktsamlinga har mange *grenseoverskridende* elementer ved seg, både formmessig og innholdsmessig. De grenseoverskridende elementene kan på mange måter sees i sammenheng med samfunnskritikken, en kritikk som først og fremst ligger implisitt i diktene. Den uortodokse, og ikke minst humoristiske, måten Ødegård nærmer seg ulike tema i diktene på, gir en ny dimensjon til stivnede og mer politisk korrekte dikteriske framstillinger av den moderne «virkeligheten». Samtidig er de språklige kontrastene med på å underbygge diktsamlingas mange dimensjoner, både innholdsmessig og estetisk.

Det er med stor interesse jeg har lest denne diktsamlinga, og jeg håper dette vil avspeile seg i måten jeg forsøker å belyse det jeg mener kan karakteriseres som det grenseoverskridende i diktsamlinga, og ikke minst gjennom tilnærminga til det jeg mener er det samfunnskritiske aspektet.

Del 1: Forfatteren Knut Ødegård.

1.1: Biografi og forfatterskap

Knut Ødegård må regnes som en av Norges største poeter, i alle fall blant de nålevende. Ødegård har også lagt ned et stort arbeid i å gjendikte både norrøne mellomalderkvad og islandske samtidsforfattere. Han har selv bodd på Island gjennom store deler av 80-tallet, og i denne perioden oversatte han blant annet forfattere som Einar Bragi, Olafur Johann Sigurdsson, Matthías Johannesen og Thor Vilhjálmsson. I mer enn halvparten av sitt liv har Ødegård arbeidet med gjendiktning og oversettelse av europeisk litteratur, det være seg både romaner, dramatikk og lyrikk. Han har også mottatt en rekke ordener, både norske og utenlandske, for sitt forfatterskap, blant disse er kommandørkorset av Islands fellesorden i 1996. For oversettelsen av Vilhjálmssons politiske roman *Fort, fort, sa fuglen*, fikk Ødegård Bastianprisen. For sin diktning har han også fått Anders Jahres kulturpris, Dobloug-prisen, og den høythengende slovakiske Jan Smrek-prisen. Ødegård er også den nålevende norske poeten som har fått oversatt flest av sine diktsamlinger.

Knut Ødegård er født i Molde den 6. november 1945, og debuterte 22 år gammel med diktsamlinga *Drøymaren, vandraren og kjelda*. Etter det har han gitt ut 11 diktsamlinger, flere barne- og ungdomsbøker, dramatikk og to fagbøker om Island. I tillegg har han altså også gitt ut en rekke samlinger med gjendiktning av utenlandsk, og da særlig islandsk, lyrikk. I 2011 kom diktantologien *Fine spinn av draumar* ut. Antologien presenterer dikt av ni makedonske poeter, og er den første omfattende presentasjoner av makedonsk lyrikk på norsk.

Da Knut Ødegård bodde på Island, var han over flere år direktør for Nordens Hus, og i Norge har han i ti år vært leder for Bjørnsonfestivalen. Han tok selv initiativ til oppstart av festivalen, og til opprettelse av Bjørnson-akademiet. Til slutt må det nevnes at Ødegård har vært litteraturkritiker i Aftenposten gjennom 40 år, og at han i dag er kritiker for *Vårt land*.

1.2: Tema som er sentrale i Ødegårds tidligere diktsamlinger

Et av de temaene man ofte møter i Knut Ødegårds diktsamlinger, særlig fra siste delen av forfatterskapet, er mental sykdom. Menneskene som trer frem i hans diktsamlinger, er ofte preget av tilstander som schizofreni, angst og psykoser. Kolbein Falkeid og Edvard Hoem skriver i forordet til *Dikt i utval*, som kom ut i 2005:

(...) det er stor avstand mellom det noko litterært høgstemte som pregar somme av dikta i dei første samlingane hans, og den djerve vulgariteten og personlege smerta som kjem så nakent til uttrykk i den siste: *Buktale*¹

Med *Kinomaskinist* og *Buktale* begynner Ødegård å sette mer på spill i diktene. Smerten og det burleske kommer sterkere til uttrykk. «Han gjemmer seg ikke lenger bak metaforene, men utleverer seg selv og ordene»², skriver Thorvald Steen i forordet til *Kringssjå*, som også er ei samling av utvalgte dikt fra Ødegårds forfatterskap.

Det er likevel ikke den tunge, mørke og dystre tonen som dominerer tekstene i de senere diktsamlingene, det er snarere en form for "frodig galskap" vi møter. I den mentale sykdommen finnes ofte også noe grensesprengende, - det ligger gjerne livskraft, vitalitet, fantasi og kreativitet, i den personlige smerten.

Blandinga av høyverdig, religiøs terminologi og et nærmest muntlig hverdagspråk, er også karakteristisk for mange av Ødegårds diktsamlinger. Flere av diktsamlingene og enkeltdiktene har religiøse referanser både formmessig og tematisk. Diktsamlinga *Missa* består av dikt som bygger på seks ledd fra den katolske messe. Disse seks leddene blir stående som ramme omkring de moderne livserfaringene som tematiseres i diktene. I diktsamlinga *Stephensen-huset* tar Ødegård opp synd -og skyldspørsmål og belyser dette i forhold til skikkelsen Judas Iskariot, disippelen som forrådde Jesus. Synd, skyld og skam er tema som er gjennomgående i mange av Ødegårds diktsamlinger.

Forholdet far-sønn, og bearbeiding av barndomsminner, er også et tilbakvendende tema i Ødegårds dikt. På samme måte som i *Kinomaskinist*, omtales farens valg av side under krigen også i *Det blomstra så sinnssjukt*. Det uavklarte forholdet mellom far og søn lader diktene og viser hvordan oppveksten har preget dikt-jeget som voksen, og etterhvert også aldrende, mann.

¹ Knut Ødegård: *Dikt i utval*, Cappelen Forlag 2005, side 5.

² Knut Ødegård: *Kringssjå*, Cappelen Forlag 2005, side 13-14.

Spennet og koblinga mellom det kosmiske perspektivet og det konkrete og hverdagslige perspektivet, går også igjen hos Ødegård. Mennesket som baler med sin hverdagsverden sees i lys av det ekspanderende og uendelige universet som det er en del av. Ødegård overskrider gjerne også de menneskeskapte geografiske og politiske grenser i diktsamlingene sine, enten det er gjennom vindens bevegelser eller den moderne teknikken som forminsker verden betraktelig og gjør at mennesker kommuniserer med hverandre uavhengig av fysiske avstander. Ødegård kommer stadig tilbake til Molde og Romsdalen i sin diktning, og enkelte diktsamlinger, som *Vind gjennom Romsdal* (1978), har mye av tradisjonen fra den topografiske diktninga i seg. Også flere enkelt dikt fra senere diktsamlinger kan sies å stå i denne tradisjonen. Landskap, mennesker, lynne, vind og vær; alt dette er elementer som dukker opp flere steder i Ødegårds forfatterskap, også i den siste diktsamlinga.

Som jeg har nevnt tidligere, har mange av Ødegårds diktsamlinger også et sterkt samfunnskritisk perspektiv. Ødegård berører gjerne tema som utbyttinga av naturen, sosiale forskjeller, og sorteringa og usynliggjøringa av mennesker med psykiske lidelser.

1.3: Utviklinga av forfatterskapet

Sammenlikner man Ødegårds tidlige diktsamlinger med de som er kommet ut de senere årene, kan man se at de siste diktsamlingene har en mer ekspanderende stil enn de første. I de første diktsamlingene finner man et mer tradisjonelt diktoppsett; setningene er kortere, og oppdelingene i strofer er tydeligere og følger gjerne et mønster. Enkelte av diktene er korthogde i stilen på en måte som kan gi assosiasjoner til Edda-diktninga.

I siste diktsamling er denne typen dikt et unntak. De fleste diktene er lange, episke dikt, og faller mer innunder prosaformen enn hva tilfellet er med de første diktsamlingene. Setningene er generøse med ordene, og språket bærer mer preg av en form for rå muntlighet enn av tett metaforbruk og høyverdig stil, slik tendensen kunne være i de første diktsamlingene. Samtidig ligger uhyggestemningen under. Det avklarte og muntre, som kunne finne i de første diktsamlingene, blir det mindre av. Det blir også mindre av den alvorstunge *patosen*, som starten av forfatterskapet kunne bære preg av. Siste del av forfatterskapet viser den kompleksiteten, både innholdsmessig og estetisk, som man forbinder med Ødegårds diktning.

Likevel kan man allerede i de første diktsamlingene gjenkjenne stilen og tematikken i *Det blomstra så sinnssjukt*. Humoren, det blomstrende språket, de religiøse referansene og den til dels høystemte stilen. Vi møter også på flere av samfunnets outsiders i de tidligere diktsamlingene, og nettopp *outsiderne* er gjennomgangsskikkelser i flere av Ødegårds diktsamlinger. I diktet «Drankarar og galningar» fra diktsamlinga *Biesurr, lakseprang* (1983), møter vi de med aller lavest sosial status i samfunnet:

[...] Galningen Lundli var nær ved å sige saman under den veldige krossen han hadde skore og snikra saman i lange myrke nette, hamra fast med rustne spikrar etter tyskarane. Langt burte frå kom djupe drøn og lyn skar yver himmelen: No gleid toget inn på torget og skyene stod tett yver drankarar og galningar, born og soparar og fråskilde og tvilsame kvinner [...] ³

Ødegård går ikke av veien for ord som «galning» eller «sinnssjuk». Hos Ødegård er ordene derimot ikke kun negativt ladet. Det er ikke bare det ynkelige og triste som preger outsiderne i «Drankarar og galningar», der de foretar sin absurde korsvandring gjennom byen Molde, - en vandring med klare referanser til Jesus ferd mot Golgata. Den kreative «galskapen», skjebnefelleskapet og solidariteten, er like framtreddende.

Fellesskapet og solidariteten; de små mot de store, er i det hele tatt viktige tema hos Ødegård, også i starten av forfatterskapet. Det er likevel først gjennom de senere diktsamlingene at kritikerne mente forfatterskapet ble løftet på et høyere nivå. Fra og med *Kinomaskinist* ble Ødegård nådeløst selvutleverende. I denne diktsamlinga skriver han for første gang om psykiske lidelser i sine nærmeste omgivelser, om narkotikamisbruk, om hjerteinfarktene han selv har gjennomgått, og ikke minst om skammen som er knyttet til hans egen oppvekst, en oppvekst preget av faren som valgte å være på nazistenes side under 2.verdenskrig. Diktene er tidvis brutale. I *Kringsjå* refereres det i forordet til en uttalelse Knut Ødegård kom med i Aftenposten 8. november 1994:

Sorgen, ensomheten, fortvilelsen har det med å ende i et naturbilde hos oss: "Jeg er grana, stor og stur." Bak naturbildene skjuler det seg smerte, fortvilelse, oppløste ekteskap, sorg og død. Jeg fant det nødvendig å gå inn i alle mørke krokene og hente fram det som også er en hard, norsk virkelighet og la det direkte bli en del av språket. Helt ned i dritten, bokstavelig talt. Som kristenmenneske er det rett å ta hele mennesket med.⁴

³ Ødegård, Knut: *Biesurr, lakseprang*, Cappelen Forlag 1983, side 12.

⁴ Ødegård, Knut: op. cit., side 14.

Dette skiftet mot et mørkere tema i forfatterskapet hans, følger han opp i de neste diktsamlingene. I forordet til *Dikt i utval*, sier Kolbein Falkeid og Edvard Hoem om diktsamlinga *Buktale*:

Han herjar med sjølvbiletet sitt som elegantier og posør i spenninga mellom sakrament og ekskrement. Han er resignert og samstundes oppspilt, realist i sitt svartsyn, og bergar seg som oftast i land med humor.⁵

Det religiøse perspektivet er tilstede mer eller mindre hele veien gjennom forfatterskapet. Ødegård ble i voksen alder troende katolikk, men til tross for hans religiøse ståsted er diktsamlingen lite preget av noe religiøst «program», tvert imot utfordrer Ødegård på mange måter både det «religiøst og politisk korrekte».

Thorvald Steen skriver i forordet til *Kringsjø*

Knut Ødegård har ingen problemer med å leve opp til Hans Jægers parole om at «du skal digte ditt liv», men Ødegård går lenger, han går også i klinsj med Gud. For forholdet til Gud går ikke opp. Det er smertefullt og uendelig strevsomt. Han vil virkelig og inderlig være en troende, men nettopp fordi hans Gud ikke vil gi han de endelige svarene, strider han med seg selv og Gud.⁶

I de senere diktsamlingene finner vi etter hvert flere og flere henvisninger til religiøse skrifter. I verkene *Missa*, *Kinomaskinist*, *Buktale* og *Stephensenhuset* er de religiøse referansene og markørene mange. Gudsbegrepet knyttes opp mot menneskets eksistensielle tvil og tro, men Ødegård forenkler ikke virkeligheten med å gi svar på eksistensielle spørsmål. Han forsøker heller å vise hvor komplisert tilværelsen er.

⁵ Ødegård, Knut: op. cit., side 6.

⁶ Ødegård, Knut: op. cit., side 16.

Del 2: Litteraturteoretisk tilnærming

2.1: Begrunnelse for valg av metode

Det finnes mange måter å nærme seg en litteraturvitenskaplig oppgave på. I boka *Hva er litteraturvitenskap*,⁷ skriver Erik Bjerck Hagen om hvordan ti bøker med nettopp tittelen *Hva er litteraturvitenskap?* kunne ha blitt like uensartet som ti romaner om kjærlighet. Den som går i gang med en litteraturvitenskaplig oppgave, må gjøre noen litteraturteoretiske valg, det vil si velge ut hvilken teori og metode man synes er mest hensiktsmessig å benytte seg av i forhold til det verket man vil belyse.

Tilnærminga jeg vil benytte meg av i denne oppgaven, vil på mange måter være eklektisk, og vil inneholde elementer både fra nykritikkens «close reading», poststrukturalismens vektlegging av det selvreferensielle, og nyhistorismens poengtering av at kunstnerisk handling er sosialt betinget. Den teoretikeren jeg likevel vil komme tilbake til flere ganger gjennom denne oppgaven, er Mikhail Bakhtin. Bakhtin var grunnleggende opptatt av tekstens *flerstemthet* og *flertydighet*, og at en litterær tekst alltid, i større eller mindre grad, er i dialog med andre tekster eller ikke-tekstlige fenomener. I et forsøk på å finne frem til grenseoverskridelsene, og de samfunnskritiske elementene i diktsamlinga, er det ikke naturlig for meg kun å fokusere på teksten som en autonom størrelse, men også vektlegge de *kontekstuelle* sidene, det vil si se diktsamlinga i en historisk og samfunnsmessig sammenheng for å kunne belyse hvordan den også utfordrer et allment akseptert syn på for eksempel samfunnsstruktur og moral.

En grense er heller ikke noe entydig begrep. Det finnes utallige forståelser av grensebegrepet, avhengig av kontekst. Vi kan finne studier og analyser av grenseperspektiv innenfor områder som geografi, sosiologi, politikk, antropologi og psykologi, bare for å nevne noen. Grenser kan være fysiske eller symbolske. Innenfor litteraturforskninga blir begrepet ofte nevnt innenfor sjangerteorien. David Newman skriver i essayet «The Lines that Continue to Separate Us»:

As geographers, we have traditionally understood borders (or boundaries) as constituting the physical and highly visible lines of separation between political, social and economic spaces. Only more recently have we begun to understand that it is the bordering process, rather than the border *per se*, which affects our lives on a daily

⁷ Erik Bjerck Hagen: *Hva er litteraturvitenskap?*, Universitetsforlaget 2003, side 9.

basis, from the global to the national and, most significantly, at the local and micro scales of socio-spatial activity.”⁸

Det er også en fare for at grensebegrepet kan bli noe veldig abstrakt, og at en grense blir et fenomen man kan finne overalt, slik Schimanski og Wolfe påpeker i forordet til *Border Poetics De-limite*:

There is a tendency in border studies to see borders everywhere, a tendency which is in itself of great interest to border studies, telling us as it does something significant about the border and its metaphorical applicability in any number of cultural formations. However, if borders studies and borders poetics are to make a significant contribution then they must retain a specificity and a methodological discipline in order to develop and be able to contribute to other fields and other problems.⁹

Det er ikke kun ut fra en forståelse av grense som en slags konkret eller abstrakt linje som skiller et område fra annet, jeg vil behandle grenseperspektivene og grenseoverskridelsene i denne oppgaven. Like mye vil det handle om hva som *oppstår og skapes* nettopp i grensefeltet. Særlig i den delen av oppgaven som tar for seg mentale grenseoverskridelser, vil også grensenes *bevegelighet*, sett i lys av historiske, sosiale og kulturelle forutsetninger, bli belyst. Michel Foucaults verk *Galskapens historie*, et verk der Foucault først og fremst ønsket å vise hvordan galskapens former kan være kulturskapt, brukes blant annet i drøftinga og tilnærminga til dette grenseperspektivet.

Målet med å utforske grenseperspektivene, og å belyse de samfunnskritiske aspektene i denne diktsamlinga, er heller ikke å komme frem til klare og entydige resultater. Målet er heller å finne frem til hvilke ulike språklige og tematiske elementer som spiller med og mot hverandre i diktsamlinga, og som dermed skaper den komplekse, men ikke nødvendigvis *enhetlige*, strukturen som diktsamlinga kan sies å være. Hovedfokuset vil ligge på de grenseoverskridende elementene i teksten, både når det gjelder språk, form, struktur, men også når det gjelder tematikken. Jeg har valgt å gi en næranalyse av del VI for å utfylle og synliggjøre de spenningene som nettopp fører til det grenseoverskridende. Diktsamlingas sjette og siste del er den jeg synes samler de ulike tematiske trådene fra de tidligere delene mest, og der grenseperspektivet og det samfunnskritiske perspektivet er tydeligst.

I oppgavens siste del, som behandler det samfunnskritiske perspektivet i diktsamlinga som et eget felt, har jeg innledningsvis med ei drøfting av hva det innebærer at en litterær tekst har et samfunnskritisk perspektiv. Hva et samfunnskritisk perspektiv kan bestå i, finnes det selvsagt flere ulike

⁸ Essayet er hentet fra Johan Schimanskis og Stephens Wolfes *Border Poetics De-limited*, Wehrhahn Verlag 2007, side 27.

⁹ Ibid, side 11.

synspunkter på. Sentrale teoretikere som trekkes inn her, er filosofen Hannah Arendt og Theodor W. Adorno. Arendt (1906-1975) var tysk-amerikansk statsviter, og ble ofte betegnet som politisk filosof. Hun var blant annet opptatt av begrepet politikk og av den politiske samtalsform og funksjon. Adorno (1903-1969) var tysk sosiolog og filosof, og drøftet i flere av sine artikler hvordan kunsten kunne være bærer av motstand mot en ensrettet politisk ideologi.

Ingenting er vel enklere enn å tolke en tekst slik at den blir en bekreftelse på ens egne teorier. Jeg er selvsagt bevisst på at mitt eget verdisyn og samfunnsyn legger føringer for forståelsen av diktsamlinga. Valget av tekst var jo heller ikke tilfeldig. Man velger seg den tekst som vekker interesse, og som fremstår som viktig for en selv. Diktsamlinga er med andre ord ikke et uavhengig objekt i forhold til meg som leser. Etter å ha lest den svært mange ganger, først og fremst med det mål for øyet å nærme meg den fra så mange vinkler som mulig i forhold til de to hovedproblemstillingene jeg har skissert, har jeg likevel ikke endt opp der jeg trodde. Det faglige materialet har kastet nytt lys over diktene etter hvert som jeg har jobbet meg fremover, og ikke minst har mange lesninger gjort at jeg har oppdaget stadig nye momenter som har hatt betydning for fortolkninga av diktene, og for koblinga mellom diktene og det faglige stoffet. Det siste året har også gjennomgripende samfunnsmessige hendelser preget min lesning, og mitt syn på teksten.

Jeg påpeker selvsagt ikke dette for at denne oppgaven skal fremstå så «nøytral» som mulig. En lesning vil aldri være nøytral. Men underveis i arbeidet oppdaget jeg altså at jeg endte et annet sted enn det jeg trodde i starten, og dette viser hvordan det meningsbærende objektet som en tekst er, ikke kan sammenliknes med et rent vitenskapelig objekt, men alltid vil være i gjensidig utveksling med leseren, og leserens individuelle forståelse og bakgrunn.

2.2 Mikhail Bakhtins dialogisme-begrep.

Ordet *dialog* er en nøkkelterm hos den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin (1895-1975), som særlig har blitt kjent for sine to omfattende studier *Problemer i Dostojevskijs poetikk* og *Francois Rabelais' verk og den folkelige kulturen i middelalderen og renessansen*. Senere fulgte flere avhandlinger og essays, og etter hvert som disse har kommet, kan man se at den røde tråden i Bakhtins studier og avhandlinger har vært *det dialogiske aspektet ved språket*

Bakhtin definerte seg i noen tilfeller som marxist, men han stod samtidig i opposisjon til den *politiske marxismen*, og hans fokus på dialogen og det flerstemmige kan man underforstått tolke som menneskets forpliktelse til å

sette seg inn i andre menneskers «sannheter», og ikke minst utprøve etablerte sannheter. Stalin-regimet hadde heller ingen sans for Bakhtin nettopp på grunn av hans antiautoritære uttrykk og demokratiske grunnsyn. I 1929 ble han dømt til indre eksil, og måtte oppholde seg seks år i Kustanaj i Kazakhstan.

Bakhtin hadde i utgangspunktet den samme lingvistiske og litterære bakgrunnen som de russiske formalistene. Formalismen oppstod som en reaksjon på en lesning som hadde konsentrert seg om det psyko-biografiske og sosial-historiske i litterære tekster. Formalistene begynte i stedet å sette fokus på det de mente var det spesifikke *litterære* ved språket. De mente at det kunstneriske først og fremst var, eller i det minste burde være, skapt med den hensikt å befri persepsjonen fra automatismen. *Underliggjøring* ble derfor et sentralt begrep for formalistene, som begynte å konsentrere seg om språket og stilistikken i mye større grad enn deres forgjengere hadde gjort. Dette gjorde de med utgangspunkt i ei holdning om at kunst er «kunstig skapt» og ikke tenkt som en avspeiling av «virkeligheten». En av de mest sentrale russiske formalistene var Viktor B. Shklovsky (1914-30) Hans teorier om nettopp «underliggjøringen» som dikterisk virkemiddel, fikk stor innflytelse på den russiske litteraturen i 1920-årene.

Men der formalistene først og fremst var opptatt av formen i de litterære verkene, var Bakhtin opptatt av at språket *i tillegg* måtte sees i forhold til de eksisterende sosiale og ideologiske omgivelsene. Bakhtins dialogiske aspekt formidler et samfunnssyn og et menneskesyn som er viktig å se i sammenheng med hans grunnideer om språket og litteraturen. Bakhtin hadde en *kontekstuell* tilnærming til det litteraturvitenskapelige arbeidet. Han så på den menneskelige bevissthet som en møteplass for både tegn og erfaringer, og mente derfor at språket måtte sees som en bærer av ideologi og verdensanskuelse, ikke kun som et stabilt, nærmest uforanderlig system som var bestemt av lingvistiske lover. I essaysamlinga *The Dialogic Imagination*¹⁰ polemiserer Bakhtin hele veien mot den rendyrkede stilistiske analysen som han mener har en sterk tendens til å være reduktiv.

For å unngå å isolere språket i en form for selvtilstrekkelighet, slik han mente formalistene, og etter hvert også strukturalistene, gjorde med sitt fokus på lingvistikken, skapte Bakhtin *metalingvistikken*. Med begrepet *metalingvistikk* ville han også omfatte studiet av de sider av språket som lingvistikken ikke ga rom for. Metalingvistikkens utgangspunkt er at ytringen av naturen er sosial. Ordet er ikke noe «tinglig», men et bevegelig og foranderlig medium for sosialt samvær. Til forskjell fra den rene lingvistikken, skiller metalingvistikken mellom *monologisk* og *polyfon* språkbruk og undersøker blant annet hvordan

¹⁰ Mikhail Bakhtin: *The Dialogic Imagination, Four Essays*, University of Texas Press Slavic Series 1982.

bestemte språkstiler og sosiale dialekter, er satt sammen og spiller på lag med hverandre i en tekst. Med en metalingsvistisk tilnærming ville Bakhtin også unngå å bevege seg inn i den motsatte ytterlighet; å se på språket som *kun* et resultat av historiske eller psykologiske faktorer. Bakhtin tok også klar avstand fra en ensidig subjektivisering av språket, der f.eks psykologiske faktorer ble sentrale. Han ønsket å formidle at språk og litteratur handlet om *både* form og innhold.

Bakhtin interesserte seg først og fremst for romansjangeren. I det første av essayene i *The Dialogic Imagination* fokuserer han på romansjangeren og hva som karakteriserer den. Han mener at den viktigste forskjellen mellom romanen og eksempelvis diktet eller dramaet, er at romanen kan inkludere andre sjangre og fremdeles være en roman, mens andre sjangre ikke på samme måte kan inkludere romanen uten å miste sin egen sjangeridentitet. Han mener også at romansjangeren er en *bevegelig* sjanger; den har ikke stivnet i sin form på samme måte som andre sjangrer har:

The forces that define it as a genre are at work before our very eyes: the birth and development of the novel as a genre takes place in the full light of the historical day. The generic skeleton of the novel is still far from having hardened, and we cannot foresee all its plastic possibilities.¹¹

I essayet «From the prehistory of Novelistic Discourse» gir han eksempler på hvordan romanen kan ha en *polyfon* karakter, og han kommer videre inn på hvordan dette kommer til uttrykk gjennom autorposisjonen. Polyfoni-begrepet har for øvrig flere funksjoner i Bakhtins forfatterskap. Hans polyfone romanteori ble til da han undersøkte Dostojevskijs forfatterskap med særlig fokus på hvordan forholdet mellom autor og helt, og mellom ideene og språket, ble fremstilt. Bakhtin mente Dostojevskijs fremstillingsform stod i motsetning til den tradisjonelle litteraturen som hadde vært utpreget monologisk, og med en autor som fremstod som allvitende. Begrepet polyfoni har likevel ikke bare å gjøre med at romanen har mange ulike stemmer, like gjerne kan det handle om at ulike stemmer skinner gjennom i teksten. *Polyfoni-* begrepet har for øvrig flere funksjoner i Bakhtins forfatterskap. Forbildet for polyfonien kan på mange måter sies å være *Den sokratiske dialogen*. Bakhtin mente romanen hadde en demokratisk struktur ved at den kunne leses som en stadig «pågående prosess» som ga flere stemmer, og også nye stemmer, sjansen til å kunne komme til orde og endre det bestående bildet av samfunnet. Han ønsket med sitt polyfonibegrep også å si noe om hvordan de beste romanene *burde være*, det vil si at begrepet også fikk en evaluerende funksjon. Bakhtin mente at det som kjennetegnet *de virkelig gode romanene*, var at de hadde stor grad av polyfoni.

¹¹ Ibid, side 3.

På bakgrunn av Bakhtins metalingvistikk vil det være nesten umulig å forestille seg en helt monolog tekst, fordi enhver tekst kan sies å være en historisk skapt og regulerende størrelse, og dermed er den også i dialog med den sammenheng den er blitt til i. Ikke minst er den i dialog med annen litteratur; både den tidligere og den samtidige, og slik vil en *flerstemmighet*, eller polyfoni, alltid kunne sies å prege selv de tilsynelatende mest monologe tekstuttrykk.

Bakhtins oppvurdering av romanen som sjanger, og på samme måte nedvurderinga av andre sjangre, sier noe om den sosiale og historiske konteksten som ligger til grunn for Bakhtins litteratursyn. Det kan virke som om Bakhtins litterære referanser er svært sjangerbekreftende, særlig når han retter skytset mot lyrikken og påstår at den etablerer en lukket verden som distanserer seg fra, og avviser, enhver sosial diskurs, og i stedet konsentrerer seg «ned-mot-det-mørke og tillukkede». Bakhtins stemping av poesien som en «stivnet» sjanger har lite å gjøre med den moderne litterære virkeligheta. Mye av den moderne poesien er i høyeste grad sjangeroverskridende, og kan også ha en sterk polyfon karakter, noe Knut Ødegårds siste diktsamling er et eksempel på. Ved å benytte seg av Bakhtins litterære teorier i forhold til diktsjangeren, må man derfor velge å se bort fra Bakhtins stemping av enkelte sjangre som «skurker» og andre som «helter».

Nå skal det sies at selv i mer moderne litterære fagbøker er det nærmest underforstått at lyrikken forutsetter et enkelt, talende subjekt. Likeens at den lyriske strukturen har en form for «helhet» ved seg. Atle Kittang og Asbjørn Aarseths *Lyriske strukturer*¹² har vært en svært sentral fagbok for mange årsklasser av litteraturstudenter, og er fortsatt en av de viktigste fagbøkene i lyrikkundervisninga på universitetene og høyskolene her i landet. Begrepet *struktur* forutsetter nærmest en indre organisering av språket og at det i språket finnes nettverk av relasjoner mellom de ulike elementene man har i en lyrisk tekst. I begrepet ligger det også en forståelse av lyrikken som "noe helhetlig".

Med poststrukturalismen ble det også etter hvert problematisk å forholde seg til begrepet «struktur». Tanken på lyrikken som noe enhetlig strider i mot poststrukturalismens teorier om *dekonstruksjon* og om poesiens selvreferensialitet. Paul de Man, som var en av de mest sentrale innenfor utforminga av *dekonstruksjons*-begrepet i litteraturen, så ikke på selvreferensialitet som en organisk enhetskapende kraft, men som en vending som er med på å åpne, og å skape motsigelser. Etter hvert har begreper som selvreferensialitet og metapoesi fått en mer sentral plass innen nyere lyrikkstudier.

¹² Atle Kittang og Asbjørn Aarseth: *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*, Universitetsforlaget 1998, 4.utgave

Bakhtin ble selv også sett på som en utformer av poststrukturalismen i og med at hans litteraturteori ofte har blitt sett på som en forutsetning for tekstteorier som kom under poststrukturalismen. Blant annet ryddet Bakhtin grunnen for begrepet *intertekstualitet*, et begrep som Julia Kristeva gjorde kjent på bakgrunn av Bakhtins litterære teorier. Intertekstualitetsbegrepet har på mange måter utfordret *autonomitesen*¹³ og det som i en lang periode har blitt sett på som lyrikkens fremste oppgave; å påvise diktets enhet eller autonome struktur. Poststrukturalismen opponerte mot fransk strukturalisme, dens overdrevne tiltro til vitenskapelighet, og tro på muligheten til å oppnå eksakte og systematisk oppbygde kunnskaper og forklaringer. Poststrukturalismen bygger ikke på et ferdig sett regler og formler som lar seg bruke til å systematisere og vurdere et materiale, for derigjennom å komme frem til et sant og enhetlig svar. I det hele tatt har den ikke som mål å komme med en løsning eller et endelig svar. Den kan heller sees som et verktøy som bærer i seg at analysesvar må sees i kontekst, og at selve konteksten må sees på som en integrert del av det analysen frembringer. Det antiautoritære i poststrukturalismen er at den bryter med en tradisjon om at det kan finnes en sannhet om hva ting er, og at dersom vi ikke har funnet den, så er det bare fordi vi ikke har funnet måten å nå dit.

Med sin dialogistiske tenkning kan Bakhtins også knyttes opp mot både *fenomenologien* og *hermeneutikken*. Fenomenologiens oppgave er å finne frem til de måter som ulike emner og gjenstandstyper ytrer seg på, og å analysere ulike måter å erfare på, mens hermeneutikken fokuserer på at selv den minste detalj i et kulturfenomen forutsetter en helhetsforståelse. Omvendt kan man heller ikke forstå helheten uten å forstå de enkelte delene. Dess større helheter man er i stand til å etablere, dess bedre forståelse av kulturfenomenet. Dette handler ikke om å finne frem til *sannheten* i en tekst, men handler om å få frem så mange sider av en tekst som mulig, og ut fra det få en slags helhetsforståelse av den. Inn i dette landskapet kan man lese Bakhtin, uten han dermed kan styres rett inn i verken fenomenologien eller hermeneutikken; det er kun snakk om å se forbindelseslinjer.

Men hvorfor velge å ta utgangspunkt i Bakhtins litterære teorier når han hadde et så nedlatende syn på poesien som sjanger?

Først og fremst fordi jeg i tillegg til å se på diktsamlingas stilistikk, også ønsker å vektlegge det *konstituelle* ved diktsamlinga. Med det mener jeg å lese den i forhold til de verdier den forfekter, det samfunnssynet den formidler, og ikke minst komme inn på hvordan den kan sies å være i dialog med tidligere litteratur. Mange av kjennetegnene og tilnæringsmåtene Bakhtin benytter

¹³ Med *autonomitesen* forstår man kunsten som en sfære eller et felt med egne gyldighetskriterier/kunstnerne kriterier.

seg av når det gjelder *romansjangeren*, mener jeg nettopp kan benyttes i forhold til mange moderne diktsamlinger.

I resten av oppgaven vil jeg nærme meg Knut Ødegårds siste diktsamling med utgangspunkt i Bakhtins dialogismebegrep. Når det gjelder diktsamlingas form, vil jeg særlig komme inn på hvordan *Det blomstra så sinnssjukt* utfordrer den tradisjonelle diktsamlinga sjangermessig, og jeg vil begrunne hvorfor jeg mener den til dels kan karakteriseres som en polyfon diktsamling, til tross for valgene av autor-posisjon. Samtidig ønsker jeg å vise hvordan Ødegård også sprenger grensene for samtidas litterære normer og trender, ved at han i tillegg til å utfordre den mer tradisjonelle lyrikken, også tillater seg å være i det tradisjonelle lyriske landskapet. *Det blomstra så sinnssjukt* er flerstemt, ironisk og utadvendt, samtidig som Ødegård ikke går av veien for å være både inderlig, introvert og til tider monologisk. Med denne diktsamlinga, lar han seg vanskelig definere innenfor noen gitt type poetikk eller trend, nettopp på grunn av dens mangfoldighet, både formmessig og innholdsmessig.

Før jeg kommer tilbake til Bakhtin, vil jeg imidlertid foreta en gjennomgang av diktsamlingas oppbygging, formmessig og tematisk, og særlig se på hvilke grenseoverskridende elementer diktsamlinga synes å ha på det formmessige planet.

Del 3: Oppbygging: Tema, form og sjanger

3.1: Tematisk hovedlinjer og sentrale motiv i del I-V.

Det blomstra så sinnssjukt er delt inn i seks deler. Temaet i starten av diktsamlinga er klassisk. Første delen handler om tilbakekomst til et barndomslandskap og beskriver en aldrende jeg-person som, sammen med sin far, vender tilbake til «ein dal med eit framandt fjell lutande over svart og botnlaus fjord», som det heter i første strofe av diktsamlingas åpningsdikt. Reisemotivet, som er et viktig motiv i flere av diktene i samlinga, etableres med andre ord i denne diktdelen. Det er et velbrukt, sentrallyrisk motiv Ødegård har valgt seg. I skjønnlitteraturen har reisen som motiv vært benyttet i utallige verk, og det er derfor ikke i dette motivvalget originaliteten i Ødegårds siste diktsamling ligger, men snarere i hvordan Ødegård gir de velbrukte motivene ny vitalitet, blant annet gjennom en selvrefleksivitet, noe jeg skal komme nærmere tilbake til senere i denne delen.

Målet for sønnen ser først og fremst ut til å være å få en utvidet forståelse av noe som har tynget han hele livet; faren som valgte nazistenes side under 2.verdenskrig. Far-sønn relasjonen er sentral i dette diktet, der handlinga er strukturert rundt den reisen de to foretar sammen gjennom Trøndelag og kysten av nordvestlandet. Forholdet mellom far og sønn er spenningsfylt og uavklart, til tross for at det også er preget av en viss forsoning. Fastspente til forsetene i bilen, er de begge prisgitt ei tett og nær fysisk setting. Etter hvert åpner faren opp for å komme inn på det temaet han tidligere har vært taus om overfor sønnen:

[...] Eg var ikkje i Quislings leir, seier du i den endelause strekningen på nordsida av Snåsavatnet, forbi Kvam. Det var fyrste gong du nemnde dette for meg, pappa. Men Lie? Jonas Lie? spør eg mellom Øksnes og Viosen, i dette nordtrønderske landskapet som blir tettare granskog no, husa skrumpar inn her, ingen veldige kvite tømmerlån i eit hav av kornåkrar som lengst vest. Jo, Jonas Lie var noko anna, seier du, ein dyktig politi. Vi er ved botnen no, Snåsa sentrum. [...] ¹⁴

Første del av diktsamlinga har flere grenseperspektiv i seg, men et av de mest sentrale er altså farens valg av «feil side» i perioden 1940-45. Ubehaget og skammen i forhold til farens handlinger og valg under krigen, vanskeliggjør kommunikasjonen. Mye står på spill for faren når han skal inn på dette temaet. Og det blir heller ingen forløsende samtale mellom de to, til tross for at temaet endelig blir berørt. Oppholdet i bilkupeen blir et bilde på den lukketheten innenfor et stort tematisk landskap som preger kommunikasjonen mellom de to. Også det konkrete, fysiske landskapet i diktene i del I spiller på lag med temaet. Tett granskog og fjell som rammer fjordene inn, understreker det lukkede og avgrensede. Håpet om at reisen skal bli en form for frigjøring, går etter hvert over i en erkjennelse av at grensene er der likevel, og at de ikke kan ignoreres: grensene mellom barndommen og voksenverdenen, mellom barndomshjemmet og verden utenfor, mellom det enfoldige og komplekse, mellom det som kan tilgis og ikke tilgis.

Reisen som far og sønn gjør sammen har sykliske dimensjoner over seg. Tilbakevendinga til barndomslandskapet er den ene dimensjonen. Den andre er at reisa i starten av diktsamlinga knytter seg nær opp mot diktsamlingas siste del, der det finsk-samiske paret Márjá og Juhánas foretar en reise fra Finnmarksvidda og til Trondheim. Underveis i første del av boka nevnes Nidarosdomen i forbifarten, gjennom et flyktig, og nærmest blindt, sideblikk:

¹⁴ Ødegård, Knut: *Det blomstra så sinnsjukt*, Cappelen Forlag 2009, side 17. Ved senere referanser til diktsamlinga, vil jeg kun bruke sidetall, angitt i parentes.

[...] augo hans, så fjerne no, blåkvite ser mot dit eg seier Nidarosdomen ligg. Det er like etter brannen, framleis ruinar
I Erkebispegarden, statuar, hovud kroppar under ein snø
av oske der [...] (Side16)

I virkeligheten blir disse linjene et viktig frampek i forhold til det som skal skje senere i diktsamlinga, der Nidarosdomen får en mye mer sentral plass. Mot slutten av diktsamlinga, ender Márjá og Juhánas reise opp i Nidarosdomen. Der knyttes lokal og nasjonal historie, bibelske fortellinger og moderne diktning, og ikke minst fødsel og død, sammen. Nidarosdomen blir en storslått ramme omkring et dramatisk handlingsklimaks.

Mens øyet og blikket er viktige motiv flere steder i diktsamlinga, har fargene en symbolsk funksjon i diktene. I diktet «Grøn stær» i første del av samlinga, kobles øyet som motiv sammen med fargesymbolikken. Øyesykdommen som tittelen viser til, blir nettopp et uttrykk for den politiske blindveien faren valgte, samtidig som den også er med på å rette leserens fokus mot autorperspektivet: Er autorens blikk farget av en etterpåklokskap? Et manglende blikk for tidsperioden og den samfunnsmessige konteksten faren foretok sine valg ut fra?

Blikk og farger står sentralt også i dikt nummer to i første del. Diktet med tittelen «Guten og fuglen» spiller opp mot et bilde av maleren Gunnar Haukebø. Diktet «Guten og Fuglen» har tidligere vært trykket i Ane Haukebø Aaslands *Gunnar Haukebø. Fargedikteren*, som er ei samling artikler og essays om maleren Gunnar Haukebø. I diktet forsøker Ødegård å fange inn den inntrykksømme gutten Haukebø har malt:

[...] Håret er ein brann
i denne guten som som kliv det koboltblåe fjellet no: Ein søndags-
tur, så åleine dette alvorlege barnet
med så kvit ei hud mot alt det lokkande blåe. Det er
håret vi ser: Ei eld-
raud glo i landskapet
der han kliv gjennom tollers og uglers land, høgt
ovom tun, over alle bøar.[...] (Side 12)

Det indre og ytre landskapet koblet opp mot hverandre også i diktet om «Guten og fuglen», der det nå er en ekstern forteller vi har for oss. Gutten Gunnar har en sterkt utviklet fantasi. Fantasien hans fremstår både som truende og frodig, farlig og forløsende. Han er søkende og nysgjerrig, og har en hang til å skape noe som peker utover det som er sansbart, trygt og virkelighetstro:

[...] Kvifor har fuglen så store augo?
spør mora. Og kvifor sit han der i slik ei svartgrøn

tolle? spør ho. Kan du ikkje teikna ein kvit måse
og sjøen her nede, og båtane, og hesten? [...] (Side 15)

Men Gunnar er på jakt etter noe annet enn det moren spør etter når han tegner. Han vil tegne det som det uroer han og det han undrer seg over, og det lar seg ikke gjøre i en virkelighetstro og harmonisk avbildning. Det er med andre ord kunstnerens rolle, og spørsmålet om hva kunst er, og bør være, som aktualiseres og problematiseres her gjennom denne knappe dialogen mellom Gunnar og moren.

Like fullt berører diktet også hvordan fantasien utdyper og forsterker uroen og mørket som synes å ligge latent i Gunnar, og her fører diktet oss inn mot et tema som er sentralt i flere av diktene i samlinga: Hvordan «mental forstyrrelse» gjerne ledsages av en sterkt utviklet fantasi og et særegent blikk for det «ikke-observerbare». Nettopp dette siste temaet videreføres i diktets del II, der psykisk sykdom blir et mer konkret og direkte tema. Metaperspektivet i diktsamlinga blir også tydelig. Gjennom en ny fortellerstemme blir leseren presentert for en av diktets hovedkarakterer, kvinnen Lisbet, på følgende måte:

[...] Eg har dikta denne kvinna
som pustar ni timar kvar dag blant alle desse urverka
desse tikkande klokkene og pendlane som fyk ikring:
Det er eit slikt ustabilt vêr, slike bråe
skiftingar, omslag, i nedbør
og temperatur. Det byrjar snø stilt no i diktet
der ho låser seg inn i butikken i Storgata.
Eg kallar henne Lisbet [...] (Side 27)

Lisbet ekspederte en gang i butikk. Nå er hun psykisk syk, pilleavhengig og bor i en vernet bolig. Hennes datter Mette lider av schizofreni og er innlagt på et psykiatrisk sykehus. Fortelleren titulerer seg som salgsdirektør Jens J, og etter hvert som diktene til sammen begynner å danne et bilde av de menneskelige relasjonene, viser det seg at de to kvinnene jeg-fortelleren i denne diktdelen skriver frem, er fortellerens tidligere kjæreste og hans egen datter. Både mor-datter og far-datter- relasjonen blir viktig i dette diktet, relasjoner med både avstanden og nærheten i seg, men først og fremst relasjoner preget av en maktesløshet. Følelsen av ikke å klare å trenge gjennom en språklig og mental sperring, er like merkbar som i diktsamlingas første del. Avstanden blir også billedliggjort ved den store fysiske avstanden mellom de tre hovedkarakterene i del II:

[...] Dotter mi er i eit anna land, det er ein tlf., ei røyst
og eit auga gjennom den røysta. Den lina.
går så forpint under havbotnen
mellom oss [...] (Side 35)

Vi ser at øyet som motiv dukker opp også her. Det lyttende øyet. Øyet som i neste omgang fornemmer det ingen andre fornemmer, men som trenger under overflaten og gir et virkelighetsbilde som i sin forvirrethet likevel synes å ha et kritisk klarsyn i seg. Det er en indirekte påpeking av samfunnets sorteringsmekanismer i billedliggjøringa i følgende strofe, der også nazistenes handlinger kaster skygge:

[...] Ho ser på meg her i denne avd. A og seier
vi lever i eit digert slakteri, dei slaktar vanskapte bak veggen her. Utanfor
finst store skogar
med tusenvis av hovudskallar under lyngen.
Det er ein genetisk feil med dotter mi.[...] (Side 31)

Diktsamlinga belyser ulike arv- og miljø-faktorer ved psykisk sykdom. I første del av diktsamlinga ble de miljømessige faktorene et bakteppe for sønnens mangelfullt avklarte forhold til seg selv som voksen. Sønnen bar en tung bær på grunn av farens deltakelse på nazistenes side under krigen. I del II blir de miljømessige faktorene som årsak til mental sykdom nedtonet, mens de genetiske faktorene blir sterkere belyst, slik vi ser det i strofa som ble gjengitt.

Avstanden mellom de som er øverst og nederst på samfunnsstigen blir også et viktig tema i denne diktsekvensen. Lisbet og Mette er mennesker med lav sosial status og lever adskilt fra samfunnets maktsjikt. Makta er en diffus størrelse, og de to kvinnene får aldri stå ansikt til ansikt med de som tar avgjørelser omkring deres liv. Det er kun *representantene* for makta de to kvinnene forholder seg til. Men i sin schizofrene tilstand ser og hører Mette både Gud og presidenten:

[...] Eg vil ikkje opna kranene på badet. Presidenten
snakkar gjennom kranene mine.
Eg er redd, pappa. [...] (Side 33)

To nye sentrale motiv kommer også inn i diktsamlinga i denne delen: Klokkene og vinden. Tida som går manifesterer seg gjennom de tikkende urverkene i urmakerforretninga, og vinden som er i ferd med å blåse opp til storm, blir en billedliggjøring av de mange naturkrefter, menneskelige krefter og ikke minst språklige krefter som etter hvert skal nedtegne seg i diktene og sprengre grenser på hvert sitt vis. Også musikken betydning som grensesprengende element, introduseres for første gang her. Tilsynekomsten av disse motivene og elementene skal jeg komme nærmere tilbake til i analysen av bokas siste del.

Del III er den frodigste og mest absurde delen av boka. Denne delen har en særegen dynamisk frekkhet ved seg. Tyngde og letthet spiller mot hverandre; grunnleggende alvorlige temaer blir behandlet med humor og ironi, og

humoren framtrer mot en mørk bakgrunn og er både myk og kald, røff og sår. I denne delen finner vi også titteldiktet «Det blomstra så sinnssjukt.»

Billedspråket er ømt og barskt på samme tid. Jeg -personen opptreer denne gangen i skikkelse av en tidligere naturfaglærer, nærmere bestemt adjunkt med opprykk, ved navn Gunnar. Det er hans blikk som farger de små minifortellingene som bærer preg av en særegen naivistisk, røff og livsbejaende språktone. Gunnar og kjæresten Klara er et aldrende og forskrudd par som farter omkring på moped i et vestnorsk landskap, overnatter på en kirkegård og bedriver hærverkshandlinger i småskala-omfang. De er to «løse fugler» som lever et ukonvensjonelt liv nederst på samfunnets sosiale rangstige. Det er med andre ord outsideren det handler om i del III også. Gunnar er både opposisjonell og utagerende. Han gir blaffen i konvensjoner og forventet atferd, og herjer med samfunnets skrevne og uskrevne regler:

[...] Ved flykiosken sit ein hårlaus gamling og stirer på meg
med vasne augo, utan stans.
Ser du på noko? spør eg i mi mopeddrakt.
Knut? seier han, er det du? Ute og flyg i tåka, du óg?

Nei, dette er syskenbarnet hans, seier eg, Knut
er vel der på den øya si, han, langt der ute i havet sitt. Eg er Judas
kviskrar eg opp i andletet på han, Gunnar Judas Åmås, høhø, og stirer stivt
på han gjennom dei grønne mopedbrillene. Slekt ja,

men fjernt, nei, kontakten er ikkje der. Goodbye, snerrer eg
til han og riv til meg ei lokalavis frå ei med hoppande bryst
bak disken som sel aviser og snop, -og kaffi! seier eg
i mopeddrakta mi og slengjer en hundrings
til henne. [...] (Side 43)

Sjelden har jeg lest diktsamlinger med sterkere situasjonskomikk enn del III i denne diktsamlinga framviser. Situasjonskomikken finnes også innenfor settinger der respekten og Alvoret råder mest, som for eksempel på kirkegården. Tredje delen handler mye om kroppslig forfall. Aldrende kropp og død har en sentral plass i diktet og i denne diktsyklusen står døden i tett forbindelse med naturen. Sammenhengen mellom menneske og natur blir understreket; mennesket er forgjengelig og nedbrytbart som alt annet levende materiale i naturen, og kretsløpet i naturen er avhengig av døden og forråtnelsen for å skape nytt liv og for å opprettholde liv. Samtidig er det den blomstrende livskraften og frodige galskapen som preger diktet mest. Klara og Gunnar er «late bloomers» som nyter kjærligheten og erotikken sent i livet. Paradoksalt nok er det under en overnatting i telt på en kirkegård at den erotiske tiltrekninga mellom Gunnar og Klara livner til igjen etter å ha ligget i dvale. Den sterke livsutfoldelsen skilles fra døden av den membranen som bakkenivået utgjør. Rent konkret er det kort vei til døden, på samme måten som de to kroppene med sine alderdomstegn signaliserer at døden rykker

nærmere og nærmere. Men nettopp bevisstheten om døden ser ut til å skjerpe livsutfoldelsen hos de to. Det absurde, groteske og ulovlige ved at erotikken utfolder seg på kirkegården, ufarliggjøres og balanseres også ved hjelp av komikken.

Det metafysiske aspektet er også nærværende. Kirkegården representerer ikke bare et sted der de døde gravlegges fysisk, men er også rammet inn av kristendommens ritualer, symbolikk og verdensanskuelse. Også dette belyses gjennom komikken og Gunnars sekulære blikk:

[...] Men det er kanskje kyrkjetenaren, dét
han som kjem rullande på kyrkja sin moped med spaden sin
og hakka si, iførd kyrkja si svarte mopeddrakt, for å grava for betre
drenering? Det har spreidd seg ein praksis
hit til lands óg no, frå Sverige minst, med å knusa kistene før gravene fyllest opp
med jord (har eg lese på nettet, seier eg til Klara, det er kyrkjegards-
tilsette som hoppar på loka til dei brest eller dei
deisar hakkane i trefjølene eller dei brukar flatsida på gravemaskin-
grabben til å pressa kista ned slik at ho vert flatknust). [...] (Side 41)

Det er noe ytterst løssluppent og fändenivoldsk over disse linjene. Det er ikke bare praksisen med å knuse kistene som har beveget seg over grensene, også språket skyfler alle tabu til side. I neste omgang blir det «salige» ved kirkegården ikke bare tillagt religionens symbolikk, snarere er det erotikken som blir den saliggjørende og grensesprengende krafta og som i neste omgang åpner opp for en metafysisk verden. Dette «saliggjørende» erotiske perspektivet, koblet opp mot religionen på subtilt og underfundig vis, er tilbakevendende flere steder i diktsamlinga.

Øynene og synet kommer tilbake som sentralt motiv også i denne diktdelen, og er med på å skape nettopp den situasjonskomikken som er karakteristisk for diktene i denne delen av samlinga. Klaras mørkegrønne mopedbriller får henne i Gunnars øyne til å likne et insekt. Samtidig blir mopedbrillene et bilde både på det naivistiske blikket Klara betrakter verden med og de mørke barndomsopplevelsene som gjenspeiler seg i det. Komikken og det skjøre glir inn i hverandre i de følgende linjene, der metafysikken fremdeles utgjør et element:

[...] – Trur du på Gud, Gunnar? seier ho brått. Tenkte på det då vi låg
der i teltet på Vågøy kyrkjegard, om du trur altså, spør ho slik
froskeaktig sitjande i lenestolen og truleg stirer ho
på meg gjennom dei myrkegrøne mopedbrillene.
Så sårbar Klara no, utan mopeddrakt som hud
kring seg, men augo er under plastglasa (som om ho
sviv djupt nede i ein myrknande sjø, tenkjer eg, ei
sjølarve ho).[...] (Side 49)

Språket i diktene i del III er ekspansivt, frodig og vitalt, og har noe viltvoksende ved seg som understreker humoren og absurditeten i denne diktbolken. Parallelt med at språket virvler og utfolder seg gjennom diktene, gjør stormen seg mer og mer gjeldende som motiv. Den røsker og river og fyker over landegrensene.

Del III avslutter med diktet «Ho snur seg mot meg no». Vi er i Klara og Gunnars drømmer der både erindringer og nåtid inn flettes inn i hverandre, og i sistestrofa strekker diktet seg mot et kosmisk perspektiv.

[...] Kom seier eg i mine draumar til Klara og grip
den smale 65 år gamle jentehanda hennar: Vi kryp ut
av kjellaren under Mjølkevegens bleikt lysande band og flagrar
opp mot dei svartmogne slåpeplommene i treet
som dryp av sødme denne natta og ho snur seg mot meg no
i den silkeaktige nattkjolen sin. [...] (Side 53)

Del IV starter med et bilde et bilde av rekke arbeidsfolk som ved arbeidsslagens slutt forlater byggeplassen og går. Dette bildet lades likevel med mening og settes inn i de helt store sammenhengene. Det er grunn til å tro at jeg-fortelleren i dette diktet, og gjennom denne diktdelen, er den samme som i første del, noe jeg skal begrunne litt senere, og han starter med et viperspektiv i det første diktet, «Skrift av lys»:

[...] Dagslyset så tynt og forpint i januar.
Men når nattemyrket strøymar blåsvart inn frå alle kantar
i denne isgråe vinteren
tennest stjernehimmlen over oss.

Vi ser på klokkene og seier at det er seint på jorda,
at tida er inne for å avslutte denne arbeidsøkta.
På byggeplassen legg vi frå oss verktøy og reiskap
i arbeidsbrakkene, vi vrir om nøklar i låsane
og går heim under den høge himmlen: Ein myrk straum
av arbeidsfolk som dreg etter seg lange skuggar, opplyste
av stjerner, lik skinande frø
i ein moldåker som myrknar endelaust innover i himmlromet [...] (Side 59)

I spennet mellom det trivielle, kosmiske og eksistensielle i denne strofa, anes også metaperspektivet. Den mørke strømmen av arbeidsfolk som kaster skygger og lyses opp av stjernene, kan sammenliknes med diktene i denne samlinga, som lar hverdagspråket og det høystemt gli inn i hverandre, og som tematisk berører «skyggesiden» av mennesket, samtidig med at de tunge og destruktive kreftene også får et lyst skjær over seg. I et av diktene blir nordlyset på himmlen da også direkte sammenliknet med skrift som folder seg ut, energisk og utemmet.

Menneskene som forlater arbeidsplassen og kaster en lang skygge bak seg, utgjør et felleskap. Det er både noe trygt og urolig over dette bildet. Menneskets behov for å bli innlemmet i et felleskap stilles opp mot utviskinga av enkeltindividet og den ensretting som kan skje innenfor felleskap. Kimen til en massebevegelse som kaster en lang skygge, lurar under dette vakre bildet av arbeidsfolkene som vandrer på rekke og rad, og diktet gir assosiasjoner til diktsamlingas første del, der jeg-personens far var en del av massebevegelse som i etterkant kastet skygger, også over neste generasjon.

Bygningsmetaforen er sentral i diktet «Skrift av lys», særlig i det metaperspektivet som tittelen inviterer til. På samme måte som bygningene blir til ved hjelp av redskaper, skaper dikteren et kunstverk av de «byggesteiner» han eller hun har til rådighet. Også universet fremstår som et byggverk i diktet. Slik har diktet «Skrift av lys» flere fellestrekk med Charles Baudelaires kjente dikt «Korrespondanser»: Det kulturskapte og strukturerte, arbeidernes univers og diktets univers, det grenseløse universet både i kunsten og utenfor den planeten mennesket befinner seg på. På samme måte som «mennesket trør i symbolskogens spor» i diktet «Korrespondanser», finner vi både i dette diktet og i diktsamlinga som helhet, både sporene, referansene og symbolikken; med andre dialogen med tidligere dikteres univers. Mot slutten av diktet opplever vi også at en overskridelse skjer gjennom erotikken. Dette skildres humoristisk mot slutten av diktet «Februar». Jeg-personen har levd lenge sammen med den kvinnen som beskrives som «du-et» i diktet, og erotikken har fått preg av å være mer erindring enn drivkraft hos den lett aldrende jeg-fortelleren. Den «aldrende» erotikken er med andre ord et tema også i denne diktdelen, og på samme måte som i del III, viser det seg at erotikken slett ikke ligger død:

[...] Dette regnet som held fram med å sila ned
no i februar: Himmelen óg som ei skrukkete grå elefanthud,
det nordatlantiske regnet trommar på hustaka som var vi i
ein jungeldans.
Vi gamle elefantar (tenkjer eg) har store og lange minne. No brøler vi,
kjære, våre elefantbrøl i jungelen og dansar elefantdansen
til hissige negertrommer

a, kom du, hit, for eg gøymer deg trygt i mitt digre elefantminne: Der
er du den same som den gong du veit: Ute
på den bilturen vår i 1980, det var i juni, vår jonsokkveld i den raude
Folkevogna, ja regn
då óg, men eg kyste desse lippene, og eg lyfter snabelen mot vår
urskogshimmel no: oooooooOOOOOOO. [...] (Side 63)

Også i del fire rettes blikket mot ei marginalisert gruppe: Mennesker med Downs syndrom. Som et frampek mot siste del av diktsamlinga, der en gutt med Downs syndrom fødes, beskrives jeg-fortelleren sitt møte med to «ørsmå

mongoloidar». Den økologiske ubalansen på jorda, og menneskets «fremtidsrettethet», som underforstått kan vise seg å være skjebnesvangert for kloden, tematiseres gjennom møtet med disse to:

[...] Då såg eg brått to
maskotar ruslande langs vegen: To ørsmå
mongoloidar, dei heldt
om kvarandre med lubne
hender, ho i sitt side
skjørt, han i sine vide
bukser. Eg stansa for ikkje å køyra
over dei, rulla ned vindauga og bad dei morskt
halda seg godt ute i vegkanten- Dei lo med sine klokkerøyser
og smilte ei sol inn i meg, Herre, med desse overjordiske
augo [...] (Side 67)

Diktsamlingas del V, «Stormen over Smålands skogar» har mange fellestrekk med sjette og siste del, «Tranene dro forbi». I hver av disse delene finnes ett langt prosadikt med en innledende tittel. Dette utgjør en forskjell fra del I-IV, der man finner flere dikt innafor hver del. De siste to delene har også en eksternt plassert forteller, i motsetning til de fire første delene.

I «Stormen over Smålands skoger» møter vi to hovedkarakterer, Ingalill og Nisse, et par med sterk religiøs overbevisning som er bosatt i ei lita hytte i ei skogsbygd i Småland. De er enkle og autoritetstro, og har en ydmyk tro på Gud og på verden som et vakkert sted. Selv om de ikke har noen høy sosial status i samfunnet, eier de ingen aggresjon eller dessillusjon overfor det samfunnet de lever i. De har stor ømhet og kjærlighet for hverandre, og er sterkt forventningsfulle til det livet de skal tilbringe sammen.

Stormen øker kraftig på i dette diktet. Vinden som motiv, blir den kraften som utsier noe som er større enn oss. Den feier inn over nordvestlandet, tvers gjennom det steile fjellandskapet, videre over Jærens flate topografi, før den omsider krysser landegrensene og inntar Småland, der Ingalill bor. Det er en sterk, språklig driv i dette diktet der stormen etter hvert øker til orkan og også blir et bilde på det sterke seksuelle begjæret hos dette fromme paret som om kort tid skal gifte seg. Vinden, erotikken, musikken og det guddommelige, er enkeltelementer som blandes sammen og glir inn i hverandre ettersom diktet beveger seg fremover, mens humoren og høyverdigheten ledsager det hele:

[...] Der står Ingalill no, etter at forstandaren bad henne kasta krykkene i ein åndens storm i dette bedehuset, i bønner som fekk kvar sjel til å skjelva slik naturen skalv i orkanens 972 hPa lufttrykk nyleg, ho står i sin kvite drakt med ein ny gitar framfor den store krossen i Eben-Ezer saman med koret av frelste, står der i april krykkelaus med sin gipsa venstrefot og sine andletssår og sidesår og syng med si røyst som fugletrill, som lørke kanskje, å ja lørke og Nisse med dei store hendene tenkjer at ho er betre enn Carola

når hennar røyst stig opp over dei andre i Närmare, Gud, till dig/ Närmare dig: Men lengst oppe på gipsen, lengst inn der under skjørtet har ho skrive med kulepennen som er eit bonus frå Coop nära i Markaryd, med ørsmåe bl bokstavar i det kvite: TACK!
Takk Gud for Nisse, kjære Jesus takk for Nisse [...] (Side74)

Kjell Richard Landaasen, som anmeldte *Det blomstra så sinnsjukt* i Vårt land, kalte langdiktet om Nisse og Ingalill en *ballade*. Og kanskje er det ikke en helt upresis benevnelse på dette diktet om et tappert, hengivent og uskyldsrent par som elsker hverandre dypt og inderlig. En vakker historie, men der humoren, skråblikket og det viltvoksende språket gjør dette til noe langt mer enn et banalt kjærlighetsdikt.

3.2: Sjangeroverskridende elementer

Hvor viktig det er å stille spørsmål om et verks sjangertilhørighet, kan diskuteres. Sjangerer endrer seg stadig, og det å sette en litterær tekst» i bås» kan fort bli et bidrag til å redusere den. Men man kan også velge å nærme seg sjangerspørsmålet ut fra tanken om at sjangerkonvensjoner ikke lenger fungerer som klare krav, men som et sett av muligheter. Christian Janss og Christian Refsum skriver i *Lyrikkens liv*:

Man hører ofte om moderne kunst at publikum klager over at kunsten ikke lenger kan gjenkjennes som kunst (verk). Dette har sammenheng med at kunstnere nettopp søker mot uttrykksformersom markerer grensen for kunst- og verkbegrepet. Kunstneren søker ikke å oppfylle en tradisjonell form, men å stille spørsmål med ved kunstens væren og funksjon. Noe lignende skjer i poesien gjennom hele det 20. århundret. Det skjer blant annet ved at man eksperimenterer med grensen mellom poesi og prosa, og særlig utforsker fragmentariske uttrykk som bryter med en forventning om diktet som et helstøpt kunstverk, og ved at man leker med distinksjonen høy/lav.¹⁵

Men for å vite noe om når en sjanger *brytes*, må man nødvendigvis også ha en formening om hva som karakteriserer, og er typisk, for den nevnte sjangeren. I essayet «Hva er poesi», skrevet i 1933 av Roman Jakobson, som var en sentral skikkelse innen russisk formalisme og tsjekkisk strukturalisme, stiller Jakobson spørsmål ved den tradisjonelle oppfatninga av hva poesien var, og kunne være. I motsetning til Bakhtin, stempler han ikke poesien som en subjektiverende og konserverende sjanger. Ifølge Jakobson er det ikke lenger mulig verken å stille spørsmålet om hva som er «poetiske temaer» eller forsøke å begrense rekkevidden av poetiske kunstmidler. I essayet uttaler han blant annet at «den grenselinjen som skiller et poetisk verk

¹⁵ Janss, Christian og Refsum, Christian: *Lyrikkens liv*, Universitetsforlaget 2003, side 231.

fra et ikke-poetisk, er mindre stabil enn grensene mellom det kinesiske keiserrikets territorier.»¹⁶ Jakobson mente altså at innholdet i poesibegrepet var ustabil og tidsbestemt. Etter at russiske poeter begynte å beundre de poetiske kvalitetene til vinkart, togtabeller, vaskeriregninger og oversikten over tsarens garderobe, kunne poesien langt fra betraktes med de samme briller som tidligere. Han poengterte at poesiers *desautomatiserende kraft* måtte tas i betraktning. Derfor så også Roman Jakobson det som viktig å poengtere at tegnet måtte sees adskilt fra gjenstanden; slik ville en nettopp kunne sikre seg mot den automatiseringa av språket, som Jakobson mente var en trussel mot kvalitet.

Jeg vil påstå at norske lærebøker ennå til dels henger fast i et syn på poesien som en sjanger som formmessig er lett å definere, og der *subjektiviteten* står sentralt:

Kittang/Aarseth skriver i *Lyriske strukturer*:

Dersom vi nå vender oss til den lyriske diktninga, vil vi oppdage at en så å si overalt må forutsette et enkelt, talende subjekt. (...) I et lyrisk dikt vil det aldri være noen egentlig dialog og heller ikke noen beretter som står på avstand og trekker i trådene. Men nettopp dette skaper ett av grunnprinsippene i lyrikkens språk: den særegne nærhet som det er mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt.¹⁷

Denne karakteriseringa av diktet og diktsjangeren har i de senere årene møtt mye motbør. Mye av samtidslyrikken sprenger de snevre grensene for lyrikk som skisseres opp her. *Det blomstra så sinnssjukt* ligger langt fra å kunne passe inn i denne definisjonen; diktsamlinga har flere utsigelsesinstanser, flere av diktene har sin basis i dialogen og ikke i et enkelt subjekts tale, og i flere deler av diktsamlinga er det nødvendigvis ikke «en særegen nærhet» mellom den talende og det som blir uttrykt. Vi finner i høyeste grad en form for nærhet til det uttrykte, men ikke kun gjennom den introverte stilen som har vært så vanlig i mye av lyrikken. I *Det blomstra så sinnssjukt* er avstand og nærhet nærmest en og samme sak. Diktene om Klara og Gunnar er preget av mye ironi og svart humor, og har svært lite av den innadvendte refleksjonen i seg. Likevel er det en merkbar form for nærhet i disse diktene, som mer har sitt utspring i den naivistiske tonen og det enkle blikket.

¹⁶ Jakobson, Roman (1933): Sitatet er hentet fra essayet «Hva er poesi» i A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, H.H. Skei. (red): *Moderne litteraturteori*, antologi. Oslo: Universitetsforlaget 1991, side 115.

¹⁷ Kittang, Atle/Aarseth, Asbjørn: op. cit., side 33

Kittang/ Aarseth skriver videre om kjennetegnene ved lyrikken som sjanger:

Her hender det rett som det er at analogien mellom diktets verden og vår egen blir vanskelig å fange inn. Vi har ikke lengre en logisk handlingstråd som vi kan følge, vi finner ikke lengre personer som snakker sammen eller som utfører velkjente handlinger.¹⁸

Kittang/Aarseth påpeker også hvordan lyrikkens suggererende språk gjør at leseren har en opplevelse av å se *med*, og ikke på, det lyriske jeg-et, det vil si at det skjer et sammenfall mellom diktets og leserens jeg, i samme grad som leseren fornemmer et sammenfall mellom dikterens og diktets jeg.

Det blomstra så sinnssjukt bryter med svært mye av dette også. Diktsamlinga har flere ulike autorposisjoner, og selv om noen av diktene kan være preget av innholdsmessig absurditet og en oppheving av tid og rom, må de likevel kunne sies å ha en logisk oppbygging. Diktene i del 3, 5 og 6 følger et mønster som gjør at de kunne vært karakterisert som miniromaner, dette på grunn av både episk struktur og prosaaktig oppsett. Del tre er også sterkt preget av *dialoger*, som riktignok foregår i et lyrisk språk, men som likevel er svært sentrale i denne diktdelen. I diktsamlinga finner vi i høyeste grad også personer som utfører «velkjente handlinger».

Diktene i samlinga kan sies å befinne seg nettopp i spennet mellom det trivielle/hverdagslige, og det altomfattende/ kosmiske. Det er ikke bare de direkte dialogene som særpreger diktsamlinga, men også dialogene som finner sted på et annet språklig plan; nemlig i spennet mellom messespråket og det hverdagslige språket. I *Det blomstra så sinnssjukt* er med andre ulike språkstiler og sosiale dialekter satt sammen, og disse spiller på lag med hverandre.

Så kan man videre spørre seg: Hvorfor kaller man i det hele tatt tekstene i de ulike sekvensene av *Det blomstra så sinnssjukt* for dikt? Kjell Richard Landaasen skriver i anmeldelsen av diktsamlinga i "Vårt land" 20. mai 2009:

For en utrent leser kan det by på hodebry å se hvorfor en del dikt i dag kalles dikt. Ingen rim, kanskje rytme, men ikke etter versføtter. Så hvorfor er Ødegård sine dikt dikt, og ikke prosa med hyppige linjeskift? Skiftene og rykkene får oss til å betrakte ovenfra, og dermed se perspektiver som kan forsvinne i en tettere lesning. Tempoet sender oss glidende, nesten drømmende, i alle fall sansende, videre. De jordnære og konkrete historiene bidrar til romanfølelsen – spennet i hvert dikt er så stort at det faktisk er romanformatet som oppstår i skyggen av dem, mens detaljene som formidler historien, er lyriske.

¹⁸ Ibid, side 31

Landaasen har lagt merke til noe vesentlig her, nemlig hvordan Ødegård blander diktsjangeren og romansjangeren til en enhet. Dette gjøres likevel ikke i alle diktene. I noen av diktene har man mindre av den klare, episke strukturen, og mer av det fortettede, symbolske uttrykket som man forbinder med lyrikksjangeren.

Danske Peter Stein Larsen viser i essayet «Poesiens nye former» hvordan man i dansk lyrikk de siste ti-femten årene har sett et oppbrudd fra den sentrallyriske normen som har vært preget av monologiske tekster med høy grad av autoritet og autensitet, der subjektet figurerer som et entydig sentrum.

Det motsatte av det centrallyriske er selvsagt det ikke-centrallyriske, og vi har her å gjøre med tekster der det skjer en underminering av det dikteriske ords uskyld og autensitet ved hjelp av en ironisk flerstemthet i teksten, og hvor det er tale om en anfeltelse av et tradisjonelt lyrikk-begrep ved hjelp av stil og genreblanding.¹⁹

Larsen viser blant annet til hvordan flere poeter har beveget seg fra det monologiske til dialogiske (hos den danske poeten Naja Marie Aid kommer det eksempelvis inn fingerte intervjuer med de personene som opptrer i diktene), og hvordan polyfonien har begynt å gjøre seg gjeldende. Peter Stein Larsen er også opptatt av hvordan lyrikkforskere kan trekke vekslers på teoridannelse som gjerne knyttes opp mot romanen som sjanger, og bruker Bakhtin som eksempel. Om man leser frem nyansene i Bakhtins teorier om romanen, og ser bort fra hans identifisering av poesien med det klassiske symbolske diktet, mener Peter Stein Larsen at lyrikken også er fullt mulig å lese i lys av Bakhtins teorier. Han viser i essayet også til Bakhtins verk *Ordet i romanen*²⁰ og påpeker at « Viktigere end at koncentrere sig om Bakhtins idiosynkrasier er det dog at se på den positive bestemmelse af en litteratur præget av forskelligsproghed, som framlægges i *Ordet i romanen.*» Ved å vektlegge Bakhtins påpekning av den litterære stils og stilanalysens forbindelse til historisk-sosiale kontekster og utsigelsesinstanser, vil man, i motsetning til ved en vektlegging av hans manierende metaforikk omkring diktet, kunne oppdage hvordan *flerstemtheten* også gjør seg gjeldende innenfor lyrikken.

Peter Stein Larsen viser videre til hvordan for eksempel polariteten *enhetsspråk vs flerstemtheten* ikke bare viser seg i forholdet mellom sjangrene, men at motsetningene også er svært tydelige *innenfor den lyriske sjangeren*, slik den har utviklet seg i det 20. århundre.

¹⁹ Peter Stein Larsen (2008) : «Poesiens nye former» i Ole Karlsen: *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*, Unipub Forlag 2008, side 211- 233.

²⁰ Med verket *Ordet i romanen* forsøkte Bakhtin å klarlegge språkets betydning i litteraturen, og ville skape en ny teori om forholdet mellom livet, språket og romanen. Først og fremst dreide dette seg om å ikke se form og innhold som motsetninger, det vil si ikke utelukkende vurdere tekstens litteraritet, eller tekstens psykobiografiske og sosial-historiske forhold, slik han mente tendensene hadde vært tidligere.

Larsen refererer først og fremst til danske diktere, men det er nettopp bevegelsen fra det monologiske og over på det dialogiske vi ser hos Knut Ødegård, ikke bare med tanke på at dialogen blir et formmessig grep innenfor hvert dikt, men også ved at autorposisjonene varierer. Det er heller ikke et vakuum av det-innadvendte-og-dypt-personlige som preger samlinga; de ulike karakterene og fortellerstemmene opptrer i en sosio-kulturell setting der tid og rom synes å spille en vesentlig rolle. Dette gjør at *Det blomstra så sinnsjukt* i høyeste grad blir en diktsamling man kan lese i lys av Bakhtins dialogisme og hans polyfoni-begrep; et begrep som i utgangspunktet var ment på romansjangeren. Det er særlig gjennom denne diktsamlingas klare flerstemthet at den beveger seg vekk fra sentrallyriske og monologiske måten å skrive på og som også har vært betraktet som en «norm» for diktsjangeren. Denne monologiske skrivemåten gjorde da også at Bakhtin gikk så hardt ut mot lyrikken og betraktet diktsjangeren som en «lukket verden» som distanserte seg fra, og avviste, enhver sosial diskurs

Det blomstra så sinnsjukt er med andre ord ei bok man ikke umiddelbart klistrer en sjangeretikett på. Den utgir seg riktignok for å være diktsamling og har åpenbart mye ved seg som peker mot lyrikken som sjanger; eksempelvis rytmen, musikaliteten, billedbruken, og betydningstettheten, men samtidig peker den også i retning av romanen og skriver seg inn i noe av det samme spenningsfeltet som for eksempel Paal Helge Haugens *Anne* gjorde, nemlig det spenningsfeltet som finnes mellom det som karakteriserer den episke, fortellende romanen og det som karakteriserer den mer stemningsmettede lyrikken.

Henning Howlid Wærp har trukket fram Knut Ødegård som en av flere *prosadiktforfattere* i sin bok *Prosadiktet i Norge*. Wærp skriver om prosadiktet: «En kort definisjon av sjangeren kunne lyde slik: Prosadikt er et kort prosastykke som betraktes som et dikt, på grunn av et fortettet språk eller på grunn av annen likhet med lyrikk.»²¹ Janss og Refsum diskuterer på sin side i *Lyrikkens liv* hvorvidt prosadiktet skal sees som en «undersjanger» av lyrikken og poesien, eller som en tekst som *forholder seg til det poetiske* og av den grunn kan karakteriseres som prosadikt. Når sidestillinga av ulike impulser fra flere sjangre skjer, mener Janss og Refsum at det ikke er særlig hensiktsmessig å se på den ene uttrykksformen som underordnet den andre, men heller se på hva som skapes i krysningspunktet mellom disse aksene:

Prosaen og poesien er altså ikke å forstå som enkle språklige kategorier, men komplekse forståelsesformer som både overlapper hverandre og representerer et alternativ til hverandre.²²

²¹Henning H.Wærp: *Prosadiktet i Norge*, Aschehoug 2002, side 10.

²²Janss, Christian/Refsum, Christian: op. cit., side 227.

Henning Howlid Wærp poengterer hvordan Knut Ødegård i en del av sine diktsamlinger trekker linjene ut på en måte som minner om prosadiktet. Det gjør han også i siste diktsamling, og han gjør det i mye sterkere grad enn han gjorde det både sine tidlige diktsamlinger og i enkelte av de seneste, selv om også en del av diktene i siste samling bærer preg av den mer tradisjonelle formmessigheten, med kortere linjer og klar strofeinndeling.

Ole Karlsen bruker innledningsvis i essaysamlinga *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*²³ begrepet *langdikt* om en del dikt som bryter med den tradisjonelle, korthogde lyrikkstilen. Han viser til at et særdrag ved den amerikanske modernismen – fra Walt Whitman til Eliot, Pound, Williams, Olson, Ginsburg m.fl – nettopp er at diktene kan karakteriseres som langdikt, og at dette fenomenet etter hvert har begynt å gjøre seg gjeldende også i moderne nordisk lyrikk.

Diktene i *Det blomstra så sinnsjukt* kan også helt klart karakteriseres som langdikt, og er stilmessig ikke ulike mange av Walt Whitmans og Allan Ginsburgs dikt. Språket har noe av både Whitmans og Ginsburgs ekspansivitet og ekspressivitet i seg. Diktsamlinga er også helt klart farget av romanformen; den episke, fortellende stilen er merkbar og hver for seg er de seks delene nærmest bygget opp som små, sammenhengende fortellinger. I tillegg har dialogen som nevnt en sentral plass i mange av diktene, noe som utfordrer den mer tradisjonelle, fortettede diktstilen som gjerne har et enkelt, talende subjekt.

3.3: Ekfrasen

Diktet «Guten og fuglen», som er dikt nummer to i første del, kan sies å være en ekfrase²⁴ over et foto av Gunnar Haukebø da han var gutt, samtidig som diktet også er tydelig inspirert av Haukebøs mange malerier. Diktet ble første gang trykket i boka *Gunnar Haukebø, fargedikteren*, ei bok der ulike forfattere skriver både faglitterære og skjønnlitterære tekster med utgangspunkt i Haukebøs verk. Gunnar Haukebø regnes som Moldes første profesjonelle kunstner. Han vokste opp på gården Haukebø med utsikt mot Moldefjorden og Romsdalsfjorden, og med Romsdalstindene i bakgrunnen.

²³ Ole Karlsen: «Nordisk lyrikk, interartielt, teoretisk, nylest» i Ole Karlsen (red.): *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*, Unipub 2008, side 14.

²⁴ Ordet «ekfrase» er utledet av gresk og betyr beskrivelse av et kunstverk, en kunstgjenstand eller et arkitektonisk verk.

I *Ord og bilete, ekfrasen i moderne norsk lyrikk*²⁵ drøfter Ole Karlsen hvordan ekfrasen kan ha ulike uttrykk innenfor lyrikken. Han viser til at ekfrasen tradisjonelt sett har fungert som en *mimetisk* sjanger, det vil si at den har gjengitt eller «frosset fast» en detaljert skildring eller en stemning i et kunstverk. I større grad enn det narrative, har det med andre ord vært stillstanden og det statiske som har vært vektlagt i ekfrasene.

Denne måten å forstå ekfrasen på, har de siste årene møtt motstand. J.W.T Mitchell²⁶ har blant annet uttrykt seg kritisk til den mimetiske ekfrasen. Ole Karlsen skriver:

Når ord aldri kan bli «sigh», berre «cite» sine objekt – for å bruke Mitchells eige ordspel – så blir ekfrasen berre ein «obscure literary genre», ekfrasane blir berre dikt som skildrar eit biletmotiv om lag på same vis som eit anna dikt kan skildre kva motiv som helst. Ekfrastisk von inneber ein fase der det umoglege ved ekfrasen blir overvunne(...)²⁷

James A.W. Heffernan²⁸ er mer opptatt av de mer narrative mulighetene som ligger i ekfrasen. Han mener at en fortellende impuls kan utløses som et svar på den stillstanden som kunstbildet representerer. Ekfrasen har en mulighet i seg til å skape den fortellinga som både fører fram til, og følger etter, det pregnante øyeblikket som er avbildet i kunstverket.

I Ødegårds dikt «Guten og fuglen» er ikke ekfrasen *mimetisk*. Diktet blir ingen statisk eller mimetisk gjengiving av det konkrete fotoet av Gunnar Haukebø, og heller ikke av noen av hans andre malerier. Også dette diktet bærer preg av den narrativiteten som er gjennomgående i hele diktsamlinga. Som leser får man en opplevelse av at diktet nettopp er utløst som et svar på en *stillstand* i det fotoet det tar utgangspunkt i. Ødegård tar med andre ord skrittet ut av den type ekfrase som «fastfryser» bildet. I sitt innhold utfordrer og problematiserer da også diktet den mimetiske kunsten, som forsøker å «gjengi virkeligheten.» Gunnar Haukebø, som var sterkt inspirert av franske modernister, og da særlig av maleren Matissé, vendte seg også bort fra et syn på kunsten som *gjengivelse*. Matissé malte bilder som var figurative og abstrakte og hadde en sterk fargeprakt. Haukebøs bilder har også en sterk, dekorativ koloritt. Det er ikke vanskelig å se at en del av hans malerier er sterkt preget av Matissés ekspressivitet og fargebruk, og også av hans noe abstrakte uttrykk. Den franske innflytelsen ble i det hele tatt et sentralt omdreiningspunkt i Gunnar Haukebøs malerier. Haukebø tilpasset likevel

²⁵ Ole Karlsen: *Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, Det norske samlaget, Oslo 2003.

²⁶ J.W.T Mitchell: Forfatter av to sentrale verk som tar for seg ekfrasen: *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986 og *Picture Theory*, Chicago 1994.

²⁷ Karlsen, Ole: op. cit., side 152

²⁸ James A. W. Heffernan: skrev artikkelen «Ekphrasis and Representation» (1991) og senere poesiavhandlinga *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993).

dette uttrykket til det norske landskapet. Naturen, og særlig vestlandsnaturen, er noe som går igjen i Haukebøs kunst, og ved å male vestlandsnaturen og folkelivet omkring Romsdalsfjorden, beveget han seg utenom den trenden som var vanlig blant datidens Matissé-elever. Kunstkurator og forfatter Per Hovdenakk skriver i et essay om Haukebø:

Mens de fleste av Matissé-elevene fant sine landskapsmotiver i området rundt Oslofjorden (også Edvard Munch) og i Østlandsdalene, Telemark, Setesdal, Gudbrandsdalen, høyfjellet, hvor de fant eksempler på gamle kulturtradisjoner, søkte de unge seg til nye landskaper; Nord-Norge og Vestlandet.²⁹

Ødegård dikter videre omkring stedet Haukebø vokste opp på, og naturen og omgivelsen han malte. Ødegård skaper en hel fortelling omkring gutten Gunnar i prosadiktet «Guten og fuglen». I diktet plasseres gutten i Romsdalslandskapet. Dette landskapet er innrammet av hav og fjell, og gutten skiller seg ut med sin kunstnernatur i det ellers enkle og jordnære miljøet. Det underliggjørende blikket, og det utradisjonelle uttrykket i guttens bilder, uroer moren. Ødegård har forsøkt å fange inn den inntrykksømme gutten, slik han både fremstår på bildet, og også som voksen gjennom sine malerier. Han skildrer en bestemt dag i guttens liv, der gutten Gunnar mot slutten av dagen vil tegne «Ein hemmeleg fugl, med så store runde augo, så glødande gule i natta.» Diktet avsluttes med en form for metaforisk visjon:

[...] Han drøyer i blåe og grønne fargar som skiftar heile tida, nesten mot det kvite i det blå og djupt ned mot det svarte i fortrolla toller. Det er gule streif av augo som ser gjennom det myrke og raude varsel om ville tankar i draumen. Om morgonen ettar fuglen, glid ut av denne draumen, opp mot dei blåkvite, blåsande viddane [...] (Side 15)

Poenget med å si noe om diktet «Guten og fuglen» som et ekfrastisk dikt, er med andre ord *ikke* å se diktet opp mot bildet for å finne ut hvilke billedelementer som er kommet med i diktet, heller ikke å analysere hvilke elementer i diktet som skriver seg fra barndomsfotoet eller fra Gunnar Haukebøs malerier. Snarere er det å si noe om hvordan Ødegårds dikt *ikke* lar seg fange inn i en arbeidsmåte som bygger på analytisk og komparativ tenkning. Det interessante med Ødegårds ekfrase, er å utforske hvordan han knytter barndomsfotoet til Haukebøs malerier, gjennom et ekspressiv *formspråk*, slik at fargebruken, frodigheten og den til dels mørke og melankolske klangbunnen i Haukebøs bilder understrekes i diktene.

Det er også mulig å fornemme utvekslinga som skjer mellom Ødegårds og Haukebøs kunst i resten av diktene i samlinga. På samme måte som hos Haukebø, har Romsdalslandskapet en sentral plass i *Det blomstra så*

²⁹ Per Hovdenakk (2009): «I møtet mellom land og hav, Gunnar Haukebø, et kunstnerisk oversiktsbilde» i Ane Haukebø Aasland. (red) *Gunnar Haukebø. Fargedikteren*, Novus forlag 2009, side 23-32.

sinnsjukt, og fargene understrekes flere steder i diktsamlinga, som i «Grøn stær», et dikt der jeg allerede har påpekt betydninga av både topografien og fargene.

På fotoet av Gunnar Haukebø som barn, holder han noe i hånden. Det kan se ut som om det er noe han har spikket på. Ødegård dikter videre på nettopp dette:

[...] og då fuglen er ferdig, så ørandes liten, ser han at det myrknar der ute i havet endå dette er ein søndags morgon, og det byrjar blåsa sterkare: Han stikk fuglen i lomma og byrjar kliva ned gjennom berg og skog til han ser mølla gjennom ei glenne i skogen. Det er ein konstruksjon han byrjar tenkja på no, korleis dette verkar med vatnet og skovlhjula som driv kvernsteinen rundt, og knasar det gule kornet til drivkvitt mjøl. [...] (side 13)

I dette diktet skjer det en bevegelse fra gutten og videre over mot enkeltmotiv som finnes i Haukebøs malerier, som f.eks den hvite mølla. Fuglen er likevel et meget sentralt motiv, idet den også opptrer i andre dikt i samlinga. I motsetning til fuglen som gutten holder i hånden, og som er hans eget skaperverk, blir tranene i siste del av boka et symbol på det skaperverket som ikke er menneskets. Den håndfaste og konkrete fuglen som gutten holder i hånden, blir også stående som en motsetning til tranenes flyktige bevegelser. Tranene får også en religiøs dimensjon ved seg, ved at de kan sammenliknes med engleskaren i juleevangeliet. Slik utvider Ødegård motivet i barndomsbildet av Haukebø, og skaper bevegelser og motsetninger også gjennom de diktene som i utgangspunktet ikke er eksfrastiske.

Også landskapet fortsetter der de slutter i Haukebøs kunst:

[...] No ser han utover verda fra denne fjelltoppen: Haukebøen og Kringstad er borte der nede, forsvunne under det stupbratte. Han ser øyane som sviv der ute og havet som glid gråblått inn i himmelen som er lysare blå inn mot det endelause. Han tenkjer på det, tenkjer Det Endelause, Det Ufattelege medan han tek fram ein tollekniv frå slira og spikkar på ein kvist [...] (Side 13)

I flere andre dikt i samlinga følger stedsnavnene på rekke og rad: Fjell, øyer, steder, byer blir navngitt, men det lokale perspektivet knyttes etter hvert opp mot et mer globalt perspektiv. Den gradvise bevegelsen som skjer fra stedet til fylket, fra fylket til landsdelen, fra landsdelene og over landegrensene, synliggjøres både gjennom tranenes bevegelser, det moderne nettsamfunnet, og ikke minst gjennom det kosmiske perspektivet i flere av diktene.

At jeg-personen i tredje del har fått navnet Gunnar, skaper også en sammenheng mellom ekfrasen og de andre diktene i boka. I tillegg har navnebruken en underliggjørende effekt: Hva er sammenhengen mellom de

to? Hvem ville den voksne Gunnar i tredje del ha blitt dersom forutsetningene og omgivelsene tidligere i livet hadde vært andre enn de var? Opplevelsen av verden gjennom blikket til den voksne Gunnar i bokas tredje del, viser at vi som leser står ovenfor en skikkelse med et blikk som overskrider; et blikk der kunsten, vitenskapen og «galskapen» har smeltet sammen, og der det er umulig å si hvor noen av delene begynner og slutter.

Slik blir ekfrasen i Ødegårds diktsamling alt annet enn isolert innenfor den utvekslinga som skjer mellom diktet «Guten og fuglen» og barndomsfotoet av Gunnar Haukebø, eller mellom diktet og Haukebøs malerier. Gjennom de andre diktene føres ekfrasen videre, både formmessig, motivmessig og tematisk.

3.4: Selvrefleksivitet

Etter romantikken er et viktig kriterium på hva som er god lyrikk, blitt at poeten har et selvbevisst forhold til språket. Gode lyrikere gir språket en dobbel referanse, og det er mange måter man kan ane denne selvbevisstheten på. Svært mange moderne poeter setter et sterkt fokus på språkets *uttrykksside*. De vektlegger ordenes klang og en fremmedartet og overraskende syntaks. Avantgardistiske poeter har gjerne hatt et overordnet ønske om originalitet, og har dermed fokusert sterkt på å bryte opp poesiens tradisjonelle uttrykk., Mange har først og fremst konsentrert seg om en *språkfokusert* poesi. Ved å plassere ord inn i en fremmedartet syntaks, tvinges leseren til å lete etter en betydning av ordene som har relevans i den særegne sammenhengen diktet står i. Lek og eksperimentering ut fra språkets musikalske potensial, har vært vanlig innenfor avantgardistisk poesi. Dette har vært en måte å frigjøre poesien i forhold til den metafysiske og høystemte dikttradisjonen.

Knut Ødegård er ingen språkfokusert eller avantgardistisk poet, men selvrefleksiviteten er likevel svært merkbar i hans diktsamlinger. Dette ser vi blant annet om vi på nytt merker oss følgende strofe i del II:

[...] Eg har dikta denne kvinna
som pustar ti timar kvar dag blant alle desse urverka
desse tikkande klokkene og pendlane som fyk ikring:
Det er eit slikt ustabilt vér, slike bråe
skiftingar, omslag, i nedbør
og temperatur. Det byrjar snø stilt no i diktet
der ho låser seg inn i butikken i Storgata.
Eg kallar henne Lisbet.[...] (Side 27)

Mette Karlsvik påpekte i anmeldelsen av *Det blomstra så sinnssjukt* i Romsdal Budstikke at Ødegård på siste side i boka skriver: «Diktsamlinga er diktning, men fleire stader er det lagt inn biografisk og anna historisk materiale som ein

del av fiksjonen». ³⁰ Karlsvik kritiserer Ødegård for å drive en lek med hva som er biografisk og ikke, og mener at boka hadde hatt bedre av en tydelig synliggjøring av hva som er hva.

Jeg mener tvert imot det er en styrke ved boka at forfatteren ikke bevisst går inn for å klargjøre hva som er biografisk stoff og hva som ikke er det. Ødegård gjør dermed også biografien om til diktning, noe biografien ikke kan komme bort fra at den faktisk også *er*. Grensene mellom diktningen og biografien kan aldri trekkes helt tydelig opp, og nettopp her ligger også noe av det selvrefleksive ved diktsamlinga, nemlig den sterke bevisstheten omkring at språket er en *skapelsesprosess*, uansett om det som skal formidles kan gis merkelappen fakta eller fiksjon. Tvert imot problematiserer den nevnte strofa og etterordet at diktninga skjer i et spenningsfelt mellom diktning- metadiktning- biografi.

Knut Ødegård bruker til tider også et høyverdige og noe arkaisk språk i diktsamlinga, men ironien, viddet, paradoksene og den naivistiske tonen språket også bærer preg av, gjør at det høyverdige ikke blir patetisk eller virker overlesset, men tvert imot fremstår som et vitalt element i diktninga. Samtidig er språket enkelte steder svært muntlig. Med andre ord fremheves det *kunstferdige*, samtidig som det også brytes opp og spilles opp mot dagliglivets språk. Enkeltdelene i *Det blomstra så sinnsjukt* har ikke så rent lite til felles med *skillingsvisene*; den naive uttrykksmåten, de sterke effektene og kretsinga omkring "de virkelig store spørsmålene" i livet. Men i motsetning til skillingsvisenes opphavsmenn og -kvinner bedriver Ødegård en ironisk lek med det kitchaktige og med den dekorative estetikken. Begrepet *camp* har blitt et nyttig begrep fordi det skiller ut kunstnerens lekne bruk av «glorete kitch» fra selve kitchbegrepet. Camp er gjerne en form for ironisk lek med det kitchaktige, som også kan inkludere populærkulturens elementer. I begrepet camp ligger det nettopp en selvrefleksivitet innbakt, slik vi ser det gjør i denne diktsamlinga.

3.5: Humoren og ironien som grensesprengende element.

Oddmund Hagen skrev i sin anmeldelse av *Det blomstra så sinnsjukt* i Dag og Tid at Ødegård i diktsamlinga legger inn en form for ironisk distanse som ikke blir ironi i vanlig forstand, men en ironi som står som uttrykk for det opphavlige og menneskelige. Hans K. Skei skriver i anmeldelsen i Aftenposten om diktsamlingas del tre:

³⁰ Anmeldelsen stod på trykk i Romsdal Budstikke 23. april 2009.

I ein serie med dikt om Gunnar og Klara på Vågsøy kyrkjegard, kledd i vådrakt og med mopedbriller, er vi i ei nesten surrealistisk verd der liv og død og kjærleikens vilkår finn dei mest uventa uttrykk. Her er romsleg forståing av andre menneske, og varm humor tek over for sterke bilete av sinnsiding (...)³¹

Ironien og humoren i *Det blomstra så sinnssjukt*, er en sentral og viktig del av denne diktsamlinga. Ironi og humor kan være ulike størrelser, men i denne diktsamlinga glir begge deler flere steder sammen, og skaper et helt særegent uttrykk. Virkninga blir kanskje ekstra sterk ved at ironien og humoren blir stående som en kontrast, både til diktene som er av alvorlig og sår karakter, som i første del, og det ømme, skjøre og patosfylte som finnes i diktene der humoren og ironien gjør seg sterkest gjeldende, som i del tre.

Trude Marstein skriver i essaysamlinga *Konstruksjon og inderlighet*:

Den litterære humoren står aldri alene, det er aldri bare morsomt. Det såre er knyttet til humoren, det vakre, det uhyggelige, det ekle er knyttet til humoren; humoren er en svært viktig faktor i det litterære(...)³²

I sitt essay om romanstudiets metodologi, forsøker Bakhtin å vise den folkelige latterkulturens betydning for tilblivelsen og utforminga av språkbruken i romanen som sjanger. Bakhtin viser til hvordan denne latterkulturen brukte den levende samtidsvirkeligheten som utgangspunkt, og at latteren var i stand til å oppheve både en episk, hierarkisk, betydningsskapende og distanserende avstand.

[...] Alt latterlig er nært. All kreativ latter arbeider innenfor en sone av maksimalt tilnærming. Latteren har en enestående evne til å gjøre gjenstanden nærværende. Den bringer gjenstanden inn i en sone av rå kontakt, hvor den hemningsløst kan beføles fra alle kanter, dreies, vreges, betraktes ovenfra og underfra, avkles sitt utvendige hylster, tittes inn i, betviles, analyseres, dekomponeres, blottstilles og avsløres, fritt utforskes, eksperimenteres med. Latteren tilintetgjør angsten og pieteten overfor objektet, overfor verden, gjør den til gjenstand for nær og uhemmet kontakt, og baner på denne måten vei for en fri utforsking av det. Latteren er en av de vesentligste faktorene i utforsking av den fryktløshet uten hvilken enhver realistisk virkelighetsforståelse er umulig. [...] ³³

Videre viser Bakhtin til Sokrates' dialoger, der Sokrates fremstod i kombinasjon av den utenforstående narren med folkelig maske, nesten en *Margites*³⁴, men også med trekk fra det som kan karakteriseres som «den høye vismannstypen».

³¹ Anmeldelsen stod på trykk i Aftenposten 7. juni 2009.

³² Marstein, Trude: *Konstruksjon og inderlighet*, Gyldendal 2004, side 44.

³³ Bakhtin, Mikhail (1941): «Epos og roman: Om romanstudiets metodologi» i A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, H.H Skei (red.) *Moderne litteraturteori*, antologi. Oslo: Universitetsforlaget 1991, side 203-210.

³⁴ Ordet «Margites» er gresk og betyr narr, samtidig er det tittel på et verk som i antikken ble tilskrevet Homer.

Både latteren, satiren og dialogen er sentral i *Det blomstra så sinnssjukt*. I likhet med Sokrates inntar autor i flere deler en naivistisk posisjon, der han lar utsigelsene preges av ironien, mens *dialogene* derimot blir lagt til karakterene. Det er med andre ord ingen direkte dialog mellom en som inntar en Sokratiske posisjon, og en samtalepartner, i diktsamlinga. En sammenlikning er likevel ikke helt unaturlig. Utgangspunktet for de sokratiske dialogene, og den frie utforskinga av verden, mennesket og den menneskelige tanke, var samtida. I diktsamlinga utforskes samtida gjennom naive-ironiske fortellerstemmer, og gjennom naive og forvirrede karakterer, som til dels også er i opposisjon til samfunnet. Bak det hele anes derimot forfatterens samfunnskritiske blikk, og den bevisst valgte formmessigheten som nettopp belyser en del av sidene ved samtidsvirkeligheten som han mener det er grunnlag for å stille spørsmål ved. Blant annet blir nettopp utdanningssystemet og «vismannsposisjonen» gjenstand for humor i diktsamlinga, her i en dialog mellom Gunnar og Klara i bokas tredje del, der Klara forsøker å få ut av Gunnar om han tror på Gud:

[...] Du som er ein lektor
og alt, seier ho så, er jo ein vegg
av bøker her jo hos deg, Gunnar. Adjunkt, med opprykk, svarar
eg. Las ikkje om Gud på universitetet, det var insekt
som interesserte meg, hadde hovudet fullt av larver
og sommarfuglar særleg eg då. Eit mellomfag, og så eit par grunnfag
eg, geografi og matematikk, nei lite om Gud der ved UiO
Klara, men ta deg noe ein røyk du, ein rullings[...] (Side 49)

Også der fortelleren er implisitt, og diktene har en naivistisk dialog, bærer diktene preg av en blanding mellom det spissfindig-subtile og det uvitende-ambivalente. Både i og utenfor de konkrete nedskrevne dialogene karakterene imellom, er disse to verdensanskuelsene i dialog med hverandre gjennom nesten hele diktsamlinga, likevel så komplekst at bruken av ironien, humoren og «den Sokratiske posisjonen» nødvendigvis ikke er lett gjenkjennelig. Og kanskje er det nettopp de mange varierte posisjonene virkelighetsforståelsene uttrykkes fra, samt det *uangripelige* som humoren og ironien har ved seg, noen av de sterkeste sidene ved denne diktsamlinga.

3.6: Postmoderne trekk.

Ingen dikter, ingen kunstner i noen kunstart får sin fulle mening når han betraktes isolert. Å bestemme hans betydning, hans verdi, er å bestemme hans forhold til de døde dikterne og kunstnerne. Du kan ikke vurdere han for seg: du må plassere han blant de døde, for kontrastens og sammenlikningens skyld.³⁵

³⁵ Eliot, Thomas Stearns (1918): «Tradisjonen og det individuelle talent» i A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, H.H Skei (red.) *Moderne litteraturteori*, antologi. Oslo: Universitetsforlaget 1991, 203-210.

Sitatet er hentet fra T.S. Eliots essay «Tradisjonen og det individuelle talent». Eliot så dette som et prinsipp for estetikk. Med det mente han blant annet at dersom det nye verket kun var i samsvar med de øvrige, ville det ikke være noe nytt; det ville ikke være et kunstverk. Et virkelig kunstverk forutsatte dermed en bevissthet om tradisjon fra forfatterens side. Eliot mente at i det øyeblikket et nytt (*virkelig* nytt) kunstverk føyde seg til det bestående, og til de eksisterende systemer, ville det kunne være i stand til å forandre ikke bare nåtiden, men også fortiden, nettopp ved sin evne til å rokke ved de tidligere eksisterende systemer.

Ødegård har vært regna for å være en typisk modernistisk forfatter, særlig i siste del av forfatterskapet, en betegnelse jeg mener er for snever. «Modernisme» kan også være et problematisk begrep, fordi modernismen kan karakteriseres på svært mange måter og innbefatter mange ulike uttrykksformer, eksempelvis sensymbolisme, surrealisme, dadaisme, futurisme og avantgardisme. Like fullt er det et svært viktig begrep i litteraturhistorisk sammenheng. Begrepet modernisme har først og fremst vært brukt om en type kunst som utfordret den etablerte romantiske konvensjonen. Modernismens forfattere har hatt som intensjon å legge *moderne erfaringer* til grunn for litteraturen. Opplevelsen av en fragmentert virkelighet der det verken finnes en indre kjerne eller et ytre rammeverk som kan demme opp for følelsen av mentalt anarki, har vært viktig for modernismens forfattere å gi uttrykk for. For å klare dette, var det nødvendig å revitalisere språket. De tidligere forståelses- og uttrykksformene opplevdes ikke lenger som adekvate for å uttrykke det moderne samfunnets kompleksitet. Løsrivelsen fra den tradisjonelle syntaksen og versstrukturen var en del av modernismens uttrykk innenfor poesien. Modernistisk diktning har på mange måter utfordret lyrikkens tradisjonelle former, og har med det også satt et sterkt fokus på *litterær form*, det vil si på kunstens selvstendige verdi som uttrykksform.

I *Norsk litterær modernisme* påpeker John Brumo og Sissel Furuseth hvordan mange har problemer med å definere modernismen ut fra positive kategorier, men at den gjerne heller beskrives ved hjelp av en rekke negasjoner, som *depersonalisering, desorientering, inkoherens, dissonans og deformering*.

(...) men slike negative kategorier gir bare mening i opposisjon til sine positive motsatser, som blant annet *sammenheng, harmoni* og *helhet*. Det er med andre ord en historisk dynamikk som kan avleses i det kunstneriske uttrykket i modernismen.³⁶

³⁶ Johan Brumo og Sissel Furuseth: *Norsk litterær modernisme*, Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS 2005, side 21.

Litteraturteoretikeren Louise Mønster er nettopp opptatt av å forlate de polariserende, deprimerende og angstfylte diagnostiseringene av modernismens litteratur, og søker mot å bruke mer oppløftende termer. I essaysamlinga *Nedbrydningens opbyggelighet* skriver hun:

Når jeget i den modernistiske lyrik skal beskrives, er der en forholdsvis lille mengde av termer som gentagne ganger mobiliseres. Nogle af de mest frekvente fikseringer lyder, at jeget er tynget, melankolsk, ensomt, splittet og fremmedgjort. De negative kategorier danner flok og fremmaner billedet av et subjekt i dyp krise.³⁷

Mønster påpeker, i likhet med Brumo og Furuseth, at det tragiske og depressive også har et motsvar som viser at modernismens jeg ikke bare er ikledt mismotet og ensomhetens drakt, men at jeget som befinner seg i en verden i grunnleggende forandring, ikke bare tynges av saktmodig depresjon og fremmedgjøring, men også opplever en form for frigjøring. Fokuset på isolasjonen, kan overskygge utforskinga av hvordan jeget i den modernistiske litteraturen også trår i relasjon med omverdenen.

I Ødegårds diktning avspeiler negasjonene seg tydelig nettopp i motsatsene. I *Det blomstra så sinnssjukt* spilles isolasjon og følelse av identitetsløshet opp mot fellesskapet og de kreftene som binder mennesker sammen. Mennesket inngår i en sammenheng. Ødegårds siste diktsamling er i det hele start tett *befolket*. Dette vekslende perspektivet skiller Ødegård fra en del andre modernistiske poeter som nærmest rendyrker fremmedgjøringsperspektivet og det introverte. Ødegårds diktning har, på tross av en ofte mørk tematikk, også en livsbejaenhet ved seg. Den befinner seg i grensefeltet mellom destruksjonsangst og insisterende livsvilje. I *Det blomstra så sinnssjukt* er ikke tragedien bare med på å frarøve mennesket livsgleden, den er like mye en forutsetning for den blomstrende livskraften vi møter hos en del av de ulike karakterene i diktsamlinga.

Innenfor lyrikken finner en viktig modernistisk impuls sted i fransk lyrikk på 1850-tallet med poeter som Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud og Stéphane Mallarmé. Charles Baudelaire's diktsamling *Le fleurs du mal* (1857) blir regnet som starten på den modernistiske revolusjonen innenfor lyrikken. *Le fleurs du mal* er ei diktsamling jeg mener har flere fellestrekk med Ødegårds siste diktsamling *Det blomstra så sinnssjukt*. De er begge kompromissløse i sine skildringer av det som kan synes frastøtende og groteskt. Samtidig skjer det i begge diktsamlingene en transformasjon fra det heslige til det vakre på en slik måte at det heslige får en annen dimensjon, selv om det fortsatt fremstår med sine frastøtende attributter. I denne syntesen oppstår det en rå livskraftighet:

³⁷ Mønster, Louise. (2009) *Nedbrydningens opbyggelighet, litterære historier i det 20. århundredes modernistiske lyrik*. Aalborg Universitetsforlag, side 43.

[...] Det er vatnet som stig.
Før ein har fått grave opp ei grav, er ho halvfull
av vatn som dei døde vert lagde i, og ei eldgamal
steinsett hovudgrøft der i myrkret av jord og vatn dreg langsamt alt
ut i havet: Rotne trerestar og nedbrote bein som vått mjøl, handtak
av messing, oppløyst kjøt og hud, hår og negler, tenner, alt flyt
ned til stranda der storbylgja kjem og desse restane av oss
ut i det havet som er endelaust sett frå Vågøy kyrkjegard, Klara.

Jo, jo eg seier dét eg óg, Klara, kvifor ikkje en mopedtur likevel, no
når det er fellesferie? Må vel finne fram våtdrakter då, mopeddraktene våre
av gummi, støvlar, gummihanskar og alt det der i denne skodda, dette regnet
som aldri ser ut til å slutta, vi set berre på oss
mopedbrillene vi og det ser vel ut, gjennom den grønne platen i brillene, som om vi
køyrer djupt nede i det grønskimrande havet, Klara: Du klamrar deg ulovleg til meg
bakpå brettet, som ei sjølarve, ei undervasslarve i eit endelaust
djup, du. [...] (Side 42)

T.S.Eliot, som ivret for den *depersonaliserte* diktninga, så på Baudelaire som en av de fremste modernistiske poetene. Da Eliot skrev «Tradisjonen og det individuelle talent», viste han til hvordan han mente dikt ikke burde utrykke følelser annet enn gjennom indirektheiten. Følelsene skulle komme til uttrykk gjennom situasjoner og stemninger, ikke leveres leseren gjennom en diktning som *insisterte* på følelser. Han distanserte seg med andre ord fra romantikkens subjektivisme.

Ødegård går imidlertid ikke av veien for å la diktene også bære preg av en *inderlighet*, men han gjør det samtidig med en sterk bevissthet om litterær tradisjon. Jeg-personens inntreden i første del av *Det blomstra så sinnssjukt* bærer nettopp preg av at forfatteren spiller *bevisst* på romantikkens subjektivisme idet han lar jeg-personen skue ut over barndommens fjellandskap, samtidig som fokuset er vendt mot det indre og uavklarte, før han går videre og vender diktsamlinga i en helt annen retning: Flerstemt, ironisk, allegorisk.

T.S.Eliot var en tradisjonshengiven modernist og i hans mest kjente dikt, «The Waste Land» (1922), møter vi blant annet en rekke henvisninger til europeisk og indisk mytologi. Eliot fremstiller sivilisasjonens opphør gjennom bilder av vann og væske, kanaler, hav, oversvømmelse og drukning, og han lar flere ulike stemmer tale i diktet. Det er med andre ord mulig å se en del fellestrekk hos Baudelaire, Eliot og Ødegård, både når det gjelder vendinga bort fra den ensidig subjektive diktninga, valgene av motiv, og intertekstualiteten. Den fremtredende ironien hos både Eliot og Baudelaire, kan vi også finne hos Ødegård, selv om *tonen* kan sies å være en annen. Hos Ødegård farges ironien i større grad av det absurde, pussige og skrudde.

Postmodernismen er like vanskelig å definere som modernismen. Begrepet postmodernisme signaliserer både bruddet og kontinuiteten i forhold til modernismen. Jean-Francois Lyotard, som var fransk filosof og litteraturteoretiker, var en av de første som eksemplifiserte hva «den postmoderne tilstanden» dreide seg om. Lyotard karakteriserte den som «de store fortellingens sammenbrudd» og påpekte at postmodernismen representerte en form for mistillit til å sammenfatte livet i entydige termer og «helhetlige fortellinger», slik den vestlige metafysikken hadde gjort. Når disse termene ble gjennomskuet eller rykket vekk, havnet menneskene ofte i en tilstand av utrygghet og følelse av fremmedgjorthet. Kunsten innenfor modernismen har nettopp vært preget av en lengsel etter sammenhenger, og forskjellen på den moderne og postmoderne tilstanden har i stor grad dreid seg om hvordan mennesket opplever og forholder seg til oppløsninga av tidligere verdier. I likhet med modernismen, innbefatter det postmoderne ikke bare selve kunsten, men også det kulturelle klimaet kunsten har blitt til i. Med postmodernismen fulgte altså erkjennelsen av at virkeligheten nødvendigvis ikke kunne konstitueres ved hjelp av "helhetlig" virkelighetsforståelse. Postmoderne kunst synes å være mer forsont med de stadige endringene og fornyingene i samfunnet. Den er mer fortrolig med de ulike representasjonsformene virkeligheten fremstår gjennom, eksempelvis nye medier, og tar i bruk det mangfold av sjangre, former og tegn som det moderne samfunnet fremstilles via. Noe annet som karakteriserer postmoderne kunst er at skillelinjene mellom høykultur og lavkultur i større grad enn tidligere oppheves. Det skjer gjerne en utvekling mellom slanguttrykk, hverdagens språk, popmusikken og triviallitteraturens språk, og det mer kunstferdige, litterære språket. Leken med skillelinjene mellom de ulike språklige uttrykksformene, er et av de typiske trekkene ved postmoderne litteratur.

Nettopp denne leken med skillelinjer er noe Ødegårds siste diktsamling bærer preg av. Diktsamlinga inneholder elementer av religiøs retorikk, ekfraser, muntlig språk, digitale forkortelser og gjengivelser av notiser fra en lokalavis. Ødegård viser også mot slutten av boka til bruken av biografiske elementer. Alt dette blandes med det dikteriske språket. Som tidligere nevnt har særlig blandinga av det sakrale, høyverdige religiøse språket og hverdagspråket, farget av en underfundig tone, en særegen virkning i diktsamlinga:

[...] Han er overmåde god med oss han Herren Sebaot, sa ho Májá
då ein ung mann med gull på seg kom med ei pappkasse mat
åt dei, ei bøtte vatn og gamalt brød til hest og lam. Velsigne deg i den Trefoldiges
underbare namn sa ho og slo
ein skoltesamisk kross frå høgre til venstre over han.
Kan herren opplysa meg? spurde Juhánas om kva
orda arvelaters parentel betyr? Ja, vi er ute eit vesigna stort ærend,
la han til og drog varleg fram brevet.

Nei sa han mot dei stinkande kroppane
I skipets myrke buk og innvolar.[...] (Side 80)

Det blomstra så sinnssjukt har den noe av den fandenivoldske evnen til å spleise verdener som i litteraturen tradisjonelt har vært holdt adskilt, - en evne som særpreger postmoderne diktning i større grad enn den modernistiske. Et eksempel på dette er blandinga av religionsutøvelse og teknologi i boka. Ødegård gjør det til et poeng å koble disse to aspektene opp mot hverandre, og han gjør det med en humor som delvis undergraver den makta både religionen og religionsutøvelsen har hatt en tendens til å bli tillagt:

[...] Ein eller annan overaktiv kapellan det dér kanskje seier eg, som har sett på den automatiske kyrkjeklokkinginga frå databordet der han tidsinnstiller fjernstyrt slik ringing, sit vel der om kveldane i svarte kapellanklede han med sine innstillingar og kvite fingrar, sitt dashbord. Men mi skuld , Klara, eg tenkte ikkje på søn- og heilagdagane no midt i fellesferien eg nei, ja sorry. Ja laurdag i går ja. Og dei driv vel på med Herrens Ord midt i fellesferien óg dei nytklekte kappellanane i dette prostiet her, nei berre 10.03 klk mi, mitt armbandsur her no. Sorry Klara, feilrekning. [...] (Side 45)

Flere steder i boka ser vi også at motsetninga tradisjon/ innovasjon oppløser seg, slik man nettopp opplever det i kunst som betegnes som postmoderne. Ødegårds siste diktsamling kobler en tradisjonell, til dels romantisk, diktertradisjon sammen med den absurde, surrealistiske og ironiske diktninga. Samtidig leker han seg med de språklige uttryksformene som ulike tegn og forkortinger representerer. Det er likevel viktig å understreke at postmodernismen i bunn og grunn følger modernismens spor videre. Sjangeroverskridelse, ironi eller bruk av allusjoner er ikke noe særegent for postmodernismen. Det postmoderne kan mer sies så være en betegnelse for et *kulturelt klima* enn en etablert kulturell tradisjon. Men jeg synes særlig den siste diktsamlinga viser at Ødegård slett ikke fortjener stempelet som en *typisk* modernistisk dikter. Vi finner lite av den subjektive, tilbakeskuende lengselen etter helhet og sammenhenger, som en del av den modernistiske diktninga kunne bære så sterkt preg av, og som nok har medvirket til at den har blitt definert ut fra negasjoner. Jeg vil heller si at Ødegård med sin siste diktsamling er i en glidende posisjon mellom modernistisk og postmodernistisk diktning, og bør leses i lys av begge tradisjonene.

Del 4: Autorperspektivet

Bakhtin ønsket å understreke at i egenskap av autor kunne forfatteren uttrykke sine intensjoner ved å orkestrere romanens mangfoldige språk på en bestemt måte. Forfatterens intensjon kunne med andre ord uttrykke seg gjennom det system av språk som han eller hun konstruerte i sitt verk, men uten at han eller hun var direkte tilstede i verket.

Det blomstra så sinnssjukt har flere utsigelsesinstanser. Som tidligere nevnt veksler diktsamlinga mellom et tradisjonelt «lyrisk jeg», som vi finner i del I og IV, der nærheten mellom den talende og det talte synes sterk, et lyrisk jeg med et mer absurd blick som i del II og III, og en allvitende forteller som i del V og VI.

Men innenfor både jeg-forteller-posisjonen og den allvitende-forteller-posisjonen finner vi ulike fokalinstanter. Første del av diktsamlinga bærer i stor grad preg av det monologisk-sentrallyriske. Med unntak av dikt nummer to, «Guten og fuglen», finner vi en jeg-forteller i alle diktene i første del. Jeg-fortelleren er en tilårskommen mann som oppsøker barndomsbygda og barndomshjemmet og reflekterer omkring opplevelser og inntrykk fra oppveksten. I diktet «Guten og fuglen» kommer det derimot en tredjepersons-forteller inn. Denne tredjepersons-fortelleren er likevel naturlig å knytte opp mot jeg-fortelleren. Det kan synes som om perspektivet skifter fordi jeg-fortelleren søker en større avstand til den gutten det skrives om. Diktet er med andre ord skrevet som et selvstendig dikt, men plassert i den konteksten som første del av *Det blomstra så sinnssjukt* utgjør, synes jeg diktet nyanserer og skaper spenning i forhold til jeg-fortellerens perspektiv. Diktet kan tolkes som ei utdyping av barndomserindringene, og gir slik et nært bilde av både hvem den vesle gutten var, og hvem den voksne fortelleren er. Når jeg-fortelleren i tredje diktsyklusen i boka også har navnet Gunnar, men på ingen måte er identisk med jeg-fortelleren i første del, aner man som leser en lek med autorperspektivene. Man kan derimot i sterkere grad identifisere «Guten Gunnar» i enkelt diktet i første del og fortelleren i tredjedel *uavhengig av* fortelleren i første del. Jeg har tidligere vært inne på at det er mer enn navnet som synes å være en parallell mellom gutten i diktet «Guten og fuglen» og den opposisjonelle og halvt forskrudde outsideren Gunnar i del tre. Gutten Gunnar har ett både et kunstnerisk og nysgjerrig blick. Undringa omkring vitenskapelige spørsmål synes å gå hånd i hånd med et behov for å uttrykke tanker, følelser og stemninger gjennom kunsten. I diktet om gutten Gunnar, kan man ane hvordan de kunstneriske sidene møter motbør i det enkle og jordnære samfunnet han vokser opp i:

[...] Kvifor har fuglen så store augo?
spør mora. Og kvifor sit han der i slik ei svartgrøn

tolle? spør ho. Kan du ikkje teikne ein kvit måse og sjøen her nede, og båtane, og hesten?

Seinare, mor, seier han, det alvorlege barnet. I morgon skal eg teikna den gule hesten og den kvite måsen og far og eg i båten, og naustet raudt. Og mølla lysande, seier han og tenkjer på eit hus med vengjer.[...] (Side 15)

Til tross for sitt kreative blikk har den aldrende adjunkten Gunnar sluttet å undre seg over livets sammenhenger. Kontrasten mellom Gunnars blomstrende språk og hans sterkt rasjonelle syn på omverdenen, er påfallende. Han er belest og kunnskapsrik, men faktaorientert. Metafysiske betraktninger begir han seg ikke ut på. Selv om Gunnar har «ein vegg av bøker», som Klara uttrykker det, er det Klara som bringer metafysiske tema på bane, og undres over livets små og store spørsmål fra sitt utdannede ståsted. Veggene av bøker virker å stå som en sperring både for utsikt og innsikt hos Gunnar.

Er det kunstneren som bodde i gutten Gunnar som har blitt borte underveis, men som man likevel kan gjenkjenne i det frodige og billedskapende språket? Gutten som allerede som barn ble trukket mot steder i seg der ingen andre fikk tilgang, og som gjorde omgivelsene urolig? I alle fall gir den sammenfallende bruken av navn grunn til undring. Som gutten Gunnar er den aldrende Gunnar en avvikler; en som skremmer omgivelsene med sin annerledeshet.

Ettersom autor-perspektivet synes å være den samme i første og fjerde del mens det varierer i de andre delene, vil jeg si at den autoren som opptre innledningsvis og i del fire blir en *rammeforteller* mens de andre opptre mer som *sideordnede fortellere*. De sistnevnte belyser på hvert sitt vis de tema og motiv som rammefortelleren tar opp. Likevel synes jeg ikke det blir særlig fruktbart å legge så altfor stor vekt på søkinga etter en «enhet» i teksten nettopp fordi diktsamlinga med sin struktur så tydelig søker å utfordre, og peke utover, en helhetsorienterende og interpreterende lesning. Det atypiske mønsteret diktsamlinga legger opp til i forhold til bruken av utsigelsesinstansene er et eksempel på det. I del II møter vi eksempelvis en utsiger som ikke dukker opp andre steder i diktsamlinga enn i denne delen. Anmelder Mette Karlsvik er noe kritisk til dette, og skriver at hun savner den røde tråden i samlinga:

Samlinga fortjener en sekser den skrudde surrealismen, for medvete og smakfull bruk av språk, og liksom slentrandende og likesæl, men likevel stram disposisjon. Ødegård har ein storm blåsandegjennom heile manus. Han skriv til dels stormande og heitt om moden kjærleik. Men kanskje er den raude tråden litt for bleik. Når Ødegård sett

fenomen så sterkt opp mot kvarandre, synest eg også at manus hadde kledd ein meir klår heilskap.³⁸

Mette Karlsvik etterlyser med andre ord det som gjør denne diktsamlinga *enhetlig*, men med dette utgangspunktet for lesing mener jeg man ikke vil være i stand til å fange opp det som kanskje karakteriserer denne diktsamlinga aller mest, nemlig *bruddet* med det såkalt enhetlige. Også innenfor en og samme diktdel/diktskyklus leker Ødegård seg med autorperspektivene. I begynnelsen av del to er det tilsynelatende en allvitende forteller vi møter, men ettersom diktene beveger seg fremover, begynner den allvitende fortelleren å fremstå som en jeg-forteller. Dette er et grep mange romanforfattere tar i bruk, men som man sjeldnere ser i diktsamlinger. I romanen *Kjærleikens ferjereiser* av Edvard Hoem, får vi eksempelvis i starten inntrykk av det er en allvitende forteller vi forholder oss til og som «skaper» den øya handlinga i starten foregår på, men etter hvert viser det seg at romanen kommer ned i en «jeg-posisjon».

I del IV finner vi kanskje den aller mest entydige utsigerposisjonen. Det meste tyder på at utsigeren her er den samme som i første del, men nå med et fokus på den voksne og aldrende mannen og ikke gutten, barndommen og refleksjonene omkring barndommen. Jeg-personens livssyklus utgjør i det hele tatt en viktig ramme omkring de to delene. Dette temaet rammer også inn resten av diktsamlinga i og med at livssyklusen, ikke bare i et menneskelig, men også i et økologisk perspektiv, er sentral.

I diktsamlingas del fem og seks, der vi i begge diktbolkene møter en allvitende forteller, fremstår delene likevel som to helt selvstendige diktskykluser. Utsigerne knytter ikke delene sammen på noen annen måte enn å gi de to diktskyklusene en fellesnevner i tone og tematikk og ved å benytte seg av en fri, indirekte stil.

Hvor velger så Ødegård seg dette mangfoldet av utsigere i diktsamlinga, både innenfor flere av syklusene og i diktsamlinga som helhet?

Jeg har allerede nevnt noe jeg tror kan være årsaken; at gjennom vekslinga mellom nærhet og avstand er det mulig å skape et mer mangefarget og nyansert bilde av en og samme karakter. En annen årsak kan være at Ødegård rett og slett ønsker å unngå det monotone uttrykket. Han skaper variasjoner og gir diktsamlinga et større spenn ved hjelp av temposkifter og temperamentsskifter. Mens vi i første og fjerde del av boka forholder oss til en analytisk, reflekterende og emosjonelt ladet forteller som opptrer både i 1.person og 3.person (det siste i diktet «Guten og fuglen») møter vi for

³⁸ Karlsvik, Mette: op. cit.

eksempel i tredje del en fandenivoldsk og temperamentsfull jeg-forteller som i tillegg fremstår som en svært upålitelig forteller.

Når Ødegård velger en ekstern fortellerposisjon, varierer han hvordan fortelleren forholder seg til fokalinstanten. I diktet «Guten og fuglen» forholder vi oss til en *intern fokalinstant*, det vil si at fortelleren går inn i guttens tanker og følelser, mens det i diktsamlingas femte og sjette del er valgt en mer ekstern fokalinstant. Dette store lerretet av synsvinkler, interne og eksterne fokalinstante, nære og distanserte perspektiv, som i neste omgang gir muligheten for å spille på et stort spenn også når det gjelder tid og rom, gjør diktsamlinga svært mangefasettert. Og her kommer *det dialogiske aspektet* inn igjen. De ulike utsigelsesinstansene skaper, både gjennom flerstemthet og samspill, flere lag og dimensjoner i både de psykiske og fysiske landskapene i diktsamlinga. De uforutsigbare synsvinklene som dukker opp, er nærmest med på å understreke både «det sinnssjuke» aspektet og naturkreftenes lunefulle herjinger.

Del 5: Galskapen, drømmen, kjærligheten

5.1: Et sideblikk til Michel Foucault

Michel Foucaults utgangspunkt for verket *Galskapens historie*, var først og fremst å formidle at galskapens former er kulturskapt, og at galskapens historie har vært like skiftende som samfunnets. Foucault har med andre ord ønsket å si noe om hvordan menneskene stadig har omformet sitt syn på galskapen, og at fornuften og galskapen ikke alltid har vært sett som motsetningspar. Foucaults sympati ligger på "de gales" side, og han ser med et kritisk blikk på institusjonaliseringa og tausheten de som har vært betegnet som gale har vært omgitt av som en følge av den.

Foucault var sterkt inspirert av religionsforskeren og mytegranskeren Georges Dumézil i sitt arbeid med *Galskapens historie*. Dumézils hovedinteressefelt var mytologien og mytenes tankestrukturerende system. Måten Dumézil strukturerte mytene, ble for Foucault en modell for å oppdage også *erfaringens* struktur. *Galskapens historie* motsetter seg å tilnærme seg galskapen som et gitt fenomen som står i motsetning til normaliteten. Boka handler mer om *galskapen som myte* gjennom at den nettopp ser på galskap som en historisk konstruksjon, og viser hvordan denne historiske konstruksjonen er førende for tankegangen vår i moderne tid.

Foucault benekter likevel ikke at galskapen finnes. Målet hans var først og fremst å grave fram det som hadde ligget til grunn for tausheten omkring de som har blitt betegnet som sinnssyke og gale, og ikke minst å belyse den makten *språket* har hatt ved kategoriseringa av disse fenomenene. Særlig trekker han frem *klassisismen* som en epoke der «de gale» for alvor ble marginalisert og brakt til taushet. Det var først og fremst i denne perioden de begynte å bli avskjermet fra resten av samfunnet. De ble innesperret og behandlet slik at det skulle være mulig for samfunnet å beherske dem, enten ved dressur eller neddoping. Assosiasjonene til hvordan man behandlet dyr, var ikke til å unngå.

I et innledende essay til *Galskapens historie*, skriver historikeren Erling Sandmo hvordan Foucault tenker at fornuften, gjennom klassisismens språk, forneker galskapen. Sandmo oppsummerer hvordan Foucault tenkte at denne fordrivelsen lever videre i språket vårt, som er fornuftens språk. Dette «fornuftsspråket» er videre bygget på å skape motsetninger mellom sant og usant, mellom rett og galt, og ikke minst mellom fornuft og galskap. Dette språkets endelige seier blir derfor fordrivelsen av galskapen.

Foucault ble imidlertid ikke bare bejublet for sine tanker. Han møtte også skarp kritikk fra en annen sentral fransk intellektuell, Jacques Derrida. Derrida mente at Foucaults ønske om å forsøke å begripe galskapen nærmest måtte være umulig. Skulle man prøve det, hadde man ikke andre redskaper enn fornuftens språk, som jo Foucault selv kritiserte sterkt i den forbindelsen.

Til tross for Derridas sterke innvending, som Foucault tok til følge ved at han foretok endringer i forordet på boka, har *Galskapens historie* hatt svært mye å si for ettertida, ikke nødvendigvis som en *historiebok*, til det er nok Foucaults teorier for lite forankret i empirien, men først og fremst skapte Foucault *diskursen* som en form for undersøkelsesobjekt. I boka tar han for seg hvordan galskapen opp gjennom tidene har vært snakket og skrevet om, samt institusjonaliseringa av den, og i dagens samfunnsanalyser har ordet diskurs etter hvert blitt et nøkkelbegrep. Med sine diskursive analyser beveger han seg vekk fra å forholde seg til en *representasjon* av virkeligheten, og han kan sies å være en forløper for *nyhistorismen* som har som grunnleggende metode å analysere litterære tekster som elementer i en diskurs.

Et annet viktig moment er Foucaults insistering på at det man gjerne betegner som «sannheten» er noe historisk, foranderlig og konstruert. Galskapen er, i følge Foucault ikke en kontinuerlig, men en skapt størrelse, og skiftende erfaringsstrukturer har forstått at «de gale» og «galskapen på forskjellige nivåer. Foucaults hovedpoeng var først og fremst å påpeke språkets og tankesystemenes disiplineringskraft. *Galskapens historie* har blant annet vært svært viktig for senere diskusjoner rundt kriminologien og fengselsvesenets

funksjon. Foucault skrev da også noe senere, i 1975, ei bok om det moderne fengselets historie.

5.2: Mentale grenseoverskridelser

I *Det blomstra så sinnsjukt* utfordres nettopp de vante forstillingene om hva som er galskap og hva som er normalitet. I det moderne samfunnet, der *diagnosen* synes å være svært viktig, kan atferd som ikke umiddelbart kan gripes og formuleres innenfor psykiatriens språk, til noe uangripelig, diffust, og kanskje også skremmende. Den språklige kontrollen blir svært viktig for å beherske det «unormale». Men behovet for en sterk språklig kontroll kan også føre til at det blir mindre romslighet i forhold til å betrakte noe som "normalt".

I Jon Hellesnes skriver i essaysamlinga *Maska bak andletet, om veremåter, ideologi og filosofisk antropologi* følgende:

Mennesket er ikkje noko gitt eller fastlagt. Dermed kan vi heller ikkje restlaust redusere det til eit føreliggjande objekt for teoretisk gransking, den vere seg metafysisk eller empirisk vitenskaplig. Mennesket er alltid noko meir enn det vi kan fange inn i eit verdinøytralt og objektiverande vokabular.³⁹

I skrivende stund pågår en rettssak, der Anders Behring Breivik skal dømmes for ugjerningene i regjeringskvartalet og på Utøya 22. juli 2011. Diskusjonene omkring hans psyke har vært mange, og meningene har vært motstridende, også fra eksperthold. Diskusjonene har på mange måter vist hvilket diffust landskap den menneskelige psyke er, og hvor vanskelig den lar seg fange inn i begreper som har som mål å avgrense og kategorisere.

I *Det blomstra så sinnssjukt* er få av karakterene «normale». Vi møter bygdeoriginaler og outsiders, en mor og datter med sterke psykiske problemer, barn med downs syndrom, - i det hele tatt mennesker med atferd og virkelighetsforståelse som ikke passer inn i samfunnets koder for normalmennesket.

Begrepet *ressurssterk* har fått mer og mer innpass i språket vårt, særlig de senere årene. Men hva betyr det å være ressurssterk, eller motsatt; ressurssvak? Kan det være at et enkeltmenneske eller en familie som betegnes som ressurssterke i realiteten bare er ekstra tilpasningsdyktige i forhold til det det samfunnet de lever og virker i? Det å være tilpasningsdyktig blir en positiv egenskap, mens det å være lite tilpasningsdyktig, blir negativt?

³⁹ Jon Hellesnes: *Maska bak andletet, om veremåter, ideologi og filosofisk antropologi*, Samlaget 2002, side 9.

Så enkelt er det selvsagt ikke, men samtidig er *ressurssterk* og *ressurssvak* betegnelser som legger sterke føringer for hvordan mennesker oppfattes av andre.

Knappt noen av karakterene i *Det blomstra så sinnssjukt* er ressurssterke ut fra det meningsinnholdet ordet har i det moderne, norske språket. De fleste er lite sosialt tilpasningsdyktige, og de har liten eller ingen innflytelse på det samfunnet de lever i. Enkelte har allerede en diagnose, som Mette som er schizofren, mens andre «bare» er outsiders som oppholder seg utenfor psykiatriens begrepsapparat.

To av de sistnevnte, er Gunnar og Klara i del III. De to er verken innhentet eller diagnostisert av «systemet» der de freser avsted langs grusveiene i sine mopeddrakter. De lar seg heller ikke lett fange inn i noen karakteristikk av denne leseren. Det er som om de glir unna enhver form for etikett som blir forsøkt klistret på dem. Hva er de? Skrudde bygdeoriginaler? Halvt kriminelle? Sterkt mentalt syke? Jeg er i grunnen mest fristet til å bruke ordet «sprø» om dem. I å være sprø, ligger det noe livskraftig, uberegnelig og fandenivolsk. Det er et raust begrep. Det kan godt hende det skjuler seg en diagnose bak Gunnars atferd, men foreløpig overnatter han i telt på kirkegården, beføler Klara mellom gravstøttene, og ler rått av en stakkar som mener å gjenkjenne han som en slekting på flyplassen, uten at det hefter noen kategoriserende benevnelser ved hans væremåte.

Hilde Myklebust skriver i en anmeldelse av *Det blomstra så sinnssjukt* i Norsk Tidend:

Så tek han(Ødegård) også attende ordet sinnsjukt. Eit ord som det har gått betydeleg inflasjon i siste åra, brukt i hytt og pine. Men her, i denne samlinga, vert ordet ein tilstand. Ei sanning. Eit ord med tyngde og kraft. *Det blomstra så sinnsjukt*. Ja. Det er ein tilstand, det.⁴⁰

I diktsamlinga kan man forstå ordet «sinnssjukt» på ulike måter, både som beslektet med ordet sprø, eller sprøtt, og da helst med et positivt fortegn, men det er også fullt mulig å forstå det som *sinnssykdom*.

I andre del av boka forsvinner Mette inn i en privat og imaginær verden. Hennes schizofrene tilstand har likheter med den verdenen søvnen og drømmen skaper:

[...] Nokon har klipt av vengjene mine, no
vil dei saga av meg føtene óg.
Det er presidenten som tek føtene av folk.
Men først lar han meg symja over ei iskald elv
med eit lik på ryggen

⁴⁰ Anmeldelsen stod på trykk i spalten «Bokevja» i Norsk Tidend nummer 2-2010.

og så trør eg på minene på andre sida,
han har grove dei ned overalt i sanden,
presidenten.

Eg vil ikkje opne kranene på badet. Presidenten
snakkar gjennom kranene mine.
Eg er redd, pappa. [...] (Side 33)

I drømmen blir det gitt avkall på en felles verden; det er imaginasjonen som utgjør dynamikken i de mentale prosessene som skjer, og den sammenheng av tid og rom som organiseres ut fra et her-og-nå, er brutt sammen. Den schizofrene har også en annen tidsopplevelse enn andre, og de springende, ulogiske assosiasjonene minner om den drømmen.

I del tre skildres Klaras drøm:

[...] Klara innelåst i ein kjellar, så sped jente. Ho kjenner lukta
av kjellarmannen, ser glimt av augo der det siv inn
lys gjennom sprekken i muren: Skuggeandletet, musklane
i støvet, munnen hans som lokkar i gamle, utydelege skåp
og potetkjellarar hendene hans tøygjer seg etter henne
frå gamle klesfiller, vaskekummar sotete omnar ho snub
lar i ein vev stilt skrått opp mot steinveggen [...] (Side 52)

Drømmen og den schizofrenes opplevelse av verden likner hverandre, ikke bare opphevelsen av tid og rom, men også i de skremmende scenariene som frembringes utenfor den kontrollerbare våkne, og bevisste, tilstanden. Både Mette og Klara hører stemmer, ikke i et objektivt rom, men i et mytisk rom, der referansepunktene er flytende og bevegelige. Slik knyttes den schizofrenes verden sammen med drømmen, - i en mental grenseoverskridelse, som på den ene sida handler om sykdom, på den andre sida om den nødvendige delen av livet som søvnen er. Samtidig aner man at det i Klaras drøm finnes en eksistensiell erfaring som kan forklare noe av *hennes* outsiderposisjon.

5.3: Den grenseløse kjærligheten

«For God's sake hold your tongue and let me love» (...)

Slik starter den engelske lyrikeren John Donne (1572-1631) et av sine mest kjente dikt «The Canonization.» Donne var en dristig poet i sin samtid; hans dikt var erotiske og gikk rett på sak, i motsetning til tidligere diktere, som gjerne hadde konsentrert seg om den høviske og lidende kjærligheten.

I «Canonization» forsvarer hovedutsigeren den verdslige kjærligheten. Han ønsker også å gjøre den verdslige kjærligheten til en del av det guddommelige, med andre ord utslette motsetningene disse to «motpolene», og diktet ble i sin tid sett på blasfemisk nettopp på grunn av dette.

Den samme opphevinga av motsetninger finner sted flere steder i *Det blomstra så sinnssjukt*. Med lun humor som bakteppe, tas den «kjødelige, jordiske» kjærlighet opp i det guddommelige, og i flere av diktene samles både religionen, kjærligheten og erotikken til en enhet, som i diktene om Ingalill og Nisse i del V.

Det er med andre ord ingen konvensjonell kjærlighet vi møter i *Det blomstra så sinnssjukt*, verken hos det forskrudde paret som farter omkring på moped, det fromme paret som standhaftig venter på sin seksuelle debut til giftemålet er unnagjort, paret som venter barn, men der farskapet forblir gåtefullt, eller det aldrende ekteparet i del IV, der kjærligheten har overlevd den utroskapen som antydes i et av diktene.

Kjærligheten i diktene omfatter likevel ikke bare kjærligheten i *parforholdene*, også kjærlighetsrelasjonen mellom foreldre og «barn» er sentral. Første del handler om relasjonen mellom far og sønn, men andre del fokuserer på forholdet mellom far og datter, selv om også forholdet mellom mor og datter belyses. Relasjonene i diktsamlingas to første deler, er ladete, kompliserte og fulle av skrammer og arr. Til tross for dette er det fortsatt noe som binder de to generasjonene sammen, og dette «noe» er kjærligheten. Det ligger en genuin vilje til å overvinne det vanskelige og sårbare hos karakterene i både første og andre del av diktsamlinga.

I likehet med John Donnes dikt, kan også diktene i *Det blomstra så sinnssjukt* vise en plutselig og voldsom ekspansjon. Slik understrekes den kraften kjærligheten og erotikken har. Hos Donne flettes også motivene kjærlighet og død svært ofte sammen, og i kjærligheten er erotikken innbefattet. Han går heller ikke av veien for å koble erotikk og død, ikke som noen åndelig ekstase, men heller med jordiske levninger som motiv. Og koblinga død-erotikk skjer også hos Ødegård, særlig i diktene om Klara og Gunnar i del III. Det er bare litt jordsmonn som skiller skjelettene og erotikken i diktsamlingas tredjedel, og døden er, som tidligere nevnt, ikke bare nærværende i form av levningene på kirkegården, den er også nærværende i de aldrende kroppene. Alderen er likevel ingen hindring for at det skjer ei erotisk oppvåkning.

Det finnes med andre ord flere grenseperspektiver i kjærlighetsrelasjonene i diktsamling. Likevel kan man si at det heller er *opphevinga* av disse grensene som blir det essensielle idet diktene beveger seg mellom liv og død, mellom det verdslige og guddommelige, mellom det fromme og livsbejaende, og ikke minst langt forbi det regulerte og konvensjonelle.

Del 6: Tid og rom

6.1 Bakhtins kronotopbegrep

I en serie essays om historisk poetikk fra 1937-38, introduserte Bakhtin for første gang betegnelsen *kronotop*. Kronotop-begrepet er ikke et rent litteraturvitenskaplig begrep, det har også vært benyttet innenfor andre fagdisipliner, men det særegne ved Bakhtins bruk av begrepet, var at han insisterte på en gjensidig avhengighet mellom tid og rom. Bakhtin siktet til den formen som tidas bevegelse og rommets struktur sammen danner i romansjangerens ulike historiske varianter. Kronotop betyr «tidrom» og betegner en forening av tids- og romkjennetegn i «en meningsfull og konkret helhet. I essayet *Tidens og kronotopens former I romanen, -essays om historisk poetik*, skriver Bakhtin:

I den skønlitterære kronotop sker det en sammensmeltning af de rumlige og tidsmæssige kendetegn til et meningsfyldt og konkret hele. Tiden fortættes, komprimeres og bliver her kunstnerisk-synlig, også rummet intensiveres og drages ind i tidens, plottets og historiens bevægelse. Tidens kjennetegn utfoldes i rummet, og rummet fylles med mening og dimension af tiden. Denne krydsning af rækker og sammensmeltning af kendetegn er karakteristisk for den kunstneriske kronotop.⁴¹

Materialet som ble lagt til grunn for dette arbeidet, var svært omfattende. Bakhtin gjennomgikk litterære verk fra ulike tidsepoker i litteraturhistoria. Hans gjennomgående poeng var å vise at forskjellige aspekter ved kategoriene tid og rom erkjennes og blir tilgjengelige på ulike tidspunkt i menneskets utviklingshistorie, og at utviklinga av litterære sjangre må sees i forhold til dette. De ulike sjangrene kunne, ifølge Bakhtin, sees som et svar på forfatterens behov for å speile og bearbeide nye sider ved virkeligheten.

Linda Nesby spør i sin doktoravhandling⁴², der hun analyserer flere av Hamsuns romaner, hvordan det er mulig å skape spenning rundt en så traust og jordnær karakter som Isak Sellanrå i Hamsuns *Markens grøde*. Hun antyder at svaret kan ligge i karakterens omgivelser, men at den tradisjonelle litterære stedsanalysen nødvendigvis ikke fanger opp det partikulære ved de stedsmessige forholdene, som i neste omgang skaper spenning hos karakterene i boka. Det komplekse samspillet mellom steds, tids -og karaktermessige forhold kan, ifølge Nesby, bli underslått.

⁴¹ Mikhail Bakhtin: *Rum, tid & historie - kronotopens former i europæisk litteratur*, Forlaget Klim 2006, side 13.

⁴² Linda H. Nesby: *En analyse av Knut Hamsuns romaner Pan, Markens grøde og Landstrykere med utgangspunkt i kronotopbegrepet*, Universitetet i Tromsø, Det humanistiske fakultet, Institutt for kultur og litteratur, november 2008.

Bakhtin var ikke spesielt opptatt av å knytte noen metode opp mot litteraturbegrepet slik at det kunne brukes som litterært analyseredskap. Det er viktig å ta høyde for at Bahtin også her bygget sine teorier på en lesning av utvalgte romaner, og at mange litteraturvitere derfor har vært skeptiske hvor anvendelige de faktisk er. Kronotopbegrepet har likevel vært mye brukt innenfor litterær analyse, der det særlig har vært knyttet opp mot eksistensielle, kognitive eller semiotiske aspekter ved de litterære tekstene. I denne delen av oppgaven vil jeg forsøke å gi et bilde av tida og rommets betydninga i diktsamlinga, hver for seg og til sammen, med grenseperspektivet som utgangspunkt. Bakhtins kronotopbegrep vil flere steder bli vist til i det følgende.

6.2 Veikronotopen og terskelkronotopen

Om en av de mest sentrale kronotopene i litteraturen, skriver Bakhtin:

Mødemotivets tette forbindelse med *vejens kronotop* ('den store vej') har en særlig viktig betydning: forskjellige former for møder på vejen. I vejens kronotop kommer enheden i rum-og tidsbestemmerlsene ligeledes exceptionelt klart og tydeligt til udtryk. Vejens kronotop har en kolossal betydning i litteraturen: sjældent er det værk, som kommer uden om en eller annen variation av mødemotivet, og mange værker bygger ligefrem på vejen og vej mødets eller vejhændelsernes kronotop.⁴³

I *Det blomstra så sinnssjukt* har veien fått en sentral plass. Veien representerer det offentlige stedet, stedet der møter mellom mennesker skjer, samtidig som fortida og framtida veves inn i hverandre gjennom bevegelsen som skjer med veien som utgangspunkt. I første del av boka, der far og sønn kjører sammen gjennom Romsdalslandskapet, er bevegelsen likevel ikke bare knyttet opp mot veien som offentlig sted, men også mot farens tidligere offentlige liv som deltaker på nazistenes side under andre verdenskrig. Landskapet blir ikke et bare et objektivt sanseintrykk, men blir også et uttrykk for jeg-personens indre stemning. Langs en endeløs veistrekning, som kan stå som et symbol på smerten jeg-personen har følt på grunn av farens engasjement på feil side, blir temaet berørt:

[...] Eg var ikkje i Quislings leir, seier du i den endelause strekningen på nordsida av Snåsavatnet, forbi Kvam. Det var fyrste gong du nemnde dette for meg, pappa. Men Lie? Jonas Lie? spør eg mellom Øksnes og Viosen, i dette nordtrønderske landskapet som blir tettare granskog no, husa skrumpar inn her, ingen veldige kvite tømmerlån i eit hav av kornåkrar som lenger vest. Jo, Jonas Lie var noko anna, seier du, ein dyktig politi. Vi er ved botnen no, Snåsa sentrum. [...] (Side 17)

⁴³ Bakhtin, Mikhail: op. cit, side 26.

Veien og tida knyttes med andre ord uløselig sammen. Veien representerer også det moderne og framtidsrettede, slik NS stod for det framtidsrettede i farens øyne for femti år siden.

Bakhtin benytter seg også av begrepet *terskelkronotop*⁴⁴. Dette begrepet benyttes i metaforisk øyemed og har et eksistensielt aspekt ved seg som særlig viser til en krise eller et vendepunkt. Under kjøreturen oppleves en form for vendepunkt idet faren begynner å snakke om fortida som nazisympatisør. Det blir et forsøk både på å forklare og glatte over, samtidig som faren synes innforstått med at det er nettopp det han gjør. Faren har øyesykdommen «Grønn stær», og avslutninga av diktet med tittelen «Grøn stær» i bokas første del, er megetsigende:

[...] Korleis går det med augo, pappa? spør eg
Det nyttar ikkje å operera dette, seier han. Det er for seint. (Side 18)

Veien som kronotop kommer tilbake i del III. De to hovedpersonene i diktet, Gunnar og Klara, «raser» langs landeveiene på moped, - et humoristisk paradoks som sier noe om forskjellen på *faktisk tid* og *opplevd tid*.

[...] No rasar denne pers. i den plastikkaktige mopeddrakta si
lenger vest mot havet med sin 50 cm³ einsylindra motor, kanskje
50 cm³ dén ja seier eg til Klara, og han set nok skarpe spor
etter mopeden sin i den tynnslitne
så følsomme vegen der, han. [...] (Side 41)

Den *mekanisk målte tida* manifesterer seg også i diktet. Digitale armbandsur og kirkeklokkene som styres fra databordet, blir bilder på den lineære tidas representasjon.

Samtidig gjør tida seg gjeldende gjennom *tilbakeblikkene* i tredje del. Parallelt med at Klara og Gunnar ruller langs landeveiene, rulles også deler av livshistoria deres opp. Slik blir livssyklusen koblet opp mot *veien*, ikke bare i første del av boka, men også i del III.

Livsfasen er i det hele tatt flere steder knyttet opp mot landskap/ sted/ univers, og har en syklisk dimensjon ved seg. Men som i del III, brytes det sykliske flere steder ved at en mekanisk målt tid gjør seg gjeldende. Tida som tilmålt og oppstykket, kan i neste omgang leses som en metafor på den korte tida et menneskeliv i bunn og grunn representerer i den store sammenhengen. Veikronotopen er ikke den viktigste kronotopen i diktsamlingas del IV, men i det første diktet i denne delen, diktet «Skrift av lys» er den likevel merkbar, og da nettopp som et bilde på den «strekninga» som et menneskeliv utgjør.

⁴⁴ I essaysamlinga *Rum, tid og historie –kronotopens former i europæisk litteratur*, side 166, viser Bakhtin til hvordan *terskelkronotopen* er gjennomsyret av en høy emosjonell-verdimessig intensivitet og kan kombineres med møtemotivet. Terskelkronotopen settes gjerne i sammenheng med *krisen*, *vendepunktet* eller en viktig beslutning i livet. I litteraturen er den alltid metaforisk og symbolsk, til tider i en åpenlys form, men oftere mer implisitt.

Mennesket er forgjengelig, som lysets «skrift» er forgjengelig, og slik det skrevne, konkret representert ved dette diktet fra del IV, snart også vil være forgjengelig:

[...] Vi ser på klokkene og seier at det er seint på jorda,
at tida er inne for å avslutta denne arbeidsøkta.
På byggeplassen legg vi frå oss verktøy og reiskap
i arbeidsbrakkene, vi vrir om nøklar i låsane
og går heim under den høge himmelen: Ein myrk straum
av arbeidsfolk som dreg etter seg lange skuggar, opplyste
av stjerner, lik skinande frø
i ein moldåker som myrknar endelaust innover i himmelromet.[...] (Side 59)

Tid og rom knyttes ytterligere sammen gjennom de ulike *framkomstmidlene* i diktene: Hesten, bilen, toget, sjekta, hurtigruta, flyet. De ulike framkomstmidlene har ulik hastighet, og blir symboler på *langsom og hurtig tid*, to begreper som Thomas Hylland Eriksen gjorde kjent i sin essaysamling *Øyeblikkets tyranni*. Transportmidlene som benyttes, avhenger av stedet/rommet og de hindringer og begrensninger som eksisterer der. Luftrommet gir få begrensninger, og dermed muligheten for høy hastighet, mens hurtigruta må runde øyer og skjær, og bilen må følge landskapets mange variasjoner, som ofte hindrer veien i å gå rett frem. I diktet «Stormen over Smålands skogar» reiser Nisse med Statens Järnvägars kveldstog sørover gjennom Sverige for å komme hjem til sin Ingalill, men toget er ikke i rute. Det har møtt fysiske hindringer på jernbanelinjene:

[...] men han er frelst i Jesu blod og han kjem seg inn i
Statens järnvägars kveldstog sørover som er det forsinka morgontoget pga
alt tømmeret som har deisa ned over jernbaneskinnene og gjort all samferdsel
vanskeleg i Sverige og elgar, rådyr og revar overkøyrd der lokomotivlyset
sagar seg blåkvitt gjennom den svarte stormen, han har høyrd
om desse øydeleggjingane, men ingen tlf virkar til Smålands skogar og toget
rasar gjennom denne natta mot Sundsvall, Gävle, Uppsala og i Stockholm
glid sjøane opp over låret på Riddarholmen og Wrangelska Palatset gispar: Det er
flodbylgjer [...] (Side 73)

Også her kobles hastigheten og landskapet til livssyklusen. Nisse skal gifte seg med Ingalill og forholde mellom de to skal fullbyrdes. Noe skal med andre ord *starte*, men samtidig lurer døden under idet stormen raserer Ingalills hytte og skader henne. Den ellers milde og forsonlige svenske topografien, med flate marker og skoger, blir farlig og uberegnelig idet stormen kommer med høy hastighet. Avstander, hastighet, liv og død kobles med andre ord sammen gjennom denne diktsekvensen om Nisses forsinkede ferd sørover, og Ingalills forkomne tilstand.

6.3 Stedets funksjon

Menneskets forhold til *stedet* står sentralt i hele diktsamlinga, og de topografiske referanserammene synes viktige gjennom hele veien. Allerede i det første diktet «Eg kjem ein kveld» problematiseres forholdet sted-identitet:

Eg kjem ein kveld
Til ein dal
med eit framandt fjell
lutande over svart og botnlaus fjord.

Komen heim. Men mor
finst ingen stad, og far?
Ingen her som eg kjenner.
Svart og botnlaus fjord
som før eg vart stor:
Ein liten gut i myrkret, han var
redd, han var utan venner.

Og ingenting går over.
Eg kjem med eit tog langt bortefrå
med koffert og klede og bøker

men kva er det eg søker?
Her? Kva er det eg prøver forstå? (Side 11)

Her er ingen stedsnavn nevnt, svært bevisst, fordi jeg oppfatter at diktet nettopp stiller spørsmål ved hva som må til for at et sted skal kunne oppleves som noe *hjemlig*. Blant geografer og stedsforskere er det en ganske utbredt oppfatning at et sted er noe annet enn kun en lokalitet, og at sted, i motsetning til en lokalitet, først oppstår i møtet med et sansende, erindrende subjekt, et subjekt som også innehar en viten om stedet.

I artikkelen At finde sted. «En introduktion til stedsbegrepet og dets potensiale»⁴⁵, er litteraturforsker og stedsforsker Louise Mønster opptatt av at stedet blir til i kraft av menneskets interaksjon med stedet. Når jeg-personen i det første diktet vender tilbake, er han ikke lenger i interaksjon med stedet, og selv landskapet oppleves som fremmed når de menneskene som stod han nærmest ikke lenger er der. Mønster viser til den franske antropologen og etnologen Marc Auge'som beskriver «supermodernitetens menneske» som et menneske som både alltid og aldri føler seg hjemme; supermodernitetens menneske har fått sitt råderom og sin gjenkjennelsessfære utvidet, men mangler noe av den individualiteten, det komplekse språket, de lokale referansene og implisitte levereglene som preget tidligere tider og de «antropologiske stedene». Vi kjenner igjen noe av dette mennesket i det første

⁴⁵ Louise Mønsters artikkel «At finde sted. En introduktion til stedsbegrepet og dets potensiale», finnes i *Edda* 4/09, 357-373

diktet i *Det blomstra så sinnssjukt*, han som står i et forhold til stedet han kommer tilbake til, men uten å være i stand til å beherske den kompleksiteten stedet er formet av, og består av.

Ikke bare stedet, men også *rommet* har en sentral plass i diktsamlinga. Diktene befinner seg svært ofte i spennet mellom det kosmiske og det helt konkrete, og mellom rommet og stedet. I boka *Sted*, som er en samling av stedsteoretiske tekster, skriver redaktørene Anne-Marie Mai og Dan Ringaard innledningsvis: «I modsætning til rum, som i en moderne filosofisk tradisjon fra Kant og Descartes er kvalitetsløst, er sted til i tid, det er konkret, har en fysisk form, og det siger den, det møder det, noget.»⁴⁶

Gjennom hele diktsamlinga finner vi henvisninger til konkrete steder. Menneskets livstid på jorda blir satt opp mot universets uendelighet både i tid og rom, som i dette diktutdraget fra diktsamlingas del IV:

[...] Eit nyskapt liv, eit embryo i ein grøftekant
av Mjølkevegen, som svingar seg i spiralarmar der inne
i denne mjuke livmors fosterhinne, der eg røyvde meg i skinnet frå januars
stjernehimel: Orion, Taurus og til høgre
kunne eg skimte Pleiadene, Sjustjerna
i sin skimrande tåke av gass og støv der ute ved marbakkens stup
mot himlens botn, fest med ei navlesnor til denne buktande
raudblåe hud i djupet over Molde by, denne natta 6.januar
i året 2006, minus 21 grader C.[...] (Side 64)

Louise Mønster skriver i sin artikkel også om hvordan det i stedsforskninga spørres om stedets *avgrensing* i forhold til rommet. Blant annet henviser hun til hvordan stedsforskeren Yi-Fu Tuan peker på at rommet erfares gjennom våre muligheter til å bevege seg i det, mens han beskriver stedet som en spesielt verdiladet form for objekt, hvor menneskene kan oppholde seg. Tuan forbinder rommet med bevegelse og stedet med pause. For at man skal kunne stå i en meningsbærende relasjon til et sted, kreves *pausen*, nettopp fordi pausen og oppholdet gir mulighet for en form for tilknytning.

Men Mønster påpeker også følgende:

I særlig grad befinner rum og sted sig i et på en gang samenviklet og modsætningsfylt forhold til hinanden, og går man til undersøgelse af forholdet mellem begrepene med en forventning om at forskningen vil vise entydige og samstemte begrepsanvendelser, bliver man skuffet.⁴⁷

Det er med andre ord vanskelig å trekke en klar grense mellom stedet og rommet, og her mener jeg vi nærmer oss noe essensielt i Ødegårds

⁴⁶ Mai, Anne-Mari og Ringaard, Dan: *Sted*, Aarhus Universitetsforlag 2010, side 9.

⁴⁷ Mønster, Louise: op. cit., side 362.

diktsamling; mikro-og makrodimensjonene og det konkrete og kosmiske. Stedet og rommet er i samspill med hverandre og forholder seg ikke uavhengig av hverandre. På samme måte som stormen krysser landegrensene, overskrides grensen mellom stedet og rommet, og også mellom mennesket og rommet, i denne diktsamlinga. Et eksempel er disse linjene fra diktet «Stjernekart» fra del IV:

[...] Eit nyskapt liv, eit embryo i ein grøftkant
av Mjølkevegen som svingar seg i spiralarmar der inne
i denne mjuke livmors fosterhinne, der eg røyvde meg i skinet frå januars
stjernehimmel: Orion, Taurus og til høgre
kunne eg skimta Pleiadene, Sjustjerna
i sin skimrande tåke av gass og støv der ute ved marbakkens stup
mot himlens botn, fest med ei navlesnor til denne buktande
raudblåe hud i djupet over Molde by, denne natta 6. januar
i året 2006, minus 21 grader C.[...] (Side 64)

I løpet av første diktet skjer det en bevegelse fra landskapet til barndomshjemmet. Huset jeg-personen har vokst opp i blir mot slutten av diktet arenaen for de refleksjonene han gjør omkring sitt eget liv den sammenhengen han betrakter seg som en del av. Jeg-personen befinner seg i ett av diktene i kjelleren, både bokstavelig og i overført betydning. Diktet skildrer en skjør, mental tilstand, noe ubeskyttet innenfor vernet av vegger; vegger som samtidig nettopp frembringer de tunge, mørke tankene som jeg-personen forsøker å håndtere. Samtidig skiller veggene han mot hjemstedet som *landskap*, med andre ord både lukker og åpner de opp. Å bevege seg inni huset innebærer for jeg-personen å forsere en grense, og å være i et grenseland.

Mai og Ringgaard viser i boka *Sted* til Gaston Bachelards stedsfilosofiske tekst, «la poétique de l'espace», der han blant annet reflekterer over *huset* som et rom fylt med kvaliteter og følelser:

Huset og med det hjemstedet er omdreingspunktet for Bachelards analyse. Han avviser modstillingen av subjekt og objekt og oppfatter huset som en Overgangszone mellom de to. Huset er som en kropp uten på kroppen, fordi vi er vokset op i det, og fordi det har afleiret sig i vores erindring. Vi har beboet huset, som derfor er bleven en del av vores krop og forestillingsverden. Samtidig er huset åbent og i stadig udveksling med naturen og universet udenfor.⁴⁸

Til tross for angsten og sorgen som frembringes innenfor veggene i barndomshjemmet, har jeg-personen likevel en bevegelsesfrihet. Elementet av tvang er der, gjennom en tilstrammet mental tilstand, men han har valget: Han kan gå ut og inn av rommene, ut og inn av huset. Han kan være en del av den utvekslinga som foregår mellom huset og stedet, stedet og rommet. I del to

⁴⁸ Mai, Anne-Mari og Ringgaard: op. cit., side 11.

bærer «hjemmene» til de to kvinnene derimot preg av en tvungen isolasjon. I diktet «Heime» i del II er vi hos den psykisk syke kvinnen Lisbet som bor alene i en stor boligblokk mens dattera Mette, som er schizofren, bor i en verna bolig et annet sted. Tidvis er hun også lagt inn på psykiatrisk avdeling, og er på isolat der. Både Lisbets og Mettes tilværelse synes å være preget av isolasjon og manglende menneskelig kontakt. De lever i sine avgrensede verdener, og man får assosiasjoner til fengselstilværelse. I essaysamlinga *Hvorfor ensomt leve*⁴⁹ skriver Øyvind Rimbereid:

Det topografiske er hjernens oksygen. Det er av denne grunn at den moderne straffen består i å hindre mennesket i å forflytte seg fysisk. Gittervinduet med utsikt kun til skyene og himmelen er en smertelig påminnelse om hva menneskelig frihet er: å kunne stå i den åpne romlige verden med spor, forskjeller og utveier. Å ekskluderes fra den åpne romligheten er å bli fratatt noe grunnleggende menneskelig. Det er å bli fratatt stedlig energi. I ytterste forstand innebærer det å bli fratatt selve livet.⁵⁰

Lisbets «hjem» er først og fremst materielt og kvantitativt; hun har tak over hodet og et gitt antall kvadratmeter til disposisjon, men hun virker ellers ikke å ha noen tilknytning til stedet som sted. På samme måte som stedet jeg-personen ankom til i første diktet i samlinga var navnløst, er også Lisbets sted navnløst, nærmest som en understreking av det manglende samspillet mellom Lisbet og omgivelsene.

Fremmedgjøringsproblematikken er velkjent i modernistisk litteratur. Den moderne verden med sin stedløshet og mangel på autensitet, gjerne årsaksforklart med en kommersialisert og teknifisert kultur, har ofte vært et gjennomgangstema. Men i *Det blomstra så sinnssjukt* opplever man ikke en tilbakeskuende lengsel etter tidligere tiders stedbundenhet. Jeg-personens barndom i det landskapet han søker tilbake til i det første diktet, har på langt nær vært preget av idyll, og i diktsekvensene om Klara og Gunnar er det nettopp reisene og bevegelsesfriheten som utgjør rammene for den blomstrende livskraften. Klara og Gunnar utfordrer samfunnets normer med sin livsstil, men samtidig fremstår de som noen av de lykkeligste av karakterene i diktsamlinga.

I denne diktdelen er også *gravstedet* en interessant arena. Kirkegården representerer det fortidige og forgagne, og gir assosiasjoner til den fasen av livet Klara og Gunnar befinner seg i, men kirkegården er også et konkret sted der nytt liv oppstår ved at planter suger næring av jorda. Det er samtidig også et sted der folk lever og beveger seg, og der ritualer og følelser utspiller seg. I diktsamlingas del III blir kirkegården vel så mye en arena for *det levende* som for det døde, samtidig som livskraften oppstår nettopp fordi døden utgjør en

⁵⁰ Øyvind Rimbereid: *Hvorfor ensomt leve*, essays, Oslo, Gyldendal 2006, side 80-81.

ramme. I diktsamlinga levendegjøres kirkegården på uventede måter. Å slå opp telt mellom gravstøttene har utvilsomt noe forbudt og tabubelagt ved seg, og det ligger også et spenningsmoment i om Klara og Gunnar vil bli observert idet kirkeklokkene ringer og kapellanen og menigheta ankommer området. Mens de ligger inne i teltet og spionerer på de som beveger seg utenfor, føler de en sterk tiltrekning mot hverandre:

[...]Det kjem to som kranclar om eit elektrisk gjerde på beitemarka, og ei eldgamal ei som snakkar lågt med seg sjølv åja åja. – Skal vel inn å få trøyst hjå kapellanen, dei då Klara, kviskrar eg lydlaust frå botn på Vågøy kyrkjegard

der ho ligg tett inntil meg på den botnen og eg som ikke har lagt hender på ho gamle Klara mi på år og dag, no let eg handa gli over ryggen hennar med bh-festet og heilt ned til trusefestet. Vi er då kompisar vi, kviskrar eg inn i øyra på hennar, på campingtur vi. Kjennest ikkje som om eg er 65 no lenger, og du ikkje det slag gamal du nei Klara.

Din gamle tullebukk Gunnar, kviskrar ho mjukt inn i øyra mitt og gjennom sprekken ser vi både gravene så skakke steinar og rustne jernkrossar og ned mot vågen som skin no, tindrar mot oss av eit veldig lys.[...] (Side 46)

Diktet har en tone som er preget av humoren og det absurde, men man merker samtidig et svært komplekst samspill her; det sakrale spilles opp mot det forbudte, groteske og sanselige, og det menneskelige «livet» som ikonografisk iscenesettes gjennom gravstøttene og jernkorsene, blir utfordret av parets erotiske følelser og ikke minst av Gunnars sekulære blikk på kirkegården som sted. Likevel tipper ikke diktet over i latterliggjøring og mangel på respekt for symbolikken og metafysikken. Heller er det underliggjøringa som blir det sentrale.

Del 7 : «Tranene dro forbi». En diktanalyse

«Tranene dro forbi» er et episk dikt som strekker seg over elleve sider og utgjør diktsamlingas sjettede og siste del. Diktet har en ekstern og etterstilt forteller, og et tydelig historieunivers. Diktes to hovedkarakterer, Márjá og Juhánas, er et enfoldig og sterkt religiøst samisk-finsk par som lever isolert på Finnmarksvidda, helt inne ved grensetraktene til Finland. Av ulike grunner er begge utstøtte av det moderne storsamfunnet, og befinner seg aller nederst på den sosiale rangstigen. Handlingstråden i diktet er den reisen disse to foretar til Trondheim på bakgrunn av at Juhánas har mottatt et brev fra en advokat i byen. Helt mot slutten av diktet kommer imidlertid en parallell

handlingstråd inn, som omfatter hendelser under en julegudstjeneste i Nidarosdomen.

«Tranene dro forbi» er på mange måter en parafrase over juleevangeliet i Lukas 2, 1-20. Márjá og Juhánas er fattige småbrukere. Márjá venter barn, men som i Lukas-evangeliet ties det også i dette diktet om farskapet. Márjá og Juhánas langsomme ferd til fots sørover mot Trondheim kan også sammenliknes med Maria og Josefs reise fra Galilea til Judea. De starter reisen delvis ridende, delvis til fots, og underveis på ferden får de husly i en løe. Den langsomme reisen, formidlet gjennom et «høyverdig» og arkaisk språk, gir også visse assosiasjoner til Mosebøkene, der reisen i starten foregår til fots og der fysiske hindringer, som hav og elver, må forseres. Motivkretsen i diktet legger seg i det hele tatt tett opp til Bibelens motivkrets. Dette prosadiktet kan også på mange måter minne om Jon Fosses poetiske kortfortelling *Andvake*, som i likhet med "Tranene dro forbi" også legger seg tett opp til bibelens beretning om Maria og Josef. Handlinga i *Andvake* er riktignok lagt til Bergen i ei førindustriell tid, men handler også om et ungt, fattig og underpriviligert par som er utstøtte av sine egne familier, og som står foran en fødsel uten å ha noen steder å henvende seg.

Språket i diktet er muntlig og arkaisk på samme tid. De bibelske «ornamenteringene» som setningene bærer preg av, gir diktet et særlig naivistisk-underfundig preg. Denne typen sammenblanding mellom høyverdig og hverdagslig språk, og oppheving av grensene mellom språklige diskurser, er karakteristisk også for flere av delene i diktsamlinga, men i siste del er det likevel mer utpreget. Her leker Ødegård seg virkelig med kombinasjonen av det arkaiske og det trivielt-hverdagslige og lar språket «blomstre sinnssjukt» hele veien. Fortelleren har også helt klart sympati med sine to hovedpersoner, til tross for den underfundige tonen som benyttes:

[...] Han er overmåde god med oss han Herren Sebaot, sa ho Márjá
då ein ung mann med gull på seg kom med ei pappkasse mat
åt dei, ei bøtte vatn og gamalt brød til hest og lam. Velsigne deg i den Trefoldiges
underbara namn sa ho og slo
ein skoltesamisk kross frå høgre til venstre over han.
Kan Herren opplysa meg? spurde Juhánas, om kva
orda arvelaters parentel betyr? Ja vi er ute i eit velsigna stort ærend,
la han til og drog varleg fram brevet.
Nei sa han mot dei stinkande kroppane
i skipets myrke buk og innvolvar.[...] (Side 80)

Verken paret eller historieuniverset i diktet er sannsynlig eller troverdig. Det er heller ikke meninga. Hovedkarakterene fremstår som enkle og endimensjonale, men blir derimot interessante sett i lys av de mange *motsetningene* i diktet: Det religiøse versus det verdslige og sekulære, lokalsamfunnet versus storsamfunnet, den tradisjonelle naturalhusholdninga

versus det moderne, teknologiske samfunnet, den «evneveike» versus «den ressurssterke», det samisk-finske versus det norske, den «langsomme tida» versus «den hurtige tida», materiell fattigdom versus rikdom, de som har makt i samfunnet versus de som ikke har det.

Gjennom paret Márjá og Juhánas tydeliggjøres noen hierarkiske strukturer ved det moderne, norske samfunnet og flere tema som har vært berørt tidligere i diktsamlinga, utdypes. Parets inntreden i bokas siste del, samler i det hele tatt flere av trådene tidligere i samlinga; det samfunnskritiske perspektivet blir enda mer framtrædende, samtidig som slutten av diktet utgjør et klimaks av fändenivoldsk, språklig løssluppenhet.

For Márjá og Juhánas har de politiske grensene ikke hatt noen betydning. Det er naturen og landskapet, med sine grenser, som har rammet inn livet til de to. Når de begynner på sin reise sørover, kommer det frem at de knapt vet hva et fylke er, langt mindre hvilken funksjon en slik avgrensing av landskapet har. Mer enn usynlige fylkesgrenser, er det elva Anárjohka som har skapt et brudd der vidda har ligget tilsynelatende åpen og uendelig, og på reisa paret foretar blir også Skibotnelva og Salangselva naturlige «grenser» i landskapet, og disse blir en utfordring for paret å komme seg forbi. Márjá og Juhánas er i det hele tatt plassert i en kontekst som forflytter oss lesere et godt stykke tilbake i historia, til ei tid da menneskets tilværelse i mye større grad avhang av de fysiske omgivelsene, og til en livssituasjon som krevde helt andre egenskaper av mennesket enn virkeligheta anno 2012 gjør.

De *geopolitiske landegrensene* har ingen funksjon i forhold til *tranenes* bevegelser. På samme måte som stormen raser over landegrensene, og kabler og satellitter fører lyd og bilder på kryss og tvers av jordkloden, flyr tranene uhindret mot sør, og deretter mot nord igjen, i dette diktet. Den eksplosive industrielle og teknologiske utviklinga har foreløpig ikke forstyrret tranenes reiserute.

Kroppens grenser utgjør et annet grenseperspektiv i dette diktet. Morens kropp skjermer det lille barnet som vokser inni livmoren mot verden utenfor. Landskapet utenfor livmoren fortøner seg radikalt annerledes enn den trange verdenen barnet har befunnet seg i gjennom de siste månedene; dette er ikke som vidda som strekker seg uforandret over mot Finland ved Anarjokka der mor, far og barn befant seg før reisen til fots startet. Og barnets «grensekryssing» fra livmoren og fødselskanalen og ut i den åpne verdenen, er den mest dramatiske grensekrysninga i denne diktsamlinga.

Dramatikken ved at barnet kommer til verden ledsages av en annen grensekryssing; *bevegelsen over i det religiøse, ekstatiske og opphøyde*. Via musikken inn i kirkerommet, løftes menigheten over i en høyere sfære i den

parallele handlingstråden til fødselen mot slutten av diktet. Også i dialogene i diktet er denne hengivelsen over til en religiøs makt, nærværende. Denne bevegelsen over i det opphøyde er noe som er gjenkjennelig fra flere av Ødegårds tidligere diktsamlinger. Det religiøse og altomfattende perspektivet avspeiler også det kosmiske ved diktet. *Det grenseløse universet* er sterkt nærværende i diktet. I tillegg til å inneha en religiøs symbolikk ved sin henvisning til Betlehemsstjernen, blir stjernehimmlen og det uendelige rommet også til fysiske og kvantefysiske størrelser. Stjernehimmlen er et klassisk, kosmisk motiv, som til alle tider har gitt anledning til store eksistensielle spørsmål, men det er ikke et reflekterende patos som kommer til uttrykk i tilnærminga til det kosmiske i dette diktet. Patoset er der riktignok, men det er knyttet opp mot en naiv undring, og et naivt språk som tåler en dristig uttrykksstyrke mer enn et alvorstungt, reflekterende dikt ville ha gjort. Oddmund Hagen skriver i sin anmeldelse av diktsamlinga: (...) «Det er jordnært og himmelvendt på same tid, det er mikro-og makrouivers som kastar lys over kvarandre i den naive undringa over det mysteriøse og det religiøse i liva til kvar einskild»⁵¹.(...)

I dette langdiktet i del VI, skjer det også ei *oppheving av tida* gjennom Márjá og Juhánas plassering innenfor en tidskategorisk kontekst som er en annen enn den moderne tidskategorien/ settingen som resten av handlinga i diktet foregår i. Diktets litterære referanse, Evangeliet etter Lukas 2, 1-21, knytter også handlinga i diktet sammen med en litterær/bibelsk handling som har sitt utspring for totusen år siden.

Diktet benytter seg av mange gjentakende motiver, men ett av de mest sentrale motivene i dette diktet er *reisen*.

Den viktigste reisen i diktet, er Márjá og Juhánas ferd fra Finnmarksvidda til Trondheim, men i tillegg til er det flere reiser som skjer gjennom diktet. I *tranenes* reise mot sørligere breddegrader ligger det en tydelig symbolikk. Tranene kan både assosieres med engleskaren som i Luk. 2 åpenbarer seg for hyrdene og beretter om Jesu ankomst, og om *ankomsten og avreisen* som kan kobles opp mot Jesu liv, og om det *sykliske* perspektivet som ellers synes viktig gjennom hele boka: Menneskets livsløp og planter og dyrs livsløp. Slik Márjá og Juhánas vender tilbake til Finnmarksvidda mot slutten av diktet, vender også tranene tilbake fra sitt opphold på den sørlige halvkule:

[...] I april, barnet voggar i ei gyngje mellom himmel og jord:
Ein morgon vert himmlen fylt av vengjer, tranene
kjem! Det er Jovssut som ser, han

⁵¹ Anmeldelsen stod på trykk i avisa Dag og Tid 23.oktober 2009

som skal arva jorda der lengst ute på viddene, det er hans
klåre mongoloide augo som ser tranene sigla fram
gjennom himmelrommet [...] (Side 90)

Et annet reisemotiv i diktet er *fosterets reise* gjennom bekkenet og fødselskanalen og frem mot den åpne verdenen. Fødselen rykker stadig nærmere gjennom diktet og mot slutten av diktet begynner barnet å trenge seg ut av livmora og ned gjennom bekkenet:

[...] Han går den lange vegen tilbake i det grå slapset medan lydane
frå trikkar og bilar borar seg inn i desse øyro som er finstilte på vēr og dyr
på dei forblåste viddene i nord, medan fosterhovudet er i ferd med å trengja seg
ned i bekkenet der inne i livmora til Márjá. Ho ynkar seg
då han kjem inn, ser kor sveitt ho er der i skinet frå den store stjerna
gjennom fjøsglaset. [...] (Side 85)

Parallelt med at barnet presser seg gjennom fødselskanalen, skjer det det annen langsom «reise»: Inni Nidarosdomen beveger presten og biskopen seg langsomt gjennom det store kirkeskipet på vei fram mot alteret mens organisten spiller Ludvig Nilsen Postludium. Fødselen og prosesjonen flettes inn i hverandre i teksten i et parti av diktet der romsligheta for språklige/klanglige effekter er katedralsk. Språket minner nærmest om fødselsveer der det lar setningene utvide seg og trekke seg sammen fram mot dramatiske hendelsen mot slutten, barnets ankomst. Fødselen og døden, som har vært viktige tema gjennom hele diktsamlinga, berører hverandre også direkte i dette diktet, der barnet fødes i siste øyeblikk like ved katedralen der flere norske konger ligger gravlagt. Det er fødsel og død i en overdådig forening mot slutten. Det er postludium, blålys og sirener.

I *Religiøse reiser – mellom gamle og nye spor*⁵² påpeker redaktørene Ingvild Sælid Århus og Siv Ellen Kraft innledningsvis at reisen er en nøkkelkategori i religionshistoria, enten det snakkes om Mesopotamia eller vår egen samtid. Reisen Maria og Josef foretok i Lukasevangeliet, kapittel 2, vers 1-20, er en av de mest sentrale i Det Nye Testamentet. I utgangspunktet hadde ikke denne reisen et religiøst formål; formålet i dette tilfellet var å bli innskrevet i manntallet, noe som var et krav fra landets øverst leder, keiser Augustus. Når Ødegård gjør Márjá og Juhánas reise til en parafrase over juleevangeliet, er det heller ingen reise med et religiøst formål som skildres, men den har likevel trekk av pilegrimsreisen i og med at Nidarosdomen har en sentral plass mot slutten av diktet.

På samme måte som selve diktsamlinga innledet med en *hjemreise*, jegerpersonens tilbakekomst til sitt barndomslandskap, avsluttes den også med en

⁵² Århus, Ingrid Sælid og Kraft, Siv Ellen. *Religiøse reiser mellom gamle og nye spor*. Oslo, Universitetsforlaget 2007, side 13.

hjemreise, nemlig Márjá og Juhánas tilbakekomst til Finnmarksvidda. Men i motsetning til jeg-personens hjemvending i starten, er Márjá og Juhánas tilbakekomst til Finnmarksvidda av lykkelig karakter. De reiser tilbake for å gjenoppta sitt enkle og jordnære ved småbruket der det nye familiemedlemmet også skal vokse opp.

Hvordan nærmer man seg som leser denne utopiske livsverden og den lykkelige slutten? For meg ligger det nærmest å se litt på en type diktning jeg har nevnt tidligere, nemlig *skillingsvisen*. Leken både med utopien og den enkle skillingsvisestrukturen, skinner gjennom i dette diktet, og det er *allmuen* diktet handler om. Skillingsvisene har langt fra alltid noen lykkelig slutt, men de utelukker det heller ikke. Ødegård er i det hele tatt ikke redd for å nærme seg de store følelsene eller de såkalt "banale" temaene. Han går heller ikke av veien for å velge motiver som er benyttet fra før av. Dette kan en dikter gjøre som føler seg trygg på sitt eget grep om teksten, og som samtidig med å utrykke det tilsynelatende velkjente, også løfter teksten *ut* av det velkjente, slik Ødegård blant annet gjør ved å overskride diktet som sjanger og ved å mikse det folkelige språket med det høyverdige, på muntert og fandenivolsk vis.

Det moderne samfunnet knyttes gjerne opp mot urbanitet og begreper som fart, bevegelse og framtid. I diktet er *langsomheten* og *hurtigheten* satt opp mot hverandre som klare og tydelige kontraster. Det samme er *det trange* og *det romlige*. Diktet knytter likevel ikke det langsomme ensidig opp mot det historiske og det hurtige tempoet opp mot det moderne, men lar bevegelsene, enten de er hurtige eller langsomme, skje på kryss og tvers av hva man forbinder med historie, modernitet, romlighet, det sakrale og så videre. Tranenes reise er både hurtig og langsom. De tilbakelegger strekninger og krysser landegrenser hurtigere enn noe menneske er i stand til ved egen hjelp. Ved hjelp av moderne teknologi, har derimot mennesket vært i stand til å øke tempoet ved framdriften; vi har innhentet tranene og flyr raskere over landegrensene enn de gjør, og vi har også inntatt luftrommet der fuglene før har vært enerådende. I slutten av diktet, der Márjá og Juhánas står på flyplassen og ser opp mot himmelen ved avreise, får flytrafikken nærmest noe guddommelig og sakralt over seg i deres øyne:

[...] Dei skal snart fly no, Márjá og Juhánas, dei
som aldri har vore så høgt oppe som eit fugletrekk.
Kva du trur? seier ho på flyplassen, om han her:
Skal vi kalla han for Jovssut? Eg tenkte på han Josef
dei talar om, han var vel ein slik ein, han óg [...] (Side 90)

Det menneskeskapte overskrider deres fatteevne, og slik får også det menneskeskapte noe av det *trascendentale* ved seg, i dette tilfellet billedgjort ved flyet, i neste omgang metatekstlig: De konkrete diktlinjene som peker

utover tegnene og ordenes uttrykkside og tar oss med inn i noe som er større enn det faktisk uttrykte.

Blandinga av det sakrale og hypermoderne belyses også humoristisk i diktet om fiskarbonden Emmanuel. En splitter ny fiberkabel gir plutselige uante muligheter innenfor den lille menigheten han tilhører.

[...] Fiskarbonden Emanuel, som tilhører baptistane på Indre Vikna har tala i åndens vind på bønemøtet kvelden etter og skaffar slik Juhánas jobb for ei veker tid med graving av grøfter for legging av det underjordiske breibandnettet for høghastig overføring tilgang til internett og samstundes overføring av tale, data og video under styring av ein av eldstebrørne i den kvite baptistkyrkja på staden: Det kom så sterk ei åndsrøyst i hovudet på den eldstebroren som er bas, at Juhánas kan vere gravar og no svingar han hakka over det ville håret sitt, hogg spett under steinar og grev steinjord for den fiberoptiske kabelen medan dei kviler seg før ferda vidare sørover [...]
(Side 81-82)

Den nye informasjonsteknologien kan også sees i lys av motsetningsparet hurtig/langsamt. Internettets overføringshastighet står i sterk kontrast til tidligere tiders overføring av informasjon, jamfør brevet som Juhánas mottar. I del VI er veikronotopen svært viktig igjen. Márjá og Juhánas langsomme ferd langs veien, der tida manifesterer seg både gjennom den tida reisen i seg selv tar, den totusen år gamle fortellinga diktet knyttes opp mot, universets evighetsperspektiv, og ikke minst det tids -og evighetsperspektivet som kirkerommet representerer. Denne delen av diktsamlinga har vært gitt en grundig analyse tidligere, men det er verdt å nevne at sett i sammenheng med Bakhtins kronotopbegrep, er det også betimelig å knytte del VI opp mot det som Bakhtin betegner som *eventyrtida*⁵³. Bakhtin drøftet eventyrtida blant annet i lys av to antikke romaner: *Det gylne esel* (Apuleius) og *Satyricon* (Gaius Petronius). Handlinga i disse romanene var, ifølge Bakhtin, bestemt av to sentrale hendelser, nemlig vandringa og metamorfosen. Hovedkarakterene blir skildret som vandrere, og veien fremstår både rent konkret og som en livsvei. I tillegg hadde de antikke kronotopene ofte det kjennetegnet at de utspilte seg i en eksotisk verden. Et sentralt trekk ved karakterene i romanen, var også at de, til tross for begivenhetene de ble utsatt for, ikke gjennomgikk noen

⁵³ De antikke kjærlighetsromanenes kronotop kjennetegnes ved en *eventyrtid*, og ved å utspilles i en *eksotisk verden*. Romanens plot utgjøres av en kjærlighetshistorie, der hovedpersonene kommer bort fra hverandre, opplever utallige farer og prøvelser, før de til slutt gjenforenes og det hele ender lykkelig. Til tross for det innholdsmettede handlingsforløpet, er helten i de greske kjærlighetsromanene passive og uforanderlige. Tiden setter ingen spor og karakterene er de samme ved romanens slutt som ved romanens begynnelse. (Kilde: Linda Nesby: *En analyse av Knut Hamsuns romaner* Pan, Markens grøde og Landstrykere med utgangspunkt i kronotopbegrepet, side 22)

vedvarende indre eller ytre forandringer. De forble uforanderlige til tross for alle påvirkninger og handlinger de måtte forholde seg til.

Med andre ord kan man se klare paralleller mellom Bakthins beskrivelser av veikronoptopen, eventyrtida og karakterene i den antikke romanen, og sjette og siste del av *Det blomstra så sinnsjukt*, der nettopp veikronotopen, de eksotiske omgivelsene, og den manglende utviklinga i karakterene, er svært karakteristisk for denne delen. Og jeg vil vende litt tilbake til spørsmålet Linda Nesby stilte seg om karakteren Isak Sellanrå og de andre karakterene i *Markeds Grøde*: Hva er det som skaper spenning i en tekst der karakterene er så jordnære og trauste?

I siste del av boka vil jeg si at det først og fremst er de stedlige, tidsmessige og verdimeslige forholdene som skaper spenninga. Tida og rommet vides ut både gjennom vandringene, himmelrommet og universets nærvær, og ikke minst gjennom intertekstualiteten; tekstens samspill med bibelens juleevangelium. Tidsperspektivene er mange og store, men i forhold til det tidsperspektivet som stjernene, og også landskapet, er et uttrykk for, kan *den skrevne historia*, eksemplifisert med bibelens evangelietekster, sees som et uttrykk for en svært kort del av menneskets historie. Nettopp denne brytninga mellom tid og rom, tilkjennegitt gjennom både et fysisk og metafysisk landskap, samt gjennom tekstens selvreferensielle holdning, skaper en kompleks struktur i diktet som gjør at diktet ikke nødvendigvis trenger *sammensatte og komplekse karakterer* for å fremme en spenning. Det samme kan også sies om flere av de andre delene av diktsamlinga: Det er først og fremst forholdet mellom tid og rom som skaper diktenes mange og forskjellige lag, ikke karakterenes sammensatthet.

Del 8: Det religiøse perspektivet

Fire år etter at diktsamlinga *Missa* (1998) kom ut, skriver Henning Howlid Wærp i antologien *Prosadiktet i Norge*:

Når den siste diktsamlinga *Missa* (1998) er bygd rundt tekstene i den katolske messa, skulle en kanskje forvente en fromhetsdiktning av en helt annen art enn diktene i de to foregående samlingene. Men også her kretser Ødegård på dristig vis rundt de negative polene i tilværelsen, bønnene blir en kontrast, mer enn en parallell til dikttekstene. Her er ingen hyggelig rolig søndagskristendom.⁵⁴

⁵⁴ Henning Howlid Wærp: op. cit., side 184.

På mange måter kan man si at *Det blomstra så sinnsjukt* har et lyrisk univers som kan deles opp i to grunnholdninger; det religiøst-poetiske og det kritisk-profane.

Det religiøst-poetiske i denne diktsamlinga kan på mange måter sees i forhold til hans tidligere diktsamling *Missa*. *Missa* er ei diktsamling som i sin helhet er satt inn i den katolske messes ramme og sammenheng. I masteroppgaven *Katolsk modernisme, en analyse av modernistiske træk hos katolske forfattere i Norden*, sammenlikner oppgaveforfatteren Knut Ødegård med Rolf Jakobsen:

(...)Til forskel fra de fleste av Jakobsenes digte har *Missa* mennesket i centrum, ligesom livets og det enkelte menneskes grænseområder trækkes frem og drages ind i centrum af og sammensmelter med Den Katolske kirkes tro og trospraksis, konkretiseret i messen. Diktene kan envidere sees som en beskrivelse av menneskelivet fra fødsel til død.⁵⁵

På samme måte som i *Missa*, har *Det blomstrar så sinnssjukt* mennesket og menneskets livsvilkår i sentrum. Og som «Kyrien» i *Missa* kan sies å handle om en dyp menneskelig lidelse, et menneskes følelse av en truet eller manglende eksistens, handler også *Det blomstrar så sinnssjukt* langt på vei om det samme. Hos Ødegård er den religiøse dimensjonen nesten alltid basert i konkrete menneskelige erfaringer.

Den humanistiske grunnplattformen hos Ødegård gjør at hans tilnærming til metafysikken virker å være en noe annen enn hos mer uttalte religiøse forfattere. Ødegård raljerer med religionens høytidelige uttrykksformer, men han raljerer, og dels ironiserer, uten å *latterliggjøre*. Kanskje må en forfatter selv ha et nært forhold til religionen for å kunne balansere mellom den ironiske humoren og den varme respekten, slik Ødegård gjør overfor religionens innhold, dens ritualer og representanter i *Det blomstrar så sinnsjukt*. Ødegård er ikke ute etter å latterliggjøre religionen, men snarere etter å vise hvordan den etiske humanismen som ligger til grunn for religionen, kan bli usynlig, det vil si forsvinne i mer eller mindre tomme ritualer og et uthulet språk.

Ødegård lar ikke religionen og modernismen opptre som *motsetninger*, slik mange modernister tidligere har gjort i kjølvannet av Nietzches erklæring om Guds død. Tverimot vil jeg si at Ødegård heller gjeninnfører Gud i det moderne universet. Kirsten Maria Krog poengterer dette når hun når hun sammenlikner Ødegård med andre forfattere i Norden som har latt sine litterære verker preges både av katolisismen og modernismen:

Hos han samles og indoptages alt, også moderniteten, i det guddommelige – i messen. Dermed bliver Ødegård måske også, når det kommer til stykket, den mest fyldestgørende repræsentant, når det gjelder at vise hvordan modernismen og

⁵⁵ Kirsten Marian Krog: *Katolsk modernisme. En analyse av af modernistiske træk hos katolske forfattere i Norden*, Institut for Nordisk filologi, Københavns Universitet 2000, side 83.

katolicismen ikke behøver at optræde som hinandens modsætninger, men meget langt hen at vejen kan mødes og utgøre en helhed⁵⁶

Motsetninga mellom katolisismen og modernismen kan synes som en skapt motsetning. Men når dyrkinga av det formmessige i mange tilfeller kommer forut for innholdet, slik det gjør hos mange modernistiske og postmodernistiske forfattere, kan det komme til å stå i en motsetning til en katolsk tenkning som ikke splitter kunsten i form og innhold, eller lar kunsten være et mål i seg selv. Etter hvert har likevel flere katolske forfattere begynt å forholde seg til modernismens uttrykksformer og den mer moderne virkelighetsforståelsen. Krog beskriver hvordan Birgitta Trotzig⁵⁷ nettopp benyttet seg av brytninga mellom den modernistiske «gudsforlatthet» og den mer kristenkatolske virkelighetsoppfatninga og erfaringa, og lot disse smelte sammen i sin diktning. Den samme veien mener hun Ødegård har valgt. *Det blomstrar så sinnssjukt* svært forskjellig fra *Missa*. Den nære forbindelsen til katolisismen, som *Missa* bærer preg av i sin formmessige oppbygging, finner man ikke i *Det blomstrar så sinnssjukt*. Likevel er det elementer i denne diktsamlinga som jeg mener nettopp forener religion og modernisme. Som i *Missa* benytter forfatteren seg av ord fra den katolske messen:

[...] -Om vi er tause lenge nok, kviskra rein murmeister til oss lærlingar,
-om vi lyttar godt nok,
kan vi høyre ein solvind nærma seg frå universets botn,
sa den vêrbitne gamle meisteren, -det er
ei mest uhøyrleg røyst der innefrå, som om det likevel
fins ein tanke i stjernehimmlen.

Då høyrde vi ein song som steig ut
or det bylgjande nordlyset: *Miserere miserere*

under denne blåsvarte vinterhimmelen,
og det var full midnatt då vi høyrde songen, *Miserere
miserere* strøymde det mot oss bygningsarbeidarar, som det fanst
ei stor miskunn i denne forfrosne verda. [...] (Side 60)

Ordet *miserere* er et latinsk ord for å vise miskunn. At ord forflyttes inn i nye kontekster, er selvsagt ikke noe nytt, men at det er det *religiøse* språket som utprøves innenfor modernismens erfaringer, er likevel ikke helt vanlig nettopp fordi Gud ikke har hatt noen særlig plass innenfor det modernismens splittelse og fremmedgjøring, eller innenfor postmodernismens «små fortellinger» som har tatt avstand fra lengselen etter det helhetlige/ overordnede. Det som synes grensesprengende med tanke på det religiøse perspektivet i diktsamlinga, er nettopp den sterke funksjonen religionen har innenfor det moderne/postmoderne prosjektet denne diktsamlinga er. Synteser skapes der

⁵⁶ Ibid, side 89

⁵⁷ Birgitta Trotzig: Svensk forfatter, kunst- og litteraturkritiker, bosatt i Frankrike 1955–72. Fire år etter debuten som forfatter, konverterte hun til katolisismen og skrev blant annet prosalyriske tekster med religiøse motiver.

motsetninger har rådet grunnen, motsetningene mellom vitenskapelige og religiøse betrakningsmåter og mellom den religiøse litteraturens tradisjonelle uttrykk og den moderne, sekulære litteraturens uttrykk.

Del 9: Det samfunnskritiske blikket

9.1 «Politisk litteratur» som begrep

Begrepet «politisk litteratur» er vanskelig å forholde seg til. Hva er politisk litteratur? Og ikke minst: Hva er politikk? De siste årene har stadig flere etterlyst en mer politisk litteratur og samtidslitteraturen har vært karakterisert som innadvendt og navlebeskuende og med lite av samfunnsengasjementet i seg.

Men for i det hele tatt å kunne si noe om hvorvidt en bok kan karakteriseres som «politisk» må man avklare hva man mener med politisk litteratur. Mener man en litteratur som *tar stilling* i forhold til maktpolitiske spørsmål, en litteratur som provoserer og utfordrer maktmennesker og maktstrukturer, eller handler det om noe helt annet?

I *Den store overflaten - tekster om samtidslitteraturen* skriver Eirik Vassenden om hvordan prat om politisk litteratur nesten uunngåelig føres i et språk fullt av uklare begreper, skjult ideologi, vassen sjargong og klønete unnamanøvre:

Samtidslitteraturens berøringsangst for det politiske har å gjøre med hva politikk faktisk er i vår tid. Jeg tror det går an å si at vi, her til lands og stort sett i resten av Europa, ikke har noen politikk å snakke om. Vi har en enorm mengde heltidsansatte politikere, men ingen politikk.⁵⁸

Hannah Arendt var opptatt av begrepet politikk og den politiske samtalen, og har vært regnet som en av de viktigste politiske tenkere i det 20. århundre. Man kan finne hennes tenking igjen i Vassendens påstand. Arendt var opptatt av politisk handling og makt, og at maktens vesen ligger i selve tyngden av å handle i fellesskap, men hun var også opptatt av at politikk ikke måtte «reduseres» til å handle bare om arbeid og produksjon. Ifølge Arendt burde man restaurere politikken som en *meningsgivende sfære* for mennesket, der mennesket kunne føle seg som en del av et handlende, diskuterende fellesskap. Hun mente politikken i det moderne samfunnet i altfor stor grad fremstod som et område som er til for å ivareta det enkelte individs rettigheter

⁵⁸ Eirik Vassenden: *Den store overflaten, tekster om samtidslitteraturen*, N.W. DAMM & SØN 2004, s.36

og private interesser, og at politikk dermed blir en kamp om særinteresser. Arendt var også påvirket av Heideggers filosofi og tenkning. Heidegger var en betydelig modernitetskritiker og så den vitenskapelige rasjonaliteten som et av de viktigste tegnene på at mennesket hadde glemt det vesentlige ved eksistensen. Han mente at for å overvinne blant annet teknikkens herredømme trengte vi en annen måte å tenke, være stemt og erfare verden på. Vi burde, ifølge Heidegger, lære å lytte til språket slik at *det vesentlige* kunne komme til ordet, og at *det poetiske språket* var et språk som var særlig følsomt for det som kunne uttales. Einar Øverenget skriver i boka *Hanna Arendt*⁵⁹ om hvordan Arendt, i likhet med Heidegger, var opptatt av at det moderne teknologiske samfunnet tildekket «det vesentlige» i menneskelivet, og at hun også var enig i at det poetiske språket hadde en viktig funksjon i forhold til det å avdekke det vesentlige og opprinnelige. Samtidig mente hun at det poetiske uttrykket måtte suppleres med fellesskapet og den offentlige samtalen, slik at poesien og vendinga innover i tankeverdenen ikke skulle bli en flukt. Arendt bekymret seg for at dersom den offentlige samtalen skulle gå i oppløsning, ble folk drevet inn i det private, og menneskene kunne bli redusert til det som kun angår private følelser. Hun mente at det menneskelige fellesskapet var en viktig del av det å være menneske. Disse to tilnæringsmåtene til det vesentlige er en sentral forskjell mellom Heidegger og Arendt. De siste årene har nettopp poesiens «flukt» vekk fra samfunnet og offentligheten, og inn i privatsfæren, vært sterkt kritisert fra flere hold. I essayet *Ugletid i ulvetid* formulerer forfatteren Anne-Karin Torheim seg kvast om dette når hun uttaler at «Diktara av Narcissus-slekta fokuserer einsegn på seg sjølv – også kalla «den indre verda» i ein slags vestlig egotripp-tradisjon.»⁶⁰

Knut Ødegård har et sterkt samfunnskritisk blikk i sin siste diktsamling, på samme måte som han har hatt det gjennom så og si hele forfatterskapet. Det er likevel ikke lett å kalle Ødegårds litteratur for politisk, dersom man bruker begrepet politikk i en snever forstand. I *Det blomstra så sinnssjukt* finner man ikke en tydelig politisk agitasjon, men en samfunnskritikk som ligger implisitt i diktene. Diktsamlinga handler mye om menneskesyn, verdier og makt. Den spør seg hvordan språket former vår virkelighetsforståelse, hvem som skal legge føringer for om mennesker skal defineres som «normale» eller «unormale», og ikke minst hvordan det moderne håndterer mennesker som av ulike grunner karakteriseres som avvikere.

Begrepet «sinnssjukt», som Ødegård benytter seg av i tittelen, er et nærmest avlegs og belastet begrep, en slags samlebetegnelse for det sterkt avvikende ved den menneskelige atferden. Ødegård utnytter både floskelpreget og den

⁵⁹ Øverenget, Einar: *Hanna Arendt*. Oslo: Universitetsforlaget 2003.

⁶⁰ Torheim, Anne Karin (1998): «Ugletid i ulvetid» i Larsen, Dag og Ruste, Arne: *Og ordet ble ord. Essays om poesi*, Aschehoug 1998, side 42.

tidligere psykiatriens referanse i forhold til begrepet samtidig som han undergraver begge deler. Gjennom diktsamlinga fyller Ødegård begrepet med noe helt annet enn de vante referansene. Diktene gjør motstand mot å nærme seg «det sinnssjuke» som et gitt fenomen som står i motsetning til «fornuften», og diktene utfordrer også den språklige disiplineringskraften et slikt begrep har hatt. Innenfor psykiatrien finner man i dag andre og nyere begreper, men diagnoser som angst, depresjon eller ADHD kan like fullt fungere som disiplinerende. Diktene viser i det hele tatt en vilje til å gå i rette med samfunnets behov for å beherske det avvikende gjennom en språklig kontroll. Diagnostiserende begreper kan, slik Foucault uttrykte det, tross alt sies å være skapte størrelser, betinget av historie og kultur. I neste omgang risikerer de å stå meningstomme og bli til floskler.

Theodor W. Adorno skriver i sitt klassiske essay «Tale om lyrikk og samfunn»⁶¹ at det er ved selve subjektiviteten, som innebærer et brudd med og en motstand til det kollektive, at lyrikken er samfunnsmessig i sitt vesen. Samfunnet som *helhet*, og samfunnet som en motsetningsfylt enhet, kan ifølge Adorno nettopp vise seg i kunstverket idet kunstverket ikke føyer seg etter samfunnet og samfunnets begreper, men tvert imot «senker seg ned i det individuerte og framviser det som ikke er fordreid, ikke fastlagt, noe ennå ikke subsumert.» Dette betydde ikke Adorno, som først og fremst var filosof, ønsket subjektets tilbaketrekning. Tvert imot var Adorno, på samme måte som Hanna Arendt, skeptisk til det borgerlige subjektets tilbaketrekning i seg selv, som en reaksjon på fremmedgjøring, og han skrev blant annet en bok om Søren Kierkegaard, der den danske filosofens «inderlighet» blir analysert og nådeløst dekonstruert nettopp som en tilbaketrekning i den fremskredne kapitalismens epoke. Adorno var en antikapitalistisk tenker, og en skarp kritiker av bytteverdiens industrielle herredømme, som han mente reduserte subjektene til objekter. I boka *Opplysningens dialektikk*⁶² er Adorno blant annet opptatt av hvordan naturvitenskapen, i det moderne samfunnet, har redusert trekk ved naturen til kvantifiserbare, matematiske størrelser, og at kulturelle frambringelser har vært betraktet som varer, hvis hensikt er å skape profitt. I forordet til en norsk utgave av *Opplysningens dialektikk*, skriver Espen Hammer:

Det som synes å gi løfte om fremskritt, viser seg i virkeligheten å lede til ukontrollert regresjon. Samfunnet, som vi trodde vi kunne styre med utgangspunkt i rasjonelle prinsipper, har antatt en form av noe rent skjebnebestemt, det er som om vi har skapt et monster, en Frankenstein, som istedenfor å frigjøre nå knuser oss fullstendig. Dette synes da også å være hovedtanken i *Opplysningens dialektikk*: For å frigjøre oss fra

⁶¹ Adorno, Theodor W: «Tale om lyrikk og samfunn», fra Kittang/ Linneberg/ Melberg/ Skei: *Moderne litteraturteori* antologi, Universitetsforlaget 2003, 394-409

⁶² Adorno skrev *Opplysningens dialektikk* sammen med filosofen Max Horkheimer. *Opplysningens dialektikk* gir en historiefilosofisk fortolkning av menneskehetens frigjøringsprosess og argumenterer for at det vestlige opplysningsprosjektet med iboende nødvendighet må slå over i ufrihet. Essayet er representativt for den tidlige Frankfurterskolens kritiske teori.

naturen har vi skap et system som selv har blitt natur. Frigjøringen forutsetter et herredømme som i dag har blitt totalt.⁶³

Adorno foregrep selv problemet ved at han i frykt for at diktet skulle bli en platt sosiologisering, vannet ut forholdet mellom lyrikken og samfunnet ved å konstatere at det som i utgangspunktet *ikke* var det samfunnsmessige i diktet nettopp skulle være det samfunnsmessige. Slik kunne «alt» dermed bli politikk. Dette mener jeg er et viktig forbehold. Lyrikken kan riktignok lett miste sin egenart om den skal presses inn i standpunkt og eller ha et krav om «meningsvolum» hengende over seg, men samtidig kan lyrikken også bli *ufarlig og registrerende* dersom den som sjanger vender seg helt bort fra kritikken, analysen og refleksjonen, og mot det innadvendt.

Ødegårds dikt kan leses både i lys av den eksistensielle dimensjonen Hannah Arendt ga til begrepet politikk, og i lys av Adornos refleksjoner om forholdet mellom lyrikk og samfunn.

Det blomstra så sinnssjukt handler også mye om skyggesidene ved det moderne velferdssamfunnet. Særlig i del II blir vi konfrontert med hvordan velferdsstaten tvinger de som defineres som psykisk syke inn i en form for «normalatferd», og også inn i en isolasjon. Lisbet og Mette blir begge medisineret og blir plassert henholdsvis i kommunal bolig og på psykiatrisk avdeling, og diktene får tydelig frem den mangelen på menneskelig kontakt som begge opplever. Diktene viser oss paradokset ved at det moderne velferdssamfunnet kan tilby det meste, men glemmer det viktigste: Menneskets behov for samhandling og nær kontakt med andre mennesker. Den schizofrene eller psykotiske organiserer seg sjelden i foreninger eller interessegrupper for å synliggjøre sin situasjon. De blir dermed prisgitt samfunnets «behandlingstilbud» og det menneskesynet som legges til grunn for hjelpetiltakene. Og det er et kjølig samfunn vi blir vitne til i diktene om Lisbeth og Mette.

To av diktene i samlinga handler blant annet om Downs syndrom. I det rørende og humoristiske diktet «Dei minste» i del IV møter jeg-personen to «ørsmå mongoloidar» på veien idet han kjører hjem etter et seminar om forestående klimakatastrofer. De to livsglade sjelene, som synes å leve i nået og for hverandre, tenner et håp i den resignerte følelsen jeg-personen har på vegne av menneskene og menneskets manglende evne til å ta vare på den kloden de er bosatt på. Han ironiserer riktignok over sin egen trang til å gjøre dette møtet til en slags høyverdig hyllest til de to han møter, og til å hengi seg til utopien og det enkle, men lar seg likevel rive med av den åpne uskylden og av evnen de to har til å se naturen omkring seg. I diktet «Tranene dro forbi» viser det seg at barnet Márjá og Juhánas har Downs syndrom. Márjá har aldri

⁶³ Hammer, Espen: *Opplysningens dialektikk*, Spartacus forlag, 2011, side 11.

vært på noen graviditetskontroll der hun har bodd delvis isolert på Finnmarksvidda. Etter at hun har født barnet sitt i Trondheim, møter en sykepleier opp på fødeavdelinga og formidler til foreldrene at barnet har Downs syndrom:

[...] Ja og det var ingen kontroll der då? Nei kontroll, ho Márjá kom frå der tranene hekkar ved Pasvikelva og vi stelte fjøs og dyr og åkeren og fiska attåt, seier han åja, men så kom det brevet, ja sjå her er det, nei vi er friske vi og barnet seier han.

Ho har eit namneskilt med Hildegunn på sjukepleiardrakta, no ser Hildegunn ned og det er ein fjernsynsskjerm bak henne der ei dame som liknar ho som gav han hundringsen, berre mindre fargelagd som seier nyhende om at folk i Rørvik, Indre Vikna er dei fyrste der i Nord-Trøndelag som vert kopla til det nye breibandet. Ei julegåve til folket.

Ja det er no berre det at om ho hadde vore på kontrollen i Karasjok, så hadde de visst at fosteret hadde Downs syndrom, seier ho Hildegunn så tungt til han.[...] (Side 88-89)

De to diktene «Dei minste» og «Tranene drog forbi» aktualiserer debatten vi har hatt noen år i dette landet om hvorvidt det er etisk forsvarlig å foreta abort dersom et foster viser seg å ha genetiske avvik. Ødegård kommer ikke med noen sterke synspunkt verken for eller mot abort i diktene sine, men gjennom diktene viser han et klart engasjement i forhold til de menneskene som usynliggjøres, og betraktes som «avvikere» i det moderne samfunnet. Samtidig problematiserer han også i høyeste grad «det åndsfriske, normale» menneskets måte å betrakte verden på. Den rå utbyttinga av naturen, med store miljødeleggelse som konsekvens er et eksempel på det. Diktsamlinga stiller i det hele tatt spørsmål med hvilket menneskesyn og samfunnssyn som forfektes i et samfunn der man fjerner «avvikerne» til fordel for «normale, tilpasningsdyktige» mennesker.

Avslutning

Bakhtin var kategorisk negativ i sine uttalelser om andre sjangre enn romanen. Han sammenliknet studiet av de andre sjangrene med studiet av døde språk. Romanen sammenliknet han derimot med studiet av levende, moderne språk.

Han levnet med andre ord ikke lyrikksjangeren noe særlig håp, men så på den som en sjanger som verken maktet å være i bevegelse, fornye, utfordre eller overraske. Lyrikken var, ifølge Bakhtin, stivnet i sin kanoniske orden. Bakhtin identifiserte poesien med den klassiske symbolske diktninga, med et språk som sprang ut av «dikterens sjeleliv». Bakhtin mente at med en slik autoritativ monologisk tale, tilpasset lyrikken seg den offisielle kulturens språklige og ikke-språklige normer, og ble dermed ingen viktig *motvekt* til de rådende ideologiene.

I denne oppgaven har Bakhtins karakteristikk av lyrikken ikke vært det interessante, derimot har hans sjangerteorier fra *Ordet i romanen*, og særlig hans vektlegging av det dialogiske aspektet, vært viktig i tilnærminga til å utforske grenseoverskridelsene og de samfunnskritiske aspektene i *Det blomstra så sinnssjukt*. Bakhtins sjangerteori har tilbydd en forståelsesramme i forhold til oppbruddet fra det sentrallyriske, som særlig kan registreres i Ødegårds diktsamling fra 2009, sett i forhold til hans tidligere lyrikktutgivelser. *Det blomstra så sinnssjukt* lever ikke opp til illusjonen om en monologisk tekst som etablerer lukkede verdener og slik distanserer seg fra, og avviser, enhver sosial diskurs. En hovedtese i *Ordet i romanen*, er at romanen er en sjanger som trekker i retning av mangfoldighet og makter å overskride seg selv, samtidig som den utfordrer «maktspråket» gjennom å la ulike former, formspråk og stemmer komme til uttrykk. «Maktspråk» er selvsagt ikke noe entydig språk, men der ord og verden sees som ett, og ordene alltid presenteres gjennom et gjenkjennelig sett av systemer, vil språket nødvendigvis ikke være i stand til å yte noen motstand mot en rådende virkelighetsoppfatning.

For å komme litt tilbake til verket *Opplysningens dialektikk* av Adorno & Horkheimer, er et av verkets grunntanker at sivilisasjon og fremskritt fordrer disiplin og selvbeherskelse. Typisk for det «naturbeherskende» subjekt er, ifølge Adorno og Horkheimer, at det begriper det enkeltstående gjennom ulike systemer for å skape identitet. De viktigste av disse systemer er uten tvil språket, men språkets systemer kan også redusere kompleksiteten, og slik gjøre oss blinde for forskjellen mellom de menneskeskapte representasjonssystemene og den verden de foregir å referere til. Adorno og Horkheimer mente kunsten måtte være den viktigste bærer av motstanden mot ensretting og kritikkløs fremskrittssvennlighet. , nettopp fordi kunsten ikke er henvist til begrepene på samme måte som for eksempel filosofien er. Adorno var av den grunn først og fremst en forsvarer av den modernistiske og

avantgardistiske kunsten, som han mente var den kunsten som var i stand til å yte størst motstand mot «uniformeringa» av vår tankevirksomhet, og mot markedet og dets logikk. Med den disiplin og selvbeherskelse som «sivilisasjonen og fremskrittet» fordret, så Adorno det som at mennesket var tvunget til å ofre de siden av seg selv som gjorde ekte lykke mulig.

På den annen side kan man si at i det øyeblikket opprøret mot det bestående blir en *norm*, kan det ufrivillig komme til å bli en del av maktspråket. Hangen til å «overskride» eller følge «nye trender», også innenfor lyrikken, kan i seg selv fungere som en tilpasning til den rådende ideologien i samtida, der endring, fleksibilitet, nyhet, originalitet og framtidsrettethet synes å være det viktigste. Bruddet og eksperimentet som estetisk kvalitet kan dermed også stå i fare for å bli knyttet opp mot «maktspråket», slik det å frigjøre litteraturen fra tanken om det organiske verket med et fast, organiserende midtpunkt, kan bli en *norm*, ikke et opprør. Begrepene «maktspråk» og «motspråk» er i høyeste grad diskutabile. Ved å påstå at poesien utgjør en motvekt mot for eksempel den politiske polemikken, *kan* poeten dermed risikere å ende opp med å være en del av en del av en definert virkelighetsforståelse, i stedet for å utfordre den.

Jeg har med andre ord behov for å ta noen forbehold, før jeg konkluderer med hvorfor jeg mener *Det blomstra så sinnssjukt* er ei viktig samfunnskritisk diktsamling. Motsetninger skal man ikke ta for gitt, heller ikke myteliknende utsagn om samtida. Som jeg skrev innledningsvis, er ingenting enklere enn å tolke en tekst slik at den blir en bekreftelse på ens egne teorier.

Det er likevel først og fremst to grunner til at jeg mener at *Det blomstra så sinnssjukt* er ei viktig samfunnskritisk diktsamling:

Det ene er at den utfordrer sin egen sjanger. Jeg har tro på at form og retorikk kan være likeså viktige deler av diktenes samfunnsmessige gehalt, som tematikken kan være. Diktenes deltakelse i samfunnsmessige forhold kommer ikke bare til syne gjennom tematikken, men også gjennom aktive formmessige valg. Ødegård gjør noen interessante formmessige valg, som går på tvers av den tradisjonelle, monologe, introverte diktinga, men også på tvers av dagens trender. Jeg har kommet inn på hvordan storparten av diktene heller mer mot å være miniromaner enn dikt, samtidig som ulike utsigelsesinstanser skaper *flerstemthet*. Det er ikke en tilbaketrukket jeg-forteller som forneker omverdenen vi forholder oss til i denne diktsamlinga, men ulike stemmer med vidt forskjellig innfallsvinkel til «virkeligheten», og der samfunnet kommer klart til syne gjennom dem.

Men minst like viktig er nettopp bruddet med trendene innenfor nyere lyrikk. Til tross for at diktsamlinga preges av bruddet med den sentrallyriske diktinga, forlater ikke Ødegård den helt, men lar også det monologe, fortattede og sterkt symbolistiske diktet, med en mindre framtrædende ironisk tone, bryte mot de

mer narrative, ekspansive, og ironisk-humoristiske diktene. Diktsamlinga har med andre ord et bredt formmessig spekter, der ulike stilarter bryter mot hverandre. Hybridformer er i seg selv ikke noe nytt, men etter at det ikke-sentrallyriske begynte å presse seg på som en norm i den litterære offentligheten, har det mer renskårede diktet med en klassisk definerbar enhet eller helhet, fått et stempel som annenrangs av det toneangivende, litterære miljøet. Tendensen til å inkludere fragmenter fra massekulturelle sjangrer, dramatiske dialoger, sitater eller litteraturkritiske kommentarer, virker å ha vært sterkere og mer «pop» enn å ta det sentrallyriske diktet med i en sjangermiks. Ødegård er imidlertid ikke redd for å la det sentrallyriske også få plass, og han innleder da også diktsamlinga med et høyst tradisjonelt dikt. Slik opplever jeg at han ikke lar «overskridelsen» bare bli et mål i seg selv, slik den ofte kan synes å ha blitt i moderne lyrikk, men er seg bevisst hvordan nettopp tidligere tradisjoner kan innlemmes i det flerstemte, og slik skape en mangfoldighet og et uttrykk som lett forsvinner i den mer rendyrkede, språkfokuserte diktninga som har vært toneangivende de siste årene.

Den andre grunnen til at jeg mener diktsamlinga er viktig rent samfunnskritisk, er at den setter søkelys på samfunnets sortering av mennesker, makta som en diffus størrelse, og ikke minst *framskrittet* som et overordnet mål.

Sorteringa av mennesket knyttes opp mot *framtidsrettetheten* i det moderne samfunnet. En av de mest sentrale kategoriene i Adornos filosofi, er *ikke-identiteten*. Det vil si at de individuelle tingene ikke er identiske med sine begreper. Gjennom den vitenskapelige revolusjonen har mennesket underlagt seg naturen og gjenstandene gjennom teknikken. Konsekvensene av dette mente Adorno måtte være at den filosofi som ikke skulle ende i barbari, måtte prøve å arbeide med språket slik at det likevel ga et skinn av noe konkret og individuelt som gjenstand for erkjennelsen. Dette som et alternativ til det teknisk-økonomiske systemets hang til å utradere alle forskjeller gjennom sin markedstenkning.

Adorno gikk ikke fri for kritikk for sitt syn. Flere kritikere av Adorno skrev at han med sin kulturpessimisme og svartmaling av det moderne samfunnet, gikk glipp av den *egentlige* dialektikken mellom løftene om frihet og fremskritt på den ene siden, og tendensene henimot tilbakeskritt på den annen.

Ødegård fremstår ikke som noen ensidig modernitetskritiker, verken i *Det blomstra så sinnssjukt* eller i sine tidligere diktsamlinger. Han utnytter det moderne digitale språket, og den moderne verdenen inngår naturlig som en del av diktene, uten et klart negativt eller pessimistisk fokus. Mens Adornos kunstsyn er preget av en elitistisk holdning, har Ødegård i sin diktning også en mye større åpning mot den folkelige kulturen. Likevel synes Ødegård, på samme måte som Adorno, å være kritisk overfor flere sider ved det moderne samfunnet, blant annet ensrettinga av mennesket.

Det blomstra så sinnssjukt kan dermed leses som et solidt forsvar for den svakestes rett til både å ytre seg og til å bli sett på lik linje med det såkalt åndsfriske, normale mennesket. Men det er gjennom *underliggjøringa* av forholdet mellom mennesket og samfunnet at samfunnskritikken kommer frem, ikke gjennom agitasjonen. I *Det blomstrar så sinnssjukt* blir det ikke noen motsetning mellom den individuerte lyrikken og den samfunnskritiske lyrikken. Det ligger tvert i mot en skarp sivilisasjonskritikk nettopp i måten enkeltindividet fremtrer på i diktene. Og enkeltindividene er i de fleste tilfeller mennesker som befinner seg i ytterkantene av det etablerte samfunnet.

Diktsamlinga viser hvordan språket danner grunnlaget for maktstrukturer, men er i seg selv et strålende eksempel på hvordan et skarpslipt, poetisk språk kan være med på å yte motstand mot maktspråket på en helt annen måte enn vitenskapsspråket kan.

Litteraturliste:

Adorno, Theodor. W. (1957) «Tale om lyrikk og samfunn» i A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, H.H Skei (2008) (red.) *Moderne litteraturteori*, antologi. Oslo: Universitetsforlaget.

Adorno, Theodor & Horkheimer, Max. (1969) *Opplysningens dialektikk*. Oslo: Spartacus forlag AS.

Andersen, Nina Møller. (2002) *I en verden af fremmede ord. Bakhtin som sprogbruksteoretiker*. København: Akademisk forlag.

Arhus; Ingrid Sælid og Kraft, Siv Ellen. (2007) *Religiøse reiser mellom gamle og nye spor*. Oslo, Univseritetsforlaget.

Bakhtin, Mikhail. (2006): *Rum, tid & historie – kronotopens former i europæisk litteratur*. Århus: Forlaget Klim.

Bakhtin, Mikhail. (1982) *The Dialogic Imagination, Four essays*. University of Texas Press Slavic series.

Bakhtin, Mikhail (1941) «Epos og romanen. Om romanstudiets metodologi» i A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, H.H Skei (2008) (red.) *Moderne litteraturteori*, antologi. Oslo: Universitetsforlaget.

Brumo, Johan og Furusest, Sissel. (2005) *Norsk litterær modernisme*. Oslo: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

Eliot, Thomas Stearns (1918) «Tradisjonen og det individuelle talent» i A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, H.H Skei (2008) (red.) *Moderne litteraturteori*, antologi. Oslo: Universitetsforlaget.

Foucault, Michel. (1999) *Galskapens historie*. Oslo: Gyldendal.

Hagen, Erik Bjerck. (2003) *Hva er litteraturvitenskap?* Oslo: Universitetsforlaget.

Hagen, Oddmund. (2009) *Stort og gripande*. Anmeldelse i avisa *Dag og Tid*, 23.oktober 2009.

Hellesnes, Jon. (2002) *Maska bak andletet. Om veremåter, ideologi og filosofisk antropologi*. Oslo: Det norske samlaget.

Hovdenakk, Per. (2009) «I møtet mellom land og hav, Gunnar Haukebø et kunstnerisk oversiktsbilde» i Ane Haukebø Aasland (red.) Oslo: Novus forlag.

Janss, Christian og Refsum, Christian. (2003) *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesing*. Oslo: Universitetsforlaget.

Karlsen, Ole. (2003) *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det norske samlaget.

Karlsvik, Mette. *Glødande om rustfri kjærleik*. Anmeldelse i Romsdal Budstikke 23. april 2009.

Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn. (1998) *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Krog, Kirsten Maria. (2000) *Katolsk modernisme, en analyse av modernistiske træk hos katolske forfattere i Norden*. Masteravhandling. Institutt for Nordisk Filologi, Københavns Universitet.

Marstein, Trude. (2004) *Konstruksjon og inderlighet. Essays*. Skien: Gyldendal Norsk forlag AS.

Myklebust, Hilde. *Det greip meg så sinnssjukt*. Anmeldelse i Norsk Tidend nummer 2-2010.

Landaasen, Kjell-Richard. *Liljekonvall og hellig ånd*. Anmeldelse i Vårt land 20.mai 2009.

Larsen, Dag og Ruste, Arne (1998) (red.) *Essays om poesi*. Oslo: Aschehoug.

Larsen, Peter Stein. (2008) «Poesiens nye former» i Ole Karlsen (red.) *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*. Tromsø: Unipub AS.

Mai, Anne-Marie og Ringgaard, Dan (red.) (2010) *Sted*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Mønster, Louise. (2009) *At finde sted. En introduktion til stedsbegrepet og dets potensiale*. Edda 4/ 09, 357-373

Mønster, Louise. (2009) *Nedbrydningens opbyggelighed, litterære historier i det 20. århundredes modernistiske lyrik*. Ålborg: Aalborg universitetsforlag.

Nesby, Linda. (2008) *En analyse av Knut Hamsuns romaner Pan, Markens Grøde og Landstrykere*, med utgangspunkt i kronotopbegrepet, Universitetet i Tromsø, Det humanistiske fakultet, Institutt for kultur og litteratur.

Rimbereid, Øyvind. (2006) *Hvorfor ensomt leve*. Slovakia: Gyldendal Norsk Forlag AS.

Schimanski, Johan og Wolfe, Stephen. (red.) (2007) *Border Poetics De-Limited*. Hannover: Wehrhahn Verlag.

Skei, Hans H. *Sterke dikt*. Anmeldelse i Aftenposten 7.juni 2009.

Torheim, Anne Karin. (1998) «Ugletid i ulvetid» i Dag Larsen og Arne Ruste (1998) (red.) *Og ordet ble ord, essays om poesi*. Oslo: Aschehoug.

Vassenden, Eirik. (2004) *Den store overflaten*. Trondheim: N.W.Damm&AS.

Wærp, Henning Howlid. (red) 2002. *Prosadiktet i Norge. En antologi*. Oslo: Aschehoug.

Ødegård, Knut. (2009) *Det blomstra så sinnsjukt*, dikt. Riga: Cappelen Damm.

Ødegård, Knut: (2005) *Kringsjå*. Dikt i utvalg. Redigert og med forord av Thorvald Steen. Oslo: Cappelen Damm.

Ødegård, Knut: (1995) *Dikt i utval*, redigering og forord av Kolbein Falkeid og Edvard Hoem. Oslo: Cappelen Damm.

Øverenget, Einar. (2003) *Hannah Arendt*. Oslo: Universitetsforlaget.