

Bortenfor blånene

Kanonisk utvikling innen samisk lyrikk i det 20.
århundre

av

Sigbjørn Skåden

**Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for språk og litteratur
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Tromsø
Mai 2004**

Innholdsfortegnelse

Ovdasátni	s. 2
Kapittel 1: Kanonens natur – Å ta det onde med det onde	s. 3
Det lyriske rommet og rommets armering	s. 4
I vs. the Other – Fetisjen for bortenforrommet	s. 14
Kapittel 2: Pedar Jalvi og kanonens fødsel	s. 22
“Vihken jiena guvlui”	s. 23
“Čakčabárru”	s. 30
“Bártnáži”	s. 36
Kapittel 3: Paulus Utsi – Metonymiens mester	s. 43
“Goahtoeanan”	s. 44
“Beatnaga giella”	s. 52
Kapittel 4: Áillohaš – Samenes nasjonalskald	s. 61
Dikt “272.”	s. 62
Livet uten flokken	s. 77
Kapittel 5: Om smak, behag og kanonens brist	s. 82
Appendiks	s. 97
Anvendt litteratur	s. 100

Ovdasátni

Mon sihten iskat mu álbmoga jiena. Dego oahppat midjas mu monin dahká. In dieđe lean mon gámnan máhtu, muhto vuogi mon gámnen ja sivu mon čatnen dihtorii suorpmaguin, endorii diimmuiguin. Lean oahppan lávkki mearkkašumi.

Sidan giitit iežan bagadalli Johan Schimanski guhte lea leahkán stuorra veahkin juohke vuogis, ja giittán nai iežan moarsi Susanne, guhte lea lohkan ja divvun giehtačállosa ja guhte lea leahkán hui veaddji mu váivviid čada; ja soga man sinne bajásšadden.

Kapittel 1: Kanonens natur – Å ta det onde med det onde

For å forstå strømningene og irrgangene innen moderne samisk kunst må man også tegne seg en forståelse av samisk kolonihistorie.

Koloniseringen av samene og folkets minoritetsstatus i fire land har ført kunsten, heriblant lyrikken, inn i et spor man kan kjenne igjen også fra andre koloniserte folks kunst omkring i verden. Dette gjelder hvilken type kunst som produseres og på hvilket grunnlag denne kunsten produseres, men det gjelder like mye kunstens resepsjon og forventningene det samiske kunstuttrykk lever under. Dagens samiske kunst er sterkt historieforbundet og kolonihistorien har hatt og har fortsatt enorm betydning i forhold til hvilke holdninger og verdier som danner grunnlag for det 20. århundres samiske kunst. Dette gjelder også samisk lyrikk, som i sin moderne form er et nytt kunstuttrykk, men som er et resultat av en muntlig tradisjon som er meget velutviklet og langskridt. Moderne, samisk lyrikk må således leses filtret gjennom en moderne historie preget av eksternt kulturelt, sosialt og politisk press, men også som en forlengelse av en førkolonisert tid som er rot for den samiske, lyriske tradisjon. Således blir moderne, samisk lyrikk et mangepreget uttrykk som tvinges inn i et multifasettert reaksjonsmønster. På den ene siden den rene utviklingslinje fra den tidligste, samiske språkopprinnelse, og på den annen side en skurrende interferens fra fire forskjellige kolonimakter. Sammenhengen mellom disse to faktorene er kompleks og utviklingsforholdet og hvordan det fungerer samt hvilken praktisk innvirkning det får for lyrikken, er mangfoldige.

Ved å velge ut de tre ledende samiske lyrikere i det 20. århundre, Pedar Jalvi, Paulus Utsi og Nils-Aslak Valkeapää, hver ledende for sin periode, vil det være mulig å utlede en tendens i samisk lyrikk: hvordan lyrikken utvikler seg som formenhet, hvordan den samiske lyrikks romanskuelse utvikler seg gjennom et århundre ellers preget av sterk samfunnsutvikling, hvilke egendefinisjoner den samiske offentlighet til enhver tid tilslutter seg og, ut fra dette, hvilken tilbakevendende kraft den høyst ansette samiske lyrikk, den samiske kanon, har på det samiske samfunn. Det er på denne bakgrunn begrepet ”samisk-lyrisk kanon” vil bli

brukt i denne oppgaven; det henspeler en hovedtendens og det mest anerkjente innen samisk lyrikk, de populistiske og kollektiv-kognitive bærende krefter, den lyrikken som anses som nasjonalt representativ. Dette er lyrikken som har vært bærende i formingen av en nasjonal, samisk diskurs i det 20. århundre, og det er således denne kanonens symbolverden, troper og anskuelse som er med på å danne standarden for hva som skal regnes som representativ nasjonal diskurs blant samer.

I denne oppgaven vil det utledes hvordan disse tre lyrikerne har vært toneangivende i denne diskursive utviklingen, i første rekke ved å diskutere deres lyrikk på et rent litteraturvitenskaplig grunnlag, dog samtidig å plassere forfatter i forhold til samtidig samfunn og slik implisere hvordan disse tre forfatterne har forholdt seg til omgivelsene, både den samiske nasjon og de respektive nasjonalstatssamfunn for øvrig, og hvordan omgivelsene har forholdt seg til forfatterne. Alle disse forfatterne er opptatte av å skape en samisk verden i sin lyrikk, en verden som representerer og manifesterer det samiske folk både innad blant de forskjellige grupper samer og utad i Skandinavia og verden for øvrig. I teoretiseringen av denne lyriske skapelsesprosessen vil romteori spille en viktig rolle, da det er ut fra det lyriske rommet Jalvi, Utsi og Valkeapää skaper i sine dikt man kan lese seg fram til en tendens i det som oppfattes som samisk, kanonisk diktning. Denne kanonisk diktningen kan man altså forstå som den diktningen som anses å være en del av en samisk, *nasjonal* diskurs, i motsetning til en del annen samisk lyrikk som ikke gis den samme diskursive status og således får et *sub-kulturelt* stempel. Ut fra erkjennelsen av at disse tre dikterne representerer denne samiske kanonen blir det av interesse å sonde de lyriske rom disse skaper i sin poesi. Ved å bygge en forståelse av hva dikterne innlemmer i sin romanskuelse, hva de dertil implisitt utelater og ved hjelp av hvilke verktøy de former sine lyriske rom, kan man utlede en samisk kanonisk tendens løpende gjennom hele det 20. århundre.

Det lyriske rommet og rommets armering

Motivasjonen til å bygge tolkningen av den kanoniske utvikling innen samisk lyrikk rundt det lyriske rommet, ligger i rommets egen natur, dets inneholdende og utelatende. Elementene som utgjør essensen og konstruksjonen av rommet sier mye om kanonens kjerne og intensjon. Ved å utlede lyrikerens romanskuelse, ved å spesifisere hva lyrikeren plasserer i rommet med hvilke virkemidler, kan man ved å stille de tre lyrikernes rom ved siden av hverandre si mye om likheter, forskjeller og den kanoniske utvikling. Rommet er et velegnet verktøy i en sammenligningsprosess, og gjennom det som inkluderes i rommet kan man lese konturene av den samisk-kanoniske anskuelse. Imidlertid har det minst like stor betydning hva lyrikeren utelater i sin romkonstruksjon. I sammenføringen av det som inkluderes og det som utelates oppdager man nemlig det lukkede rom, og heri ligger rommets største styrke i denne sammenheng; det manifesterer forfatterens makt til å inkludere og ekskludere som han ønsker, det er i hans hender å lukke og åpne rommet for hvem og hva han selv vil. Rommet sier således mye om påvirkningen samisk lyrikk har på den samiske kulturs diskursive utvikling, og ved hjelp av rommet kan man følge den samiske lyrikk inn i den sosiale sfære, og oppleve hvordan lyrikken kan øve innflytelse på den samiske hverdag.

Fenomenet litterære rom beskrives av Frederik Tygstrup i *På sporet af virkeligheden*. Han forklarer at et litterært rom er et relasjonsnettverk av eksplisitt og implisitt som betegner en teksts konsistens. Denne konsistensen danner et plan som skaper grunnlag for utformingen av en teksts romanskuelse; dette litterære rommet formes av betydningsrelasjoner skapt av forfatteren:

Relationernes plan danner et rum-billede, som oscillerer mellom det eksplisitte og det implicitte. Det kan have karakter af repræsentation, men det kan også danne en imaginær struktur, som ikke umiddelbart modsvarer en anskuelse, men som skematiserer anskuelsen og derigennem opdager eller opfinder en rumlighed. Der eksisterer kulturelt en lang række så at sige aflejrede organiseringer af rumanskuelsen, som er objektiverende i

et komplekst system, der omfatter et vidt spektrum af momenter såsom natursyn, byplan, litterær konvention (det, som Mikhail Bakhtin kaldte ”kronotopiske” strukturer), arkitektur, trafikadfærd, topografi, gestik, osv. Rumanskuelsen er, sådan som ikke mindst Ernst Cassirer og Michel Foucault har understreget, indlejret i en historisk orden, et videns- og anskuelsesregime.¹

Rommet den enkelte lyriker forfekter oppstår altså som et resultat av lyrikerens grunnleggende anskuelse. Diktet og rommet man finner i det er en manifestasjon av en lyrikers anskuelse. Denne anskuelsen er et resultat av et uttall faktorer, som Tygstrup påpeker, og hvilken type elementer som er mest sentrale i en lyrikers anskuelse varierer fra lyriker til lyriker. Innenfor enhetlige, lyriske sfærer kan man imidlertid utlede tendenser i forhold til anskuelsesgrunnlag og manifestasjon av anskuelsen. Sfæren søker gjerne å skape et unikt uttrykk som skiller det fra andre sfærer, og på dette viset forsøker man å skape et rom som skal fungere som en unison representant for en sfære, og slik være sfærens ansikt utad; en representant som gjør sfæren unik blant andre sfærer. Således søker den samiske lyrikk også å finne sitt rom, å søke en form for selvdefinering gjennom et gitt relasjonsnettverk som sikter mot å være ledende i en egen ”samisk romanskuelse”. Med dette menes en samisk litteratur som kan oppfattes som gyldig for samene som nasjon, altså en samisk kanon.

Utviklingen av en slik samisk kanon forekommer som en semiologisk strid på flere plan. Hvilken type forfattere skal ha rett til å skape en semiologi representativ for den samiske nasjon, og hvilke tegn skal forfattere innenfor denne kanonen bruke for å organisere den samiske kanons romanskuelse? Utviklingen av en samisk, kanonisk semiologi, et eget sett å forstå og tolke tegn på i forhold til sine omgivelser er en utfordring for samiske forfattere i en verden hvor veldig mange aspekter av samisk dagligliv utad kan fortone seg som ”vanlige”, altså noe som ikke skiller seg besynderlig fra den skandinaviske normalen. Trangen til å skape noe unikt og samtidig representativt i den skandinaviske flommen av kulturuttrykk tvinger den samiske kulturpolitikken og kreftene bak den til å basere sin oppfatning av grunnlaget for en samisk kulturell kanon bastant rundt kulturelle uttrykk som

¹ Fredrik Tygstrup: *På sporet af virkeligheden*; Samlerens Bogklub, København 2000, s. 167

er eksklusive for samene. Denne kulturpolitikken skaper således en mal for den samiske kanon, og utfordrer samiske forfattere til å manifestere denne malen. Følgelig bestreber den samiske forfatteren ofte å skape en representasjon tett opp mot denne malen, og den samiske leser bestreber seg å forstå den kanoniske litteraturen, selv om denne nødvendigvis ikke har nær sammenheng til ens egen hverdag. En slik kanonisering må imidlertid nødvendigvis være hierarkiserende, det oppstår en defineringsdyktig elite, og slik kan man skille forskjellige typer samisk litteratur fra hverandre, basert på hvor nært opp mot kanonen et verk er.

I sin bok *The Pursuit of Signs* skriver Jonathan Culler om oppbygging og funksjon av tegnregimer. Med dette mener Culler semiologi, hvordan tegn samhandler med hverandre for å skape en helhet. I denne sammenhengen er det viktig å forsøke å forstå på hvilken bakgrunn lyrikeren skaper sitt semiologiske grunnlag. Dette henger sammen med forskjellige typer regimer innen den samiske lyrikken, og en lyrikers tegnverden, altså hans semiologi, er en av det lyriske rommets sentrale byggesteiner, og er derfor viktig for å forstå en lyrikers anskuelse. I den samisk-lyriske kanons henseende kan man snakke om en tendensiøs semiologi, om et semiologisk grunnlag som skapes med en klar hensikt, og som videre brukes og bygges for å styrke denne hensikten. Et semiologisk tegnsystem er et tegnsystem som generelt baserer sitt betydningsgrunnlag på bipolaritet, på binære par, og slik sett definerer betydning som en relativ tilstand. Kanonens semiologi er grunnlagt rundt maktforholdet I vs the Other, og den bipolaritet dette representerer. Culler skriver at “elements of a text do not have intrinsic meaning as autonomous entities but derive their significance from oppositions which are in turn related to other oppositions in a process of theoretically infinite semiosis”². Slik mener han følgelig at alle litterære tegns betydning defineres utfra tegnenes naturlige motsetningsforhold. I den grad dette er en sannhet om litteratur i allmenhet kan man iallefall si at det er sant om samisk lyrikk. Den samiske kanon danner sitt grunnlag på en hensiktsmessig tilsiktet semiologi. I dens tilfelle er det lyrikkens mål å skape og styre de semiologiske

² Jonathan Culler: *The Pursuit of Signs – Semiotics, Literature, Deconstruction*; Routledge and Kegan Paul Ltd, London 1981, s. 29

motsetningsforholdene, å kontrollere definisjonsprosessen og på dette viset produsere den ønskede betydning.

I forhold til leseren stiller dette samisk lyrikk overfor et semiologisk dilemma. Culler sier at leseren skal være “the repository of the codes which account for the intelligibility of the text”³. Innenfor tegnregimet manifestert i den samiske kanon forutsetter ikke lyrikken at leseren skal være en kodebank for dens tegn, slik Culler sier, men legger opp til et tendensiøst tegnregime hvor leseren ikke tillates å være et aktivt filtreringsorgan, men degraderes til en passiv mottaker av en ferdigprodusert semiologisk betydningkjede. Denne tendensiøsiteten gjør at det tegnregimet den samiske kanon tilbyr i liten grad kan betegnes som semiotisk enhetlig, i og med at leserens rolle i den betydningssskapende prosessen er tilsidesatt. Således lider den samisk-lyriske kanon under et brudd på dens semiotiske kjede, og dermed lider lyrikken også under et autentisitetsproblem. Anskuelsesregimet som forfektes, gjennom blant annet tegnbruken, fremstår på dette analysegrunnlag svært vaklende.

Denne tendensiøsiteten og problemet i forhold til leseren i den semiologiske kjeden oppstår som et resultat av diktenes normative faktorer. Problematikken rundt det semiologiske grunnlaget i tekstene oppleves ofte som normative istedenfor deskriptive, og i et normativt forhold fra dikt overført til leser, kan ikke leseren fungere som en slik kodebank, siden normativiteten gjør at koden allerede er løst innen de semiologiske tegnene når leseren. Her er det snakk om normativ tendens fra dikterens side, eller normative implikasjoner som henger sammen med kanonens ledende rolle innen samiske kulturdiskurs. Dette vil komme opp i forhold til tolkningene av de enkelte dikt i denne teksten, og man vil her for eksempel finne forskjeller mellom Paulus Utsi og Nils-Aslak Valkepää i forhold til hvordan de normative faktorene utspiller sin rolle.

Når man imidlertid går inn på de semiologiske underplan er det enkelte virkemidler som er særdeles sentrale når det gjelder å etablere et

³ Culler, s. 38

samisk-kanonisk semiologisk grunnlag: Et av disse er metonymien⁴. Metonymiens hensikt i seg selv er å la enkeltelementer representere en helhet, og akkurat dette er viktig i den nasjonalt orienterte kanonen: å la en bestemt type kultur representere et folk som helhet. Dette finner man igjen i alle typer nasjonalromantisk litteratur, at et gitt resepsjonsmønster, subkulturelt eller næringsmessig, former en "nasjonal kjerne" hvor det symbolske og metonymiske rammeverket tilhørende denne litteraturen hviler. Slik vil man se at også den samiske kanoniske litteraturen, representert av de tre mest respekterte, samiske lyrikerne i hver sin æra, henter grunnlaget til sin romkonstruksjon i en slik nasjonal kjerne. Metonymisk representasjon brukes således for å bygge opp en samisk kulturoppfatning med en begrenset semiologisk kjerne som grunnlag for en nasjonal diskurs, med alt det innebærer. Den post-kolonielle litteraturteoretikeren Homi K. Bhabha kaller det "a doubling of time and space"⁵. Han mener at den understrømmende metonymi skaper en egen romlighet. Med dette mener han at konnotasjonene metonymien skaper kan ses på som et eget rom, et abstrakt resultat av den konkrete metonymien.

I romkonstruksjonens navn er det metonymiens oppgave å fungere som små ledere som på et vis skal være utgangspunkt for en kognitiv projisering av en nasjonal kjerne, mye på samme vis som allusjonen fungerer i T.S. Eliots historiske litteratursyn; metonymiens hensikt er å vekke til live den abstrakte forestillingen av den nasjonale kjerne, å gi den et konkret ansikt, men det kreves mer av metonymien i samisk kanonisk litteratur: dens rolle er ikke bare å representere en nasjonal kjerne, men den skal også rettferdiggjøre valget av denne kjernen som en nasjonal størrelse, den skal meisle den samiske, nasjonale bevissthet tett rundt denne definerte, nasjonale kjernen, og således fungere som et normatiserende verktøy for den samiske nasjon. Slik er metonymiens symbolkrefter en sterk faktor i utformingen av en definert, nasjonal samiskhet, og den kanoniske lyrikk fremtrer således som en sterk pådriver i den samiske nasjons diskursive utvikling i det 20. århundre.

⁴ Metonymi-begrepet i denne oppgaven kan ofte oppfattes synekdochisk, dog for å begrense begrepsjongleringen brukes "metonymi" konsekvent her istedenfor å veksle mellom hovedbegrepet "metonymi" og underbegrepet "synekdoke".

⁵ Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*; Routledge, London 1994, s. 55

Gjennom lyrikerens metonymiske spekter kan man til en viss grad lese den overhengende romdefinisjonen lyrikeren ønsker å uttrykke. Metonymien gir en tenkt signifikant mulighet til å indirekte definere signifikatfeltet, og å styre lyrikkens diskurs i den retning den selv ønsker å skyve den. Slik sett gis signifikanten uforbeholden definisjonsmakt, og ved å begrense signifikatfeltet skaper den en ubalanse i idealforholdet mellom signifikant og signifikat. På samme måte som metonymien befester en helhet, befester den i samisk-kanonisk lyrikk også en autentisitet, i den grad det ubesudlede eller kulturelt ”rene” oftest bli valgt som metonymisk motiv av kanoniske lyrikere, er det også dette ubesudlede som gjennom metonymiens kraft blir sterkere etablert som autentisk, samisk kultur.

Bhabha kaller dette ”mimicry”⁶, det vil si en forfalskning. Dette er en term Bhabha bruker om kolonistenes presentasjoner av den koloniserte, men i den samisk-kanoniske lyrikken kan man snakke om ”mimicry” i forhold til den kolonisertes presentasjoner av seg selv. Slik kan man, dersom man vrir litt på Bhabhas definisjon av ”mimicry”, kunne utlede en ny effekt av dette fenomenet: et slags selvpåført ”mimicry”. Dette henger sammen med den samiske kanons forhold til eksotismer, og vil utledes mer nøye i siste kapittel. Denne forfalskningen skapes imidlertid, sier Bhabha, når en diskurs styres av begjær fremfor autentisitet⁷; når produktet som skapes er et produkt av hva som er begjærlig, ikke hva som er rimeligvis mest autentisk. Den samisk-lyriske kanon er ingen forfalskning i direkte forstand, men den skjevheten den skaper gjennom blant annet sin politikk i bruken av metonymi gjør at den opptrer som et ”mimicry” på grunnlag av ensidigheten i dens representasjon. Begjæret i samisk lyrikk dreier sterkt i retning en markering i forhold til ”the Other”, og som resultat av dette dannes en diskurs som i alle lag, også hva angår metonymirammer, baserer seg på å

⁶ Bhabha, s. 86

⁷ Betydningen av ”autentisk/autentisitet” henger i denne oppgaven ikke sammen med et krav om at litteraturen skal være virkelighetstro på overflateplanet. I denne sammenhengen må begrepene forstås som noe som beskriver balansegangen i den lyriske kanon. Ved å for eksempel si at kanonen er uautentisk menes at den ikke makter å representere den samiske nasjon enhetlig basert på dens semiologiske grunnlag og dens diskursive status som kanon. Det autentiske i forhold til lyrikken i denne oppgaven og Bhabhas begrep ”mimicry” som gjengis i dette avsnittet er knyttet til Bhabhas to begreper ”the beyond” og ”the third space”, som vil bli utledet mot slutten av kapittel 1. Autentisiteten er her et konsept som danner en faktor i en hybridiseringsprosess i brytningsforholdet mellom tradisjon og modernitet, og må ikke forbindes med forhold som har med realisme i litteraturen å gjøre.

polarisering. Bhabha beskriver dette som en form for fetisj i forhold til egen annerledeshet, en småforskjellsnarsissisme, en overmarginalisering drevet fram av dette begjæret for å markere seg i forhold til ”the Other”⁸. Slik er det grensene for den ”vestlige” diskurs som også indirekte definerer de praktiske grensene for den samiske diskurs. Samisk lyrikk lar seg diktere av sitt anti-forhold i til det den opplever som en skandinavisk/vestlig kunstforståelse, og i så måte er det den koloniserendes diskurs som danner premisene også for den moderne, samiske kunstdiskurs. Samisk lyrikk er ufri.

En lyrisk ressurs som henger sammen med utviklingen av en samisk semiologi og er svært viktig i håndhevelsen av det samiske rom er det som i engelskspråklig litteraturkritikk henvises til som ”naming”⁹. Hva det henvises til er en form for adamisme, eller en re-adamisme, en tilbakeerobring av det henfalne, falmet av kolonisering, glemt eller svekket, men også en ny navngivning, en ombenevnelse av den moderne kontekst slik at den skal falle inn i en spesiell kulturs diskurs, noe Bhabha kaller ”agency of identity”¹⁰. Benevnelse av dette slaget er en styrkefaktor for kulturell identitet, og den bidrar til å definere den aktuelle kultur, både dens tilstedeværelse i det gitte rom, og dens plass i dette rommet. I form av det første bringer litteraturen frem et palimpsest, en avlaten av svunnenhet, mens den på et annet nivå redefinerer sin egen samtid i et særegent perspektiv, basert på en særegen type persepsjon; i denne sammenhengen en samisk-moderne persepsjonsvirkelighet. Formålet med benevnelse er å erobre rom, å belyse en romforståelse gjennom litteratur, og dermed tilkjenne en annerledeshet og definere en annerledes eieform i forhold til det gjengse. I denne sammenheng er det ikke bare snakk om faktisk benevnelse i form av navn, men utledelse av en virkelighetsbeskuelse realisert i det aktuelle kunstuttrykks forhold til motivet det beskriver. Prosesseringen av benevnelse katalyserer en romforståelse spesifikk for, i dette tilfellet, den marginale gruppe, og blir dermed et romerobringsverktøy for gruppens kunstuttrykk.

⁸ Bhabha, s. 149

⁹ Det norske begrepet ”benevnelse” vil i denne oppgaven brukes om et tilsvar til det engelske ”naming”.

¹⁰ Bhabha, s. 231

Bhabha snakker om kolonisert litteraturs ønske om å overføre en kulturbærende diskurs til utvortes former som "the right to signify"¹¹, rettigheten til å skape betydning basert på egne premisser, ikke andres. Det man mener med dette er at forfatteren beskriver landskap, hendelser, karakterer eller annet på et vis som definerer disse som en del av forfatterens kultur, ofte mot den gjengse oppfatning av hva disse tingene står for. Bhabha bruker Derek Walcott som et eksempel på en forfatter som benevner, eller som søker å "reorganize our sense of the process of identification in the negotiations of cultural politics"¹² og gir den karibiske folkegruppe og den karibiske kultur litterær makt. Walcott gir de elementene han behandler i sin litteratur en "karibisk ånd" og således gjør han ved dette disse elementene til karibisk eie; gjennom det han skriver definerer han elementer inn i den karibiske virkelighetsforståelsen, og gir dem således "navn" som kan forstås av en karibier som karibisk; herav termen "naming".

Dette er også hva samiske lyrikere bestreber seg: å benevne en samisk virkelighet, og som en naturlig følge av en ellers sterk I vs Other-tankegang, dreier det seg ofte om behovet for å skape en definisjonsrett gjennom benevnelse; en rett som skal stå i kontrast til og ta opp kampen med kolonistenes diskurs. Slik kommer hensikten med "naming" i samisk lyrikk til å dreie seg om å definere samiske kulturkrefter opp mot omgivelsene; man ønsker å betegne et scenario i en samisk synsvinkel, å gi den samiske kultur og det samiske levesett en stemme i en litterær topografi dominert av kolonimaktens betegnelser. Både Jalvi, Utsi og Valkeapää er eksempler på forfattere som gjør det samme for samefolket som Walcott gjør for karibierne. De etterstreber å bygge opp en semiotikk som baserer seg i samiske verdier og dermed anskuer en samisk virkelighet gjennom det litterære medium; de utvikler en semiotikk for samene. Disse forfatterne utvikler retten til å definere en egen diskurs for sin folkegruppe, en diskurs representativ for folkegruppens faktiskhet i kontrast med det koloniale diskursive regime. Det er dette som er kjernen i "naming": å skape et litterært rom tilpasset den gruppen forfatteren representerer.

¹¹ Bhabha, s. 231

¹² Bhabha, s. 233

I en artikkel om utviskelsen av Koori-folkets historiske tilstedeværelse i Australia skriver Tony Birch: ”The victors’ histories are those of absence: of *terra nullius*. In order to uphold the lie of an ‘empty land’, Europeans have either denied the indigenous people’s presence, or completely devalued its cultures”¹³. Urfolkets utfordring ligger i så måte i å skape forståelse for deres rettmessige forhold til territorium. Urfolket vil vinne tilbake sitt landskap, re-erobre det, og således finne sin plass i historien for deres fortelling. Dette er kjernen av hva benevnelse i den samiske kanoniske tradisjonen er grunnlagt rundt. Det som tidligere har vært oppfattet som et ”terra nullius”, et tomt og lydøst land, får en stemme gjennom blant annet lyrikken. Dette ny-benevnte territoriet settes inn i en samisk romkontekst, og på denne måten skapes en forståelse av en samisk tilhørighet til dette territoriet. Gjennom kunsten forsøker man altså å ”erobre” eller ”etablere” territorium, ved å gi territoriet en samisk definisjon. Man bør da være oppmerksom på at man her ikke bare henviser til territorium i geografisk forstand, men også kulturelt, politisk, historisk og andre typer territorium. Denne typen ”krigføring” er imidlertid en gammel tradisjon blant samene, hvor man forsøkte å etablere rettigheter og tilhørighet ved hjelp av kulturelle uttrykk. Som det heter i tittelen til en av Harald Gaskis bøker om eldre, samisk lyrikk: ”Med ord skal tyvene fordrives.”

Skjønt benevnelsen i seg selv beveger seg på flere forskjellige nivåer. Den samiske kanons styrke i forhold til benevnelse har hovedvekt i palimpsestiske benevnelsesuttrykk. Adamismen som bringes til overflaten av samisk kanonisk diktning er basert på en forntidlighet som skal danne forståelsesgrunnlag for det samtidige virkelighetsbilde. Dette er en meget sentral del av erobringkulturen i samisk lyrikk, og omfanget av palimpsestiske elementer er stor. Sammenhengen mellom denne palimpsestismen og de metonymiske uttrykk lyrikken bruker er innlysende. Imidlertid finnes det i den samme sentrallyrikken få elementer av benevnelse rundt en samisk modernitetsdiskurs. Persepsjonen av samtidig virke er mangelfull og lyrikken makter eller søker ikke å ombenevne modernitet i

¹³ Tony Birch: ”’A Land so Inviting and Still Without Inhabitants’ – Erasing Koori Culture from (post-) colonial landscapes” s. 178 i *Text, Theory and Space – Land, Literature and History in South Africa and Australia* (Red: Darian-Smith, Gunner og Nuttall), Routledge, London 1996

forhold til en samisk kulturdiskurs. Denne type ombenevnelse passer ikke inn i den samiske lyrikks praktiske politikk, og blir derfor heller ikke en del av de lyriske uttrykk som produseres, og dersom slik ombenevnelse forekommer har den gjerne negativt fortegn. I så måte kan man si at samisk-kanonisk lyrikk i denne sammenhengen ikke i stor nok grad lykkes i å bygge en bro mellom tradisjon og modernitet, og å fungere som en katalysator i en hybriditetsprosess ved å utforme en moderne, samisk romanskuelse. Bakgrunnen for at samisk lyrikk mislykkes i denne sammenheng vil forklares mer nøye senere i kapitlet ved gjennomgang av Bhabhas begreper ”the beyond” og ”the third space”.

Det lyriske rommet i seg selv utgjøres slik av forskjellige elementer og symboler, og forskjellige verktøy for å levendegjøre eller armere dette rommet. Symbol- og virkemiddelverdenen romanskuelsen hviler på er kjernen hvor lyrikerne henter sine troper, og i så måte kan man tenke seg det lyriske rommet som et armert betongelement, hvor elementet utgjøres av en indre legering, oftest et stålelement, som fungerer som en bærende kraft for betongen som legges rundt elementet (Fig. 1).

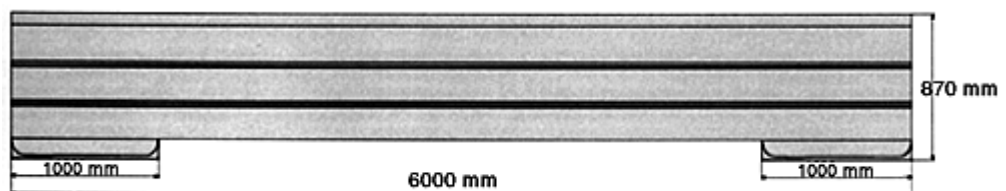


Fig. 1

Figuren er et tverrsnitt av et armert betongelement hvor man ser at det er den lyse betongen som utgjør mesteparten av elementet, mens det mørke stålet former en kjerne i elementet. Samtidig er det stålet som forsyner betongen med bærekraft i form av at den gir betongen noe å hvile på. På samme vis kan man som sammenligning tenke seg det lyriske rom som betongen og lyrikkens semiologiske grunnlag som stålet. Betong er et materiale med stor trykkfasthet, hvilket tilsier at betongen er velfungerende som grunnlag på hvilket en bygning kan hvile. Imidlertid er strekkfastheten lav, hvilket tilsier at søyler og andre typer støttepilarer i betong i utgangspunktet ikke har den tøyeligheten og fleksibiliteten som kreves for å

løfte konstruksjoner høyt over bakkenivå uten at faren for kollaps skal være stor. Her kommer armeringen inn som en reddende engel for betongen, fordi hovedhensikten med armering er å gi betongelementet sterkere strekkfasthet slik at det skal være bedre skikket til å løfte tunge konstruksjoner. Dette er akkurat hva kanonens diktere er ute etter: deres intensjon er å skape et rom som er sterkt nok til å bære et nasjonalt ansvar, til å fungere som en grunnpilar for en nasjonal diskurs, og dette gjør de ved å legge et utvetydig semiologisk regime som grunnlag for deres romkonstruksjon. Ved å la den samiske kanon knyttes eksklusivt opp mot en gitt type anskuelse skapes det en styrke i det lyriske rom, en styrke som gjenspeiler seg, som tidligere nevnt, i at den blir en viktig brikke i den samiske, nasjonale diskurs' utvikling; ergo en bærer av den nasjonale arv.

Men en armering stiller imidlertid visse krav til betongleggingen også. Dersom stålet skal unngå å ruste kreves det at betongen er lagt på en måte som omslutter stålet riktig og tett. Dersom man lykkes i å støpe betongelementet slik fagmannskapet krever betyr det at stålet vil bevares til ubestemmelig tid, altså er betongen en viktig del i bevaringen av stålet. Dette kan også overføres til den samisk-kanoniske verden. Dersom det kanoniske anskuelserom er konstruert på en tilfredsstillende måte vil dette føre til at den utvalgte nasjonale kjerne ikke forvitrer, men at den bevarer sin styrke. Slik slår man to lyriske fluer i en smekk: man bygger opp et kanonisk rom som kan stimulere den nasjonale diskurs og ved hjelp av dette rommet bevarer man den gamle nasjonale kjerne. De kanoniske lyrikernes ambisjon er å gjøre rommet de beskriver evig, og derfor er det av ytterste viktighet å i så sterk grad som mulig pakke lyrisk betong rundt deres egen nasjonale stålkjerne.

I vs. the Other – Fetisjen for bortenforrommet

Samisk lyrikk bidrar også til å utforme det offentlige, det vil si både den samiske og ikke-samiske offentlighets, oppfatning av en kultur-historisk korrekt samisk romforståelse: Hvilke elementer som hører naturlig hjemme i en samisk virkelighetsanskuelse. Samisk lyrikks romanskuelse overføres

således indirekte på det samtidige, samiske samfunn, og er med på å forme en slags normativ samiskhet. På dette viset vil det være mulig å dele faktisk samisk romanskuelse opp i ett deskriptivt og ett normativt grunnrom. Disse rommene vil være dynamiske, og samisk lyrikks tilknytning til hvert av rommene vil til en hver tid og i forhold til forskjellige tilfeller være svært variabel. Alle samiske kunstuttrykk plukker både av det deskriptive og det normative grunnrom, men hvordan vekten mellom disse to rommene manifesterer seg i et gitt kunstuttrykk er selvsagt ulik, så også med samisk lyrikk.

Romkonstruksjonen skapes slik av ”et ’sprog’, af de overleverede skematiseringer, der muliggør anskuelsen”¹⁴. Samisk lyrikks oppgave er å deschiffrere dette ”språket” og skape en romkonstruksjon over samisk anskuelighet. Rommet som skapes i samisk lyrikk er en språklig projisering av anskuelsesrommet, basert i begge de to nevnte grunnrommene, hvilket i seg selv er positivt, men samisk lyrikks dilemma er å skape et rom med riktig sammensetning i forhold til dens kontekst. Det rommet som skapes i den samiske lyrikken er et klart resultat av forfatterens umiskjennelige signatur, og blir derfor ofte tendensiøst istedenfor at det ”rekonstruerer det levede rums specificitet”¹⁵. Forfatterens intensjon med lyrikken kommer i veien for det reelle rom, og derfor svarer samisk lyrikks romkonstruksjon ofte ikke med et samisk realitetsrom. Dette er et mangefasettert problem og det er mange elementer som må ligge til grunn for en helhetsvurdering i denne sammenheng.

Hvordan samiske kunstnere konstruerer sitt rom i praksis avhenger av mange variabler og forskjellige verktøy. De samiske kanoniske lyrikerne som det her fokuseres på, skaper sitt uttrykk på bakgrunn av visse erkjennelser og programbefestninger, og bruker forskjellige typer lyriske verktøy for å holde seg til sine programmer. Innen den samisk-lyriske kanon spiller forholdet til ”storsamfunnet” og de koloniserende krefter en stor rolle i det lyriske program; noe som manifesterer seg i en fokus på det ”unike” og ”rene” ved samisk kultur. Det samiske, lyriske uttrykk blir del av en I vs.

¹⁴ Tygstrup, s. 176

¹⁵ Tygstrup, s. 180

Other-diskurs hvor uttrykket formes i henhold til hva som føles som kulturelt rent for lyrikeren.

Bhabha legger føringer for denne diskursen med bakgrunn i koloniforhold. Han hevder et gjensidig begjær-/avstandsforhold mellom selvet og den andre og sier om kolonisituasjonen: "It is not the colonialist Self or the colonized Other, but the disturbing distance in-between that constitutes the figure of colonial otherness"¹⁶. I en kolonisert verden med århundrer av kulturell interferens blir det viktig for den koloniserte lyriker, gjennom sin funksjon som åndelig-kulturelt overhode, å forme et uttrykk som skiller seg fra det som kan forbindes med kolonistenes kultur. Lyrikeren forkaster således den hybride kultur, selv om denne i praksis kan være sosialt riktig, og henkaster seg den rene kulturen, den som føles urørt av kolonisering og som skiller seg fra kolonistkulturen. Hovedvekten i uttrykket legges i å fremvise en annerledeshet i forhold til den koloniserende majoritet, og ikke nødvendigvis å skape et kunstinntrykk som bilde på autentisk kultur; slik skapes eksotismen. I sin higen etter å påvise den kulturelle avstanden til "den andre" mislykkes lyrikken i å tegne et tidsautentisk bilde av den levende kulturen, og den lyriske diskurs blir i så måte en anakronisme, og et skjevt bilde på den kulturelle virkelighet og det kulturelle mangfold. Dette gjør at man, ved en vulgærtolkning av denne lyrikken, kan klassifisere den som tildels korrekt i historisk perspektiv, men nærmest totalt misvisende i forhold til den samtid som må forholde seg til denne lyrikken. Resultatet av dette er at identitetsbildet blant samer, forholdet mellom den virkeligheten man ser og det kunstuttrykk man opplever, kan få skjevheter, og kunne ut i en indre identitetskonflikt blant annet i forholdet mellom tradisjon og modernitet.

Dette er altså et selvpåført "mimicry", og denne nytolkningen av måten å bruke Bhabhas "mimicry" på, kan kobles med det han henviser til som "the beyond"¹⁷, i dette tilfellet en slags bevisst intervensjon i tid og rom. Konseptet "the beyond" dreier seg om en slags palimpsestifisering av tid og rom, hvor man lar ny tid og rom males over gammel tid og rom, og således lar den gamle tiden og det gamle rommet ligge implisitt i det nye, som en

¹⁶ Bhabha, s. 45

¹⁷ Bhabha, s. 4

betingelse. I forhold til post-koloniell- og minoritetsdiskurs uttrykker ”the beyond” seg som en måte å utfordre en modernitet som man føler er grunnlagt på faktorer utenfor minoritetens påvirkningsfelt, altså en diskurs som ikke representerer minoriteten fordi man ikke har vært med å legge ned betingelsene for denne diskursen. Minoritetslyrikeren, som føler han er representant for noe som er annerledes enn det modernitetens diskurs står for, søker å finne et alternativ til den moderniteten man ser, noe som er ”beyond” den mainstreamkulturelle modernitet. Her kan imidlertid minoritetslyrikeren møte et problem, og for å skape et gyldig ”beyond” for sin minoritet må han ofte selv utvikle en modernitetsdiskurs for minoriteten eller trekke frem tradisjonen, hvis diskurs minoriteten kontrollerer, og stille den opp mot moderniteten. Dette er en vanskelig balansegang, og det vil bli skrevet mer om hvilke diskursive krav minoritetslyrikeren utsetter seg selv for.

I utgangspunktet er altså ikke ”the beyond” negativt ladd, men i det øyeblikk det blir til en fetisj som utgjør hovedformålet med lyrikken oppstår problemer i forholdet mellom det autentiske rom og lyrikkens rom; en higen etter ”the beyond” skaper en ubalanse mellom lyrikkens representasjoner og det autentiske representasjonsgrunnlag. Slik kan ”the beyond” fremstå som et slags mellomliggende rom, en mesanin som forstyrrer det autentiske representasjonsrom og skaper en ubalanse i den romlige virkelighet, et intervensjonsrom. Kunstuttrykkets base i ”the beyond” gjør således at denne kunsten i seg selv fungerer som ”an intervention in the here and now”¹⁸, og slik skjærer på tvers av hva man kan klassifisere som et samtidsautentisk rom. Dette skaper et brudd i kunstens forhold mellom tid og rom, en ubalanse ut fra den kontekst kunsten legges til som gjør at den blir vanskelig å betegne som autentisk. Kort sagt oppstår kunstens problem ved at den misbruker ”the beyond” i sin tale til samtiden, da disse to diskursene, ”the beyond” og den mainstreamkulturelle moderniteten, i minoritetslyrikerens utsyn, i mange tilfeller er uforenelige. Av dette følger at lyrikk som er således orientert, som har vært tilfelle med den samiske kanon, i siste instans også ubønhørlig svekker sin egen autenticitet.

¹⁸ Bhabha, s. 7

Det diskuterte er i hvor stor grad denne uoverensstemmelsen skyldes konflikten mellom tradisjon og modernitet, og i hvor stor grad det skyldes en hybridisering som følge av kolonisering. Lyrikken synes oftest å ta utgangspunkt i det siste, og lanserer ofte rommet det fremstiller, bygget rundt "the beyond", som noe representativt for det rene og ubesudlede, noe som igjen indikerer at det som oppleves i samtiden er forskjøvet og urent. I samisk sammenheng kalles dette gjerne "fornorskethet". Det lyrikken gjør er å tegne et bilde som fremstilles som den optimale samiske identitet, noe man kan forbinde med den samiske kulturarv. Måten dette fremstilles på er ekskluderende, og tar liten høyde for modernitetsfremskriden, samt at den er nådeløs mot det som oppleves som hybrid identitet, eller fornorskethet. Det klokkeferent samiske, det ekte, er det som skiller det samiske folk fra sine kolonister, det som gjør samene enestående i sitt miljø. Slik skaper kanonen en usunnhet i den samiske identitetsoppfatning, da den klassifiserer enkelte samiske dyder høyere enn andre. Kanonens lyrikk bidrar til å skape et klasseskille på tvers av det samiske mangfold, ved å forme et romantisert, lyrisk identitetsrom, et rom som svært få moderne samer i praktisk forstand kan make å følge opp.

Essensen hva angår "the beyond" i et samisk-lyrisk perspektiv er at "the beyond" her i stor grad brukes som en brekkstang for å fremkalle eksotisme; dette kan til en viss grad gå utover autenticiteten i lyrikken. Det er ikke sånn å forstå at elementer av "the beyond" som hensespeiles til i samisk lyrikk nødvendigvis ikke finnes, men grunnlaget for fremstillingen og rommet det fremstilles i er ofte ikke enhetlig. Som følge av dette makes det som oppfattes som en samisk-lyrisk kanon i altfor liten grad å speile samisk samtid. Seamus Heaney utleder behovet for en bipolar poesi i konfliktsituasjoner, som i konflikten I vs. the Other. Her hviler det for eksempel på den koloniserte poets skuldre å fremme lyrikk som er bipolar i forhold til det koloniserende velde. For å fremtvinge denne type bipolaritet og etterkomme kravene fra hans nisje i samfunnet tvinges poeten inn i en ensidig diskurs hvor polaritetshensynet kommer før alt annet.

Dette polaritetshensynet kan i enkelte tilfeller sette den poetiske utviklingen i seg selv i fare: "in discharging this function. poets are in danger

of slighting another imperative, namely, to redress poetry as poetry”¹⁹. Minoritetspoetens rolle gjøres vanskelig av politiske faktorer, og slik sett mener Heaney at minoritetspoeten står i fare for å synde mot kunsten selv for å fremme et politiske budskap. Det er en krevende balansegang å være en minoritets stemme i lyrikken, og tilbøyeligheten til å polarisere som oppstår i en slik konfliktsituasjon er en sterk faktor også i samisk lyrikk. Slik kan man hevde at det polariserings-baserte rom som til stadighet dukker opp i samisk kanonisk lyrikk er et hinder for utviklingen av den autentiske romdiskurs innen lyrikken. Man kan si at den samiske kanon ved slik bipolar fokus mest skader seg selv. Lyrikken streber etter å skape distanse fra det som fra samisk kulturståsted regnes som ”the Other”, hvilket impliserer den koloniserende kultur, men i forsøket på å oppnå denne avstanden stigmatiserer samisk lyrikk sin egen kultur; den tegner et bilde av sin egen kultur akkurat slik den utenforstående ynder å se den, som en eksotisme.

Denne stigmatiseringen resulterer i to ting: Internt skaper denne lyrikken en identitetsforvirring og et klasseskille, eksternt skaper den en eksotisme som gjør at samisk kultur utad fremstår som unyansert og delvis uforbundet med generell modernitet. Den interne skaden ved å påføre det samiske folk en klassesdelt identitetsforståelse må kunne betegnes som problematisk. Det finnes annen samisk lyrikk som representerer andre former for samisk levesett og tankeverden, men den lyrikken som dras frem i lyset som allment samisk, som en nasjonal samisk kanon, er så vidt sterkt orientert opp mot denne I vs. the Other-problematikken at den ikke makter å favne modernitet eller annenhen samisk kultur i bred nok grad, og all annen samisk lyrikk faller under klassifikasjon som nisje-litteratur, tilpasset et spesielt område, enten geografisk eller kulturelt, og ikke som noe som kan representere den allmenne samiske kultur.

Bhabha snakker om å finne bindeleddet, om viktigheten av å finne sammenhengen mellom tradisjon og modernitet, om å kunne pålegge kunsten ansvar for å danne bro mellom disse og dermed å kunne utlede en autentisk identitet. Bhabha beskriver dette med henhold til minoriteter som et slags

¹⁹ Seamus Heaney: *The Redress of Poetry – Oxford Lectures*; Faber and Faber, London 1995, s. 5-6

”’otherwise’ than modernity but not outside it”²⁰. Samisk lyrikk svikter i for stor grad hva angår dette. Lyrikken er fokusert på både å være utenfor og å være annerledes, men den mislykkes i å finne sammenhengen med modernitet. Hvor tradisjon og modernitet burde smelte sammen i kunst skjer det isteden at de to fremstår som polare størrelser, når man beskuer dem filtret gjennom samisk lyrikk. Dette impliserer også at samisk lyrikk har vansker med å skildre konsekvenser i samisk samfunn og kultur, og lyrikken, som skal være nyansenes fanebærer, blir enfoldig og uavansert.

Som følge av dette kommer samisk lyrikk, og det idealbildet på kultur og identitet det fremstiller, i konflikt med den fremskridende identitet. I sin streben etter å signifikere en motvekt til det kolonistiske dømme hentyr samisk lyrikk til en virkelighet som oppleves som ubesudlet, og for å finne dette ubesudlede må lyrikken ofte skape sin motivverden basert på forgangen tid. Det som skapes er et fortidsperspektiv som står i kontrast til den samtiden lyrikken har som målgruppe. Lyrikken presenterer en fortidsrettet kulturell relativisme relokalisert til samtidsforhold. Bhabha beskriver dette som ”a pastness that is not necessarily a faithful sign of historical memory but a strategy of representing authority in terms of the artifice of the archaic”²¹. Lyrikken øver en representasjonsforskyvning, en fortidsarkaisme brakt inn i samtidighet, hvilket gjør lyrikken anakron. Den beskriver en virkelighet som oppfattes å være et allmennsamisk kulturuttrykk, men som i virkeligheten pløyer yttergrensene for hva samtidig samisk kultur innebærer i praksis. Dette impliserer ikke nødvendigvis at denne motivverdenen ikke eksisterer, men at den er langt mer marginal enn det inntrykket man får gjennom å lese den samisk-lyriske kanon, og det er derfor kanonens *ensidige* fokus på denne motivverdenen som er skadelig.

Problemet med denne form for relokasjon er at det eksterne syn på samer ikke utvikles og at de interne identitetskonflikter styrkes; på sikt mater disse kunstuttrykkene en allerede eksisterende I vs. Other-diskurs innad i det samiske samfunnet, og bidrar til å skape intern selvforståelsesfraksjon. Slik kan man si at det oppstår en kollisjon mellom en arkaisk og relokalisert lyrikk og den samtidige samfunnslokalitet. Den lyriske diskurs blir i så måte

²⁰ Bhabha, s. 18

²¹ Bhabha, s. 35

en anakronisme som ikke evner å bevege seg i takt med utviklingen i verden omkring. Representasjonsforskyvningen lyrikken baserer sitt motivgrunnlag på skaper polarisering mellom signifikant og signifikat, ergo formes en usunn uenhetlighet som resultat av denne type lyrisk styring. Dette illustrerer de kolonisertes behov for å skape et enestående signifikat, og å skille seg fra de dominante maktstrukturene som det koloniserende samfunn representerer, selv om den dominerende signifikanten tilsier en så sterk polarisering.

Utviklingsforholdet mellom den fremskridende modernitet, og den grunnleggende tradisjon betegnes av Bhabha som "the Third Space of enunciation"²². Dette er en fortløpende omstrukturingsprosess som overfører tradisjon til den moderne arena. Han sier videre at man må se på det som et rom splittet mellom tradisjon og modernitet, en mellomlighet hvor kulturelle tegn filtreres gjennom dette "third space" i en evig hybridiseringsprosess. Bhabha henviser til denne hybridiseringsprosessen som en "dialectical reorganisation"²³, og legger den til grunn for en sunn kollektiv utvikling. Den fortløpende kulturkonstruksjonen enhver sunn kultur gjennomgår skal således ideelt sett styres av nevnte grunnprinsipp; å konstruere kulturen i en kjerne av nasjonale kulturtegn med den moderne virkelighet som en ytre sfære. Kunstens rolle er å fungere som en naturlig katalysator i denne prosessen, og det er i denne sammenheng samisk lyrikk i stor grad har mislyktes. Den makter ikke å innta rollen som dette tredje mediet, et bindeledd mellom tradisjon og modernitet, og så vidt fungerer den ikke som en kulturutviklende sunnhetsfaktor; snarere, som henvist til tidligere, retarderer samisk lyrikk den naturlige kulturutviklingen, og skaper uenhetlighet i samiske kulturutviklingsforhold.

Brytningsforholdet mellom modernitet og tradisjon, et forhold som viser seg å skape problemer spesielt for koloniserte folkegrupper og minoriteter, skaper også problemer for den samiske kanon, som ikke makter å favne begge deler tilfredsstillende, og som ikke evner i utstrakt nok grad å skille mellom kolonisering og globalisering. Slik skaper det samiske samfunnet gjennom sin kanonisering av en type kunst med et fetisjistisk

²² Bhabha, s. 37

²³ Bhabha, s. 38

forhold til ”the beyond” problemer for seg selv, problemer som nødvendigvis ikke skulle behøve å være så markerte; dette er det selvpåførte ”mimicry”. ”The third space” representerer derimot en vellykket versjon av ”the beyond”, og er en dynamisk reorganisering som sikrer en konsekvent balanse mellom det tradisjonelle og det moderne; det skaper autentisitet på bekostning av eksotisme, med andre ord vil det fungere som en samisk stemme som skiller seg fra den mainstreamkulturelle modernitetsdiskurs, men samtidig en stemme som fungerer som en del av en helhetlig modernitetsdiskurs. Den samisk-lyriske kanonen utspiller dermed mye av sin egentlige rolle så lenge den verken evner eller viljer å finne et samisk ”third space”; et problem som vil utledes gjennom tolkningsdelen av oppgaven. Dette er et dilemma som har negativ innvirkning på både den samiske diskursive utvikling og på lyrikkens egen utvikling som samisk medium i moderne tid.

Kapittel 2: Pedar Jalvi og kanonens fødsel

Pedar Jalvi ble født i 1888 i Tana hvor han også vokste opp, på finsk side av Tanaelven. Allerede i skolealder ble Pedar smittet med tuberkulose, men før hans død i 1916 rakk han å bli den første poet som noensinne utga moderne lyrikk på samisk²⁴. Hans lille tekstsamling *Muohtačalmmit* kom ut i 1915 og hans dikt er brukt viden i forskjellige sammenhenger den dag i dag, mye takket være dens eksplisitte symbolikk og den nære knyttingen til en samisk-tradisjonell diskurs. Pedar Jalvi er på mange vis den største tidlige foregangsmann hva angår samisk lyrikk, og i de senere generasjoners poesioppfatning står den tradisjon Jalvi forfekter sterkt. Således kan man si at Jalvi la ned de tidlige føringer for hva som skulle oppfattes som høyverdig, samisk lyrikk, og det er poeter som er tro mot denne tradisjonen og som har videreført den, som også senere har fremstått som de mest hyllede og nasjonalt omfavnede samiske lyrikere. Dette vil komme klarere frem i gjennomgangen av Paulus Utsis og Nils-Aslak Valkeapääs lyrikk.

Jalvis lyrikk har et romantisk utgangspunkt hvor elementer som natur og ungdom står sterkt og knyttes opp mot en allsamisk ånd og det moderne historieforløp. Mye på samme måte som de klassiske, romantiske poeter synes Jalvi å fremme natur som en integrert del av et erfaringslandskap, ved at natur således må knyttes nært opp til lyrikk om lyrikken skal mestre å beskrive menneskelig erfaring på forskjellige nivåer. I sitt berømmelige forord til 1802-utgaven av *Lyrical Ballads* skriver William Wordsworth følgende om den romantiske poet: "He considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting qualities of nature."²⁵ Her formuleres det romantiske postulat om at menneske og natur står i et enhetsforhold til hverandre, og at man ikke kan fullbyrde det ene uten å implisere det andre. Dette postulatet følger Jalvi såfremt at han ofte lar naturen innramme sine dikt, men Jalvi spesifiserer ytterligere: han lar naturaspektet i sin lyrikk spesifikt påpeke det han oppfatter som den samiske kultur-historiske

²⁴ Pedar Jalvi og Anders Larsen: *Sátneđáidu*; Davvi Girji o.s., Kárášjohka 1992, s. 11-12

²⁵ William Wordsworth og Samuel Taylor Coleridge (Brett & Jones (eds.)): *Lyrical Ballads*; Routledge, London 1991, s. 259

horisont, hvilket han definerer som en annerledeshet i forhold til en kolonistkulturell virkelighet. Jalvi bruker natur som brekkstang inn i et særsamisk rom, og slik er det først og fremst gjennom naturen, og i dennes kobling mot ungdom, at Jalvi former sitt ”beyond” slik Bhabha beskriver det. Gjennom eksplisitt allegori lar han naturen representere det spesifikt samiske, og det er på denne bakgrunn man kan begynne å definere det samiske identitetsrom og den samisk-lyriske tradisjon Jalvi blir stående som en sterk talsmann for i de kommende generasjoner.

”Vihken jiena guvlui”

Diktet ”Vihken jiena guvlui” er et godt eksempel på Jalvis romantiske forhold til natur, og hans vilje til å gjøre naturrammene særsamiske. Det første man imidlertid blir oppmerksom på når man trår inn i diktet er allitterasjonen i åpningsstrofen:

Váriid viegan, duoddar duolmman,
alla gáissáid ala goarkun,
vuvddiid váccán, geđggiid geahčan
doppe čohkkán, smiehtan, muittán
hearvas mánnávuođa áigán.

Mehciid váccán, murjjiid čoakkán,
giega jiena leagis gullen,
nieidan juoiggosin dan gádden,
vihken jiena guvlui, - váiben.²⁶

De tre første verselinjene i særdeleshet bæres frem av distinkte allitterasjoner, og på dette viset åpner Jalvi mesterlig døren til sitt samiske identitetsrom og lar en begynnende definisjon komme til syne: Allitterasjonen er et hyppig brukt lyrisk verktøy i eldre, samisk folkediktning, og man finner det for eksempel som en sentral del av rytme- og fremdriftsmønstre i eposet om Solens sønn, nedskrevet av Anders Fjellner på midten av 1800-tallet. Som i all folkediktning driver allitterasjonen diktet forover, men all den tid samisk folkediktning i liten eller ingen grad baserer

²⁶ Jalvi og Larsen, s. 19

seg på enderim blir allitterasjonen desto viktigere. Ved å innlede et dikt i en så vidt kraftig allitterær ramme som Jalvi gjør i ”Vihken jiena guvlui”, plasserer Jalvi diktet elegant innenfor en ursamisk kontekst, og man kan allerede her spore linjene tilbake i historien mot et samisk ”beyond”-utopia av ubesudlet kultur. Allitterasjonen geleider leseren inn i en diskurs grunnet i den nostalgiske kultur-historisme som mye av Jalvis relativt sparsomme lyriske produksjon preges av, og lar oss altså få skue konturene av det identitetsrom han forfekter.

Allitterasjon og innrim fyller imidlertid andre funksjoner, mer direkte opp mot diktets interne ramme. Begge disse fenomenene henspeiler på det kjente, på gjentagelsen. De henspeiler på noe sikkert og visst, en pre-estimert forståelse av virkeligheten, en harmonisk selvsagthet, og samspillet mellom denne selvsagthetsforståelsen og naturen rundt diktets jeg, naturlig gjentatt forståelse og natur i ett, fører diktet dypere inn i det natur-samiske rom Jalvi søker å utlede. Imidlertid kommer det et brudd i diktet, hvor harmonien sprekker, og hvor allitterasjon og innrim plutselig blir mindre fremtredende. Diktets siste tre linjer bærer ikke det samme preg av gjentagende, gjenkjennelig harmoni, hva angår allitterasjon og innrim, og det er også her diktet skifter tempus, samt at vi introduseres for gjøken. Jalvi mener å skape et brudd i de siste tre linjene, og han bruker allitterasjonen og innrimet som et delverktøy for å fremheve dette bruddet. Jalvis hensikt med dette bruddet er å perspektivere hans samiske identitetsrom, og slik tvinger han frem sin romanskuelse selv på det lingvistiske plan²⁷.

Diktets ramme kan i helhet sies å være veldig nært oppmot det Wordsworth beskriver i forordet til *Lyrical Ballads*, om mennesket i naturen. Som postulatet tilsier søker diktet å menneskeliggjøre naturen samtidig som det naturliggjør mennesket, og de tre første verselinjene gjør nettopp dette på en utsøkt måte. De tre linjene tilbyr et bredt, topografisk tverrsnitt, erketyrisk for nordskandinavisk innlandstopografi i form av fjell, vidde, tind, skog og stein, men Jalvis naturvandring stanser ikke ved naturen i seg selv; han ”samifiserer” den. Språkdrakten han bruker er særskilt samisk og skiller seg fra germanske språk i den grad at mennesket, diktets ”jeg” i dette

²⁷ Denne vinklingen vil diskuteres nøyere nedenfor i forbindelse med gjøkens og kvinnens rolle i diktet.

tilfellet, er den utøvende part, subjektet, og naturen det direkte objekt. Dette er et fenomen som nærmest er tvingende naturlig hva angår beskrivelse av naturvandren i samisk språk, mens naturen vil, i normal, germansk språkdrakt, stille i adverbialsform; mye av forskjellen ligger i konnotasjonsskilnaden mellom de forskjellige, grammatiske formene. I en germansk adverbialbundet tekst vil subjektet, jeg'et, i større grad fremmedgjøres fra den naturen det befinner seg i enn i det samiske objektsmønsteret, hvor subjektet og objektet inngår i en slags symbiose og integreres gjensidig i hverandre. Hvor Jalvis tekst lyder "Váriid viegan, duoddar duolmman" (1) vil en naturlig norsk oversettelse lyde omtrent "Går i fjellet, trækker på vidda". Forskjellen i enhetlighet mellom den som utfører og det som utføres er ganske betraktelig på de to språkene, og diktet drives også frem på denne bakgrunnen.

De språklige konnotasjoner de første tre verselinjene av diktet gir er av total enhet mellom natur og menneske, og at de to partene inngår i et felles bevegelsesmønster. Slik kan man si at natur og menneske i "Vihken jiena guvlui"s første linjer skaper et felles rom hvor de to partene forekommer sidestilte og inngår i et avhengighetsforhold til hverandre. Det dannes et felles habitat mellom natur og menneske, noe som også vil komme opp i behandlingen av Palus Utsis og Nils-Aslak Valkeapääs dikt, dog skiller habitatets natur i Jalvi seg fra sine etterkommere. Jalvis habitat er basert på det romantiske ideal om naturens suverenitet, og for Jalvi handler habitatet mer om å løfte den samiske kulturen opp mot naturens nivå enn å vise et naturlig habitat. Ved å sidestille menneske og natur i sin samiske romkontekst gjør Jalvi den samiske vandringsmannen til en romantisk guddommelighet, slik som naturen han vandrer i. Samen i naturen er en distansert og opphøyet figur hos Jalvi, noe som skiller han fra Utsis og Valkeapääs habitat av natur og menneske.

Imidlertid er dette et rom som forekommer spesifikt samisk da den språklige formen og konnotasjonsmønsteret denne bærer med seg finnes eksklusivt i det samiske språk og ikke på samme vis i de germanske. Slik begrenser Jalvi i løpet av tre verselinjer det identitetsrom diktet befinner seg i til å være et avstengt, samisk rom og utleder således på elegant vis en "beyondness" i diktet som adskiller diktets romlighet fra et pan-skandinavisk

fellesrom. Begge diktets strofer innledes på samme måte, hvilket tilsier at man umiddelbart, ved inntreden i verset, også entrer et særskilt rom, og at det man leser videre følgelig må farges av den samme romforståelsen.

Naturen, eller landskapet man møter i diktet, er en erfaringsbasert skapelse som tildeler diktets jeg en viss bakgrunn, i denne sammenheng en samisk bakgrunn, i og med at diktets rom baserer seg på en samisk anskuelse. J. Hillis Miller forklarer i *Topographies* at dikteren tilbyr et ”imaginary space”²⁸. Landskapet diktet beskriver er basert på autentisk topografi, men for dikteren ligger det en erfaringshorisont i grunn for landskapet; ergo et erfaringslandskap. Dikteren tillegger diktets landskap litterære, kulturelle og metonymiske egenskaper som fungerer som verktøy i den tematiske og budskapsmessige forståelsen.

I ”Vihken jiena guvlui”s tilfelle bruker Jalvi et utsnitt av typisk nordkalottsk topografi for å indikere og definere en samisk romlighet. Naturen i diktet, fjell, vidde, tind, skog, stein, utmark og det å plukke bær, fungerer som en metonymi til samisk virkelighetsforståelse og samisk kultur, og det er gjennom nettopp denne metonymien at diktet definerer og avgrensner hva som virkelig er et samisk identitetsrom, slik det fremstår i diktet. Det er denne type metonymi som blir trendsettende for hvordan et samisk lyrisk identitetsrom skal se ut, og det er denne type metonymi, i en diktning sterkt preget av nettopp metonymi, som gis tillatelse til å definere den samiske egenart, eller ”sámivuoha”²⁹. Gjennom denne type dikt legger Jalvi grunnlag for en samisk semiologisk tradisjon som kun spenner over en begrenset del av autentisk samisk virkelighet, men som likefullt i stor grad regjerer samisk, kanonisk lyrikk like til i dag.

I diktets tre siste linjer inntrår imidlertid et annet naturaspekt. Her introduseres en falskhet som maskerer seg i form av en gjøk, en klassisk ”fillejeaddji”³⁰. Ved gjøkens inntog endres tidsaspektet, og fra en flytende presensform med naturvandring og mimren etter fortiden tar diktet i de tre siste linjene preteritums form, ”giega jiena leagis gullen” (7), og det er her noe synes å gå galt. Gjøken representerer den falske natur, natur som gir seg

²⁸ J. Hillis Miller: *Topographies*; Stanford University Press, Stanford CA 1995, s. 19

²⁹ Norsk: samiskhet

³⁰ Norsk: lurendreier

ut for å være noe annet, natur som viser seg å være utilstrekkelig i forhold til det man kan forvente. Gjøken får diktets jeg til å jage noe som ikke er der, til han trøtner. Slik opptrer gjøken sin vane tro som noe uekte, noe man ikke kan stole på og noe som gjør skade. Om man stiller preteritumsdelen opp mot presensdelen av diktet får man forståelsen av at presensdelen brukes til å nostalgisere tiden før det som hender i preteritumsdelen inntrådte, før jeg'et ble lurt av gjøken til å løpe seg trett. Resultatet er at gjøken, ved sitt lurendreieri, har plettet den rene natur, det rene særsamiske rom man finner i første del, presensdelen, av diktet.

Gjøken blir således en synder mot den ekte samiske kultur, noe som omgjør natur, det definerte særsamiske, til noe uekte og lurendreiersk. Det gjøkens lureri skildrer er bristene i det utopiske samiske identitetsrom Jalvi tenker seg, og det er gjennom å forfølge gjøkens falskaktige sang at jeg'et korrupperer sin enhet med den rene natur, og følgelig seg selv som et samisk individ. Det er et korrumpert jeg som beveger seg i naturvandring gjennom diktet, hvilket er grunnen til at dets enhet med naturen tvinges inn i en nostalgisk form, da nåtidens jeg engang ble korrumpert av gjøkens sang og bidro til naturens urenhet. Naturvandringen i diktets første del henspeiler således på et idealsamisk identitetsrom som har blitt forstyrret og forvrengt av de uekte elementer som fremtrer i diktets andre del. Landskapet, natur, som fungerer som en metonymi for den ekte samiske kultur hos Jalvi, finnes i sin uplettede form kun i fortiden, og således fremmer Jalvi i diktet et samisk identitetsrom som ikke er rent, men som kan ses i det nostalgiske lys av ren natur, den ultimate metonymi for samisk høyverdighet. Dette er en nostalgisering av fortid og et forhold til utvikling og modernitet som går igjen i Jalvis dikt, og det vil behandles mer spesifikt i forhold til hans dikt "Bártnáži".

Til en viss grad kan man si at diksjonskillet mellom presens- og preteritumsdelen i diktet er noe som nyanserer skillet ved gjøkens inntreden ytterligere. Allitterasjon og assonans er mindre fremtredende i preteritumsdelen enn i presensdelen av diktet, og det at diksjonen endrer karakter fra flytende allitterasjon og innrim til et mer virkemiddelfattig språk som kun ivaretar rytmen fra tidligere i diktet, understreker den korrumperte og urene tilstanden dikter-jeg'et trår inn i ved å la seg lokke av gjøkens sang.

Ved å bevege seg delvis bort fra det samiske folklorespråket kjent fra tidlige epos og inn i noe annet viser Jalvi bare ved ren språkbruk en svinnende renhet i det særsamiske rom, og slik lar han språket selv stå som et bevis på den interferens dikter-jeg'et påføres ved å la seg forføre av gjøken, og den kulturelle urenhet som blir en følge av dette.

Jentas rolle i diktet legger seg også i et klassisk romantisk spor som forsterker den nostalgiske naturposisjonismen Jalvi bygger sitt samiske identitetsrom på. ”Nieida”³¹ er den renhet jeg'et trakter, og hun blir således en form for drømmevesen, en utopi som diktets jeg jager all den tid han ikke vet at han blir lurt av gjøken. Som så ofte i romantisk lyrikk representerer kvinnen den rene og ubesudlede natur, og i Jalvis tilfelle innebærer ren, ubesudlet natur på det allegoriske plan ren, ubesudlet samiskhet. Naturen i diktet fungerer som en representasjon av Jalvis samiske idealrom, og jenta får en rolle som det ultimate objekt innen dette rommet, som en slags samisk versjon av Dantes Beatrice, en katharsisk skikkelse som kan rense jeg'et for påvirkning fra det uekte og skitne. På samisk gir i tillegg den possessive suffiksformen ”nieidan”³² en dobbeltbetydning i form av at det kan henseile både på en tapt datter eller en tapt kjæreste. Den grammatiske dobbeltbetydningen forsterker bare følelsen av at diktets jeg ved den minste sjansje forfølger en tapt utopi, en ugjenbringelig fortid, men at dette er en utopi som leseren forstår er umulig. Slik kan man si at jeg'et på grunn av sitt begjær for det jenta symboliserer er sin egen verste fiende. Den kvinneligsymbolske forestilling, at kvinnen representerer fødsel, er noe Jalvi benytter seg av i diktet, men det står klart av diktet å lese at jeg'et aldri kan finne denne fødselen; samefolket kan aldri vende tilbake til sine røtter, og skuer en uviss fremtid av urenhet og avfarging.

Betydningen naturen har for den poetiske setting, rammebetingelsene, i ”Vihken jiena guvlui” kan utledes på bakgrunn av naturrepresentasjonens intensjoner. Den sterke avfargingen av natur som diktet preges av må ses i det bipolare perspektiv Seamus Heaney legger til grunn som drakraft for minoritetspoeten³³. Jalvis hensikt er å bruke natur som et verktøy for å

³¹ Norsk: jente

³² Norsk: jenta mi

³³ Hnv Kapittel 1

påpeke den bipolaritet Heaney mener lyrikere som Jalvi nettopp er opptatt av å påpeke. Tillagt den nostalgiske tone lar Jalvi i ”Vihken jiena guvlui” leve under, er naturen ment som en representant for en samisk grunnholdning, en samisk, fortidig grunnverdi som man, som en kultursunn representant for det samiske folk, skal og må lengte tilbake til. Slik lar Jalvi naturen representere et motstykke til den moderniseringen av samisk kultur som var i ferd med å komme selv i 1915, og hevder dermed den grunnleggende, eldre samiske kulturs overlegne renhet i forhold til den moderne samekultur; han setter altså et bilde av det tradisjonelle, samiske levesett opp mot et moderne levesett som oppfattes som ikke-samisk i en bipolar setting. Således lykkes Jalvi i ”Vihken jiena guvlui” i å skape et ”beyond”, en påpekning av samisk annerledeshet, men i skapelsen av dette ”beyond”, må det sies at, selv om man skriver 1915, mislykkes han i å finne et ”third space”, den messaninitet som kreves for at denne type lyrikk skal kunne lykkes i å favne den tilmålte målgruppe med den autentisitet man kan forvente av samtidig lyrikk. Lyrisk sett er ”Vihken jiena guvlui” et strålende eksempel på høyverdig, samisk diktning, men den semiologiske drakt diktet kles i kan, sett i sammenheng med Jalvis øvrige, lyriske diskurs, ingenlunde sies å fungere som en samekulturell katalysator, noe det nostalgiske snittet i diktet også indikerer.

Pedar Jalvi bidrar, gjennom blant annet ”Vihken jiena guvlui”, sterkt til å innføre det man kan kalle et samisk-semiotisk hierarki hvor visse kulturtrekk er hevet over andre på den semiologiske rangstigen; i dette tilfellet den natur-nostalgiske samiskhet som en helhetlig bærende og høysamisk representasjon av den samiske nasjon. Dette tilsier at diktet bidrar til å konstruere og forsterke bildet av et normativt samisk identitetsrom, hvor det rent deskriptive kommer i bakgrunnen i lyrikerens og opinionens verdivurdering. Slik Tygstrup forklarer forholdet mellom eksplisitet og implisitet i rommets konstruksjon, fins det en klar tendens i dette diktet: I all sin eksplisitet gjør diktet veldig mye for å danne grunnlag for et samisk identitetsrom, og i all sin implisitet gjør det like mye for å begrense dette rommet. Langt fra et mislykket dikt til tross, leder ”Vihken jiena guvlui” samisk lyrikk inn i en tradisjon og et preferansefelt som skulle vise seg førende for resten av århundrets samiske diktning.

Imidlertid er Jalvis intensjon selvfølgelig ikke så enfoldig enkel som dette. Gjennom den benevnende kraft han tilegner den natur-nostalgiske sfæren han bygger opp utøver Jalvi en annen viktig funksjon: han erobrer landskap. På samme vis som i det som sør-afrikansk litteraturtradisjon kalles Zulu- og Sotho-poesi lar Jalvi landskap og biografi gli inn i hverandre i en "aesthetics of naming"³⁴. I sammenstillingen av landskap og biografi er det Jalvis hensikt å la den biografiske del, diktets samiske jeg, absorbere det landskapet jeg'et samhandler med og visa versa. I "Vihken jiena guvlui" kan man i forhold til benevnelsesfenomenet snakke om en re-adamisme, å påføre diktets miljø et gitt definisjonsmønster i ny drakt. Han gir gjennom sitt samiske tilsnitt den typiske nordskandinaviske topografi en samisk definisjon, og slik håndhever han samenes "right to signify", slik Bhabha uttrykker det.

I spennet mellom diktets nåtidige naturvandring og den fortidige naive ubesudlethet konstruerer Jalvi en ny benevnelsesestetikk på grunnlag av et forntidig mønster. Naturen benevnes mot en erobringsbakgrunn, samtidig som dikteren etablerer benevnelsen som en svunnet sedvane, hvilket gjør hans benevnelsesestetikk til en re-erobring.

Benevnelsesestetikken Jalvi her utviser er en viktig del av hans konstruksjonsmønster for hans representative samiske rom, og det er nettopp ved den sterke avgrensingen av et særsamisk rom, at Jalvi lar diktets jeg erobre det nordskandinaviske landskap, det befinner seg som en del av, i samefolkets navn. Slik mener Jalvi, i måten han sammenfører biografi og landskap i diktet, å definere nordskandinavisk sokkel inn i det samiske identitetsrom. Gjennom gjensidigheten han skaper, i form av det samiske objektiviseringsmønsteret av natur, som nevnt ovenfor, mellom diktets jeg og naturen jeg'et befarer, indikerer Jalvi altså et gjensidig eieforhold mellom jeg'et og naturen; noe som igjen impliserer en erobring av landskap, ikke bare erfaringsmessig, men fysisk. En av Jalvis intensjoner er å skrive den samiske sokkel tilbake til det samiske folk, og det er i så måte "Vihken jiena guvlui" fungerer best: som våpen i strid om landrettigheter.

³⁴ Gunner, Liz: "Names and the Land: Poetry of Belonging and Unbelonging, a Comparative Approach", s. 120 i Kate Darian-Smith (ed.): *Text, Theory, Space: Land, Literature and History in South Africa and Australia*; Routledge, London 1996

“Čakčabárru”

I diktet ”Čakčabárru” er rammen forskjøvet i forhold til “Vihken jiena guvlui”. Diktet flyter på en besjelningsflate hvor vann gis personifisert form og hvor forholdet mellom årstidene, og derigjennom vannets konsistens, kan danne grunnlaget for en allegorisk tolkning av strømningene i den kollektive, samiske bevissthet. Slik bruker Jalvi nok en gang naturen til å metonymisere en kollektiv samiskhet, men likefullt benyttes naturen på annet vis for å oppnå dette i “Čakčabárru” i forhold til “Vihken jiena guvlui”.

Ikke velá stuhčēt, bárru,
njuikot gáddái geđggiid ala.
Ikke velá árggit juiget
heavás geasi eahketlávlat.

Otne lea jo jaskat jávri,
jaskat jávrri uhca bároš:
jiekŋan deadju, silban šoavvu,
alit lohkkín čáziid badjel
- oadđá dálvvi lossa nahkár.³⁵

Det første som er åpenbart i lesningen av “Čakčabárru” er at diktet er delt opp i to strofer, hvor tempus forandres fra første til andre strofe. Første strofe er fortid, andre strofe er nåtid, og de to strofene skiller gjennom dette både i årstid og i konsistens. I diktet bruker Jalvi “ikte”³⁶ og “otne”³⁷ for å beskueliggjøre forskjellene i tempus og konsistens. Diktet deles opp i en første strofe hvor det er høst, vannet flyter, og ei båre leker på vannet, “njuikot gáddái geđggiid ala” (2), og hvor vannet lever, og i en annen strofe hvor isen har frosset på vannet, “alit lohkkín čáziid badjel” (8), det er øde og stille og båra sover vintersøvn. Jalvi bruker kontrasten båre/is til å påpeke kontrasten levende fortid/sovende nåtid. Båra representerer bevegelse og fri lek, mens isen representerer stillstand og statisk søvn.

Allegorisk forstår man det slik at diktets preteritumdel representerer den urørte samiskhet, den upåvirkede strømning innen samisk virke, mens diktets presensdel representerer en bunden, samisk

³⁵ Jalvi og Larsen, s. 21

³⁶ Norsk: igår

³⁷ Norsk: idag

kontemplasjonsvirkelighet, forfrosset og uten mulighet til å utvikle seg fritt på egne premisser. Således ytrer Jalvi også gjennom dette diktet en nostalgi, en lengten etter den forgangne, samiske renhet, satt i kontrast mot det han anser som en påvirket nåtid hvor samene ikke lenger kulturelt kan utrykke seg fritt. Dog er “Čakčabárru” mer optimistisk enn “Vihken jiena guvlui” i forhold til å vinne den samiske strid, for i diktets siste linje presiserer Jalvi at båra “oaddá dálvvi lossa nahkár” (9), den er ikke forgangen, såvisst som årstidene forandres vil båra engang vende tilbake til sin fordums lek, noe Harald Gaski også påpeker i sitt forord til utgivelsen; og man kan anse vinteren som en ventetid, nærmest som den kristne venten og en visse tro på Messias’ tilbakekomst.

Også i ”Čakčabárru” bruker Jalvi natur som rammeform i sin beskrivelse av den samiske bevissthet, men viset naturen speiler samiskhet på er annerledes enn i “Vihken jiena guvlui”. Gaski sier i sitt forord at Jalvi virker å “buohtastahttit sápmelaččaid eallima luonddufámuid givrodagain”³⁸, noe som i dette tilfellet impliserer en sterkere grad av personifikasjon enn i “Vihken jiena guvlui”. I “Čakčabárru” brukes det personifiserte vann til å allegorisere utviklingen av den samiske ånd, og vannets endringer må leses parallellt med det Jalvi så som endringer i den samiske ånd.

Paul de Man snakker om “the language of tropes”³⁹, som et vis å tvinge prosopopeia inn som en del av språket i romantisk litteratur. Troper er det som sanseliggjør det kognitivt ukjente gjennom språk, og personifikasjon kan således anses som en lingvistisk prosess som åpner det stille bildet av blant annet natur, i denne sammenheng spesifikt vann, opp mot den kognitive horisont språkbruken virkelig beskriver. Jalvi bruker prosopopeia, eller personifikasjon, til å smøre overgangen, transaksjonen, fra en tilstand til en annen. Slik blir personifikasjonen det katalyserende hovedverktøy Jalvi bruker til å fremtvinge bakenforliggende mening i “Čakčabárru”; det lingvistiske kodeverktøy som løser allegorien i diktet, og bringer diktets ansikt til overflaten. Den type bevegelig allegorikk og metafori som finnes i “Čakčabárru” er ifølge de Man svært sentral for klassisk romantisk diktning.

³⁸ Jalvi og Larsen, s. 13. Norsk: ”sammenligne samenes liv med naturkreftenes styrke”

³⁹ Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*; Columbia University Press, New York 1984, s. 80

De Man beskriver den romantiske metafor som en bevegelse, som en kinetisk prosess, som ikke står stille som et utsnittet bilde, men som utvikler seg fra diktets begynnelse til slutt. Den transcendentale metafor starter ved et tenkt nullpunkt og beveger seg mot den befriende åpenbaring. Blant annet skriver han: “The metaphor is not a combination of two entities or experiences more or less deliberately linked together, but one single and particular experience: that of origination”⁴⁰. Slik tenker de Man seg at metaforen fungerer som en eneste skapelsesprosess og ikke en rekke av sammenknyttede bilder. Betydningen man kan tillegge dette er at den romantiske metafor fungerer som et speilbilde av livet selv, i Virginia Woolfs udødelige ord: “Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end”⁴¹. Metaforen er skapelse og vedvarende dynamikk på samme tid. Resultatet av den transcendentale bevegelse metaforen står for og prosessen i seg selv kan således kobles opp mot konseptet om benevnelse, mot det å skape en original romforståelse, mot det å la lyrikken skape objektet prosessuelt ved å benevne det. Dette vil omtales nærmere senere.

Vannmetaforen Jalvi skaper i “Čakčabárru” synes i alle tilfeller å være denne type transcendental metafor, som gjennom sin transcendentalitet allegoriserer den samisk bevegelse. Metaforen beveger seg mellom tilstander og årstider, og på det vis utformer den en skapende bevegelse, en benevnelse, som på samme vis benevner det allegoriske bilde, samenes virke og utvikling. Jalvi lykkes gjennom metaforbruken i “Čakčabárru” å allegorisk forme en skapelsesberetning, i forhold til samisk virke, idet han gjør den til en årtidbundet prosess, til en del av livet selv. Metaforen beveger seg fra den lekende tilstanden i første strofe: “njuikot gáddái geđggiid ala” (2) til andre strofes fastfrosne stillhet: “alit lohkkín čáziid badjel”. Metaforen beveger seg over fra flytende til frossen form, og utfra siste strofe “oadđá dálvvi lossa nahkár” (9) kan man utlede at den senere vil gå tilbake til flytende form igjen, like sikkert som at årstidene skifter.

⁴⁰ De Man, s. 4

⁴¹ Andrew McNeillie (ed.): *The Essays of Virginia Woolf – Volume 4: 1925 to 1928*; The Hogarth Press, London 1994, s. 160

Her kommer man til en krysning hvor en allegorisk lesning kan ta to veier. Den ene veien er å tolke vann/is som en allegori for den samiske nasjon: I første strofe beskriver Jalvi tiden før koloniseringen, hvor samene eide frihet og selvbestemmelse, og den andre strofen beskriver den koloniserte nasjonen, frosset fast og ute av stand til å bestemme sine egne bevegelser; den siste strofen er samenes stilling i Jalvis samtid. Imidlertid ser Jalvi også denne prosessen som en sirkel, noe som tilsier at nasjonen atter en dag vil vende tilbake til sin fordums velmakt og selvbestemmelse. Jalvi overfører altså den sirkulære tenkningen til hans visjoner om samisk nasjonsbygging. Enhver tilstand dreier seg om en fase som må overvinnes eller gjennomleves for å komme til neste fase, og til sist vil man uunngåelig vende tilbake til sirkelens nullpunkt, hvor den samme syklusen vil ta til på ny. Slik sett er “Čakčabárru” et svært optimistisk dikt: koloniseringen vil ikke vare evig, for livet må vende tilbake til sin opprinnelse og man vil på ny oppleve en tid da samene nyter frihet og selvbestemmelse.

Det andre allegoriske veivalget er en tolkning hvor vann/is og overgangene mellom dem er en allegori for et menneskes liv: Her bruker Jalvi årstidenes rytme til å betegne menneskelivet i en klassisk allegori hvor vår er ungdom og vinter alderdom, men for Jalvi betyr et liv mer enn en enkelt skjebne. Han snakker om en slekts liv og virke: sameslekten. Man tenker seg en generasjon som et allegorisk år, og at neste generasjon vil leve neste år. Dette er noe man også kan tolke ut av siste linje i diktet, hvor det er snakk om en søvn, og at samme syklus vil begynne på nytt. Det som gjør slektens utvikling spesiell er imidlertid at Jalvi synes å se for seg at de forskjellige generasjonenes liv fortøner seg mer eller mindre som en kopi av forrige generasjoners liv, og at denne syklusen tilsynelatende er evigvarende. Her kommer vi inn på den normative siden av Jalvis sirkulære tankegang, om hvordan utvikling bør håndteres og hvilke kriterier som skal ligge til grunn for utvikling. Denne normative siden vil omtales nærmere under gjennomgangen av ”Bártnáži”.

Metonymiseringen og benevnningen av det samiske landskap trer således også frem i dette diktet, dog er personifikasjonen sterkere enn i “Vihken jiena guvlui”. Innenfor den personifiserte allegori Jalvi skaper, ligger også innbundet en metonymisering av samisk virke; naturen som

representant for et allsamisk perspektiv. Naturaspektet er klart i diktet, men det som skaper den metonymiske styrke er måten Jalvi lar naturen betegne samefolket allegorisk. Vannet og årstidene gis bestemt årsak i forhold til det samiske virke, og for å komme innenfor diktets overflate og forstå det rommet Jalvi konstruerer kreves det en forståelse av naturrommet på nordkalotten. Imidlertid er det ved utsnittet “juiget/hearvás geasi eahketlávlat” (3-4) at koblingen mellom natur og samisk kultur knyttes sterkest. Her er det den besjelede båra som joiker det man assosierer som lyse polarsommernetter. Joiken representerer her et “beyond”, idet det er et kulturtrekk eksklusivt for samer, og det at joik kobles opp mot den besjelede natur på dette viset metonymiserer både besjelingen av natur og betydningen rundt det, som henledet ovenfor, og naturen i seg selv.

Utsnittet om båras joik drar leseren inn i en assosiasjonsverden hvor førstehånds kjennskap er vital hva angår forståelsen og den kognitive forestillingen av hva som foregår i diktet. Benevningsestetikken som nevnes i forhold til “Vihken jiena guvlui” er tilstede også her, dog her tar den en noe annen form. De biografiske elementene er ikke på samme måte tilstedeværende, men Jalvi lar her landskap og spesifikk, samisk folklore kobles sammen, slik at den samme erobringen som nevnes i forhold til “Vihken jiena guvlui” også er gjeldende i “Čakčabárru”. Imidlertid begrenser ikke koblingen her seg til den topografiske form den tar i “Vihken jiena guvlui”, men Jalvi lar også joiken, den samiske tradisjon og folklore, kobles opp mot klimatikk og nordkalotske naturforhold forbundet med jordrotasjon og årstider, idet han assosiativt henspeiler til lyse sommernetter. Jalvi definerer således det nordkalotske landskap inn i en samisk særegenhet, og man kan slik si at Jalvi i “Čakčabárru” følger opp det erobringensmønster han følger i “Vihken jiena guvlui”, om så på et annet plan.

Dog for å ytterligere belyse personifikasjonens kraft i “Čakčabárru” må man henviser til personifikasjons og besjelings betydning i seg selv. Kulturhistorisk er det å tillegge objekter liv svært sentralt i det samiske samfunn. Den samiske naturanskuelse er tradisjonelt preget av en sterk respekt for natur, og vurdering av natur nærmest som en kompanjong og følgesvenn, som en ressurs man må respektere. Naturen er i det hele tatt sterkt preget av en åndelighet, noe man også finner igjen i den førkristne,

samiske religion. Gjennom strofer som “juiget/hearvás geasi eahketlávlat” (3-4) og “jiekŋan deadju, silban šoavvu” (7) tar ånden bolig i vannet og i årstidene, og slik lar Jalvi naturen synliggjøre det samiske rom på et annet vis. Han skriver den samiske ånd og det samiske rom direkte inn i naturen, noe som også henspeler mot den ursamiske måte å beskue natur på. I den førkristne, animistiske, samiske religionen var den guddommelige ånd en bestanddel av alle deler av naturen. Dette samiske religionsbegrepet overfører Jalvi til den samiskåndelige utvikling, i en politisk og kulturell prosess, og lykkes dermed i sterkere grad i å definere natur inn i det særsmiske rom, i koblingen mellom ursamisk religion, ren natur og samisk ånd. Jalvi skaper en treenighet hvor naturen er bindeleddet mellom de tre enhetene, natur - same - ånd, og hvor de sammen danner anskuelsesgrunnlag for hvordan Jalvi konstuerer det samiske rom i “Čakčabárru”.

Et annet distinkt element er hvordan Jalvi bruker årstider til å opptegne grensene for anskuelsesregimet han henleder rommet mot. Årstidene er sentrale i “Čakčabárru” ikke bare idet de innleder forandring og fungerer som katalysator for Jalvis visjoner for den samiske ånd, men også i den forstand at årstider kan anses særskildt viktige spesielt for det samiske levesett før koloniseringen. Samer henvises fortsatt til i tendensiøs litteratur som “de åtte årstiders folk”, og årstidene har vært sentrale i samisk virke, ikke bare hva angår næringer og ernæring, men også hva angår bosted, bosetningsmønster, flyttinger, familiesituasjon, samfunnsforhold og mange andre faktorer, og er det fortsatt like til idag. Man kan med rette si at årstidene er en styrende faktor i ursamisk konjunktur, i enda større grad enn den har vært for de andre folkegruppene som var i bosatt Skandinavia ved dannelsen av nasjonalstatene, og at Jalvi dermed, ved å gi årstidene den katalyserende effekt de har i diktet, gir diktet et preg av ursamisk konjunktur, men samtidig tilskriver årstidene en ny katalyserende form, i den grad de nå bidrar til å personifisere den moderne samiske samfunnsutvikling. Jalvi bringer således årstidenes betydning elegant inn i konstruksjonen av det samiske rom, samtidig som han bruker dem som personifiserende allegori i forhold til nasjon og slekter. Slik gjør Jalvi årstidene til en form for “beyond” i den forstand at han knytter dem opp mot det særsmiske rom, og definerer dem, slik han henspeler dem, ut av den pan-skandinaviske sfære.

Man kan således si at forestillingen om “de åtte årstiders folk” tar plass i Jalvis romskuelsesregime, et rom som gjennom det nostalgiske og lengtende drag Jalvi gir det, fortsatt må betraktes som det Jalvi så på som en samisk utopi; en utopi som selv i datidens samiske samfunn i sterkest grad fantes i indre strøk, og meget særskilt innen reindriftnæringen. Slik kan det oppleves at Jalvi skiller mellom næringer og bosetningsmønstre i det moderne, samiske samfunn, og at han gir forrang til næringsmønstre som lever tettest mulig opp mot utopien om “de åtte årstiders folk”. Dette skillet kan oppleves spesielt skarpt mellom reindriftssamer og jordbruks- og fiskesamer, hvor man får forståelse av at Jalvi utopiserer reindriftsgrupperingene og sørger over jordbruks- og fiskegrupperingene som har “mistet sin samiske urtilknytning”, da de ikke i samme grad dikteres av årstider.

Ved å gjøre denne type årstidsforståelse til en kategorisk del av det særsmiske rom, opplever man, som i “Vihken jiena guvlui”, at implikasjonen av akkurat dette er at Jalvi stenger deler av den samiske befolkning ute fra det særsmiske rom, samtidig som han som eksplikasjon definerer samene som gruppe i forhold til andre skandinaviske folkeslag. Dette tilsier at Jalvis særsmiske “beyond” ikke bare er et “beyond” for den ikke-samiske, skandinaviske befolkning, men også for store deler av den samiske befolkningen. Det strenge anskuelsesregimet Jalvi forfekter for å definere ut den ikke-samiske befolkning og å befeste den samiske egenart rammer det samiske mangfold og det samiske folk som en enhetlig, kulturell nasjon hardt; dog styrken i slaget ligger ikke i første rekke i Jalvis hånd, men i fraværet av sidestykke og motvekt til anskuelsesregimet han forfekter, det som skal vokse seg til en samisk-lyrisk kanon. Også gjennom resten av århundret vil ensidigheten i samisk høyverdighet innen den samiske kanon fremstå som nærmest diktaturisk, og det er denne ensidigheten og maktbalansen som styrer den som lammer den samiske kulturutvikling.

“Bártnáži”

I diktet “Bártnáži” kommer ungdomsaspektet i Jalvis samiskromlige lyrikk klarere frem. Dette er et dikt klart adressert til en ung gutt, og i dette

diktet lar Jalvi ungdommens dyder fylle rommet naturen innehar i “Vihken jiena guvlui” og “Čakčabárru”: den romantiserte renhet og ubesudlethet. Ungdom innehar her den opprinnende kraft som kjennetegner den ene enden av den samekulturelle grunnlagsaksen Jalvi også arbeider utfra i de to andre diktene.

Dutnje, uhca bártnáš
mun dán divttáš čálán,
nuorravuodát muitun
dán lávlat oamastan.

Eatni don leat doaivu,
áhči áidnu illu.
Eale, mánná. álbmogasat,
eale šaddan-eatnamasat!

Mánnávuoda oskku
doala bisovaččat!
dat mii kruvnnit nuorravuoda
ja lea čuovggas eallin čađa.⁴²

I “Bártnážii” ser man imidlertid ikke klart den andre enden av denne aksen, det besudlede, men i lys av resten av Jalvis virke som poet forstår man den sterke bipolariteten som ligger latent i diktet, gjennom dens insistering på ungdommens fortrefelighet. Den ubesudlede ungdommen må bevares så godt det lar seg gjøre gjennom livets uhumskheter. I Jalvis anskuelsesregime innebærer dette at den ubesudlede, samiske kultur trues av eksterne krefter: kolonimakten.

Diktet består av tre strofer, hvor ungdom og opprinnelse er fremtredende på forskjellige vis. I første strofe anlegger Jalvi den ungdommelige ramme han lar omgi diktet som helhet. Strofen innledes av en meta-poetisk dimensjon som drar diktet inn i sfæren til den lille gutten. Dette er imidlertid en sfære hvor gutten ikke er herre i sin egen verden. Dette indikeres i første rekke av versene “nuorravuodát muitun/dán lávlat oamastan” (3-4). Diktet skal være en slags manifestasjon av guttens ungdomsminner, men det er dikter-jeg’et som tar disse minnene til eie. Ved å skrive et dikt som manifesterer guttens ungdom overtar dikter-jeg’et

⁴² Jalvi og Larsen, s. 18

administrasjonen av denne ungdommen. Det er som om dikter-jeg'et fanger gutten i første strofe ved å dikte han, og derfra forsøker å styre guttens skjebne inn i fremtiden. Her kan man trekke paralleller til benevnelseskonseptet, hvor benevnelse og erobring ofte henger sammen. Dikter-jeg'et benevner guttens ungdom, og synes ved det å ta for gitt at han eier ungdommen. I prinsippet fungerer dette på samme vis som benevnelsen av et landskap og tilknytningene dette skaper til dikter-jeg'et og det dette jeg'et står for.

Kreftene som ønsker å styre guttens fremtid forsterkes i andre strofe, ved at det leder inn i foreldrenes sfære og deres krav og forgodtbefinnende. Dette er krav som møter de fleste barn og det er foreldres rett og plikt å veilede sine barn, men liketil er disse kravene mer spesifiserte enn som så: de utleder ansvarsforholdet i forhold til å bevare det tradisjonelle. I innledningen "Eatni don leat doaivu,/áhčči áidnu illu." (5-6) ligger både en stor forventning om å ære foreldre og gjøre dem stolte, og en mer subtil henvisning til den sentralsamiske virkelighetsanskuelse og -tradisjon. Betydningen av "eadni"⁴³ og "áhčči"⁴⁴ er mer omfangsrik enn en ren henvisning til en unggutts mor og far. I den samiske tradisjon er knytningen til foreldre og slekt generelt sterkere enn blant andre folkegrupper i Skandinavia. Dog er knytningen til mor og far i diktet noe mer enn bare familieband. Som man spesielt vil oppleve i Paulus Utsis dikt er foreldrene i det samiske samfunnet ikke bare ansett som oppfostrende krefter som brukes til å sette barnet fritt i en frittflytende verden; de er også sterkt knyttet til oppvekstvilkår og -næringer, og ikke minst til arv. På samme vis som det er viktig å respektere naturen og ikke gjøre at gjenvinnbare og andre ressurser misbrukes, slik at naturen kan videreføre sin hensikt til kommende generasjoner, er det viktig å ære sine foreldres virke og føre det videre, slik at det arbeidet dine foreldre og deres foreldre har påbegynt ikke skal være forgjeves.

I en sirkulær historieforståelse er det viktig å ikke trå ut av sirkelen; det er viktig å ikke bryte med foreldrene, det er viktig å ære tradisjonen, å bevare de særegenheter og kjennetegn som gjør sirkelen til en sluttet enhet. I

⁴³ Norsk: mor

⁴⁴ Norsk: far

“Bártnáži” lærer Jalvi den samiske leser på en mer direkte måte de samme prinsippene man får lære på en allegorisk måte i ”Čakčabárru”. Den samiske sirkulære verdensanskuelsen kommer klart frem i antydningene om hvordan gutten bør prioritere sin fremtid. Henvisningen til foreldrene og det å følge i deres fotspor, for dermed å bevare sirkelen intakt er en ansvarsbyrde som hviler på mange samiske ungdommer selv i dag: tvilsforholdet i forhold til tradisjon og modernitet, hvor grensene mellom disse går, om de overhodet kan blandes. Her rører Jalvi ved en nerve i samefolkets diskursive utvikling: det største skrekksenarioet for den samiske nasjon er at den historiske sirkelen verdensanskuelsen hviler på brytes, men i hvor stor grad og på hvilke vis kan man utvikle kulturen og samfunnet og samtidig holde sirkelen intakt?

Problemstillingen viser seg vanskelig for et folk som i moderne tid aldri har hatt makt til å styre sin egen utvikling, men som har vært tvunget til å tilpasse seg andre folks staters behov. Denne makten til selvbestemmelse skulle vise seg å bli gradvis større utover i århundret, men på Jalvis tid var samisk selvbestemmelse fortsatt et relativt ukjent begrep. Samene hadde ikke fått satt betingelser for sin utvikling, og derfor var den utvikling de hadde gjennomlevet i moderne tid basert på andres forgodtbefinnende; resultatet ble at all utvikling lett kunne bli sett på som en uting og som noe ”usamisk” fordi utvikling ikke hadde vært en del av den moderne, samiske bevissthet. Utvikling i seg selv ble til noe fremmed og mistenkelig som ikke hørte til i den samiske tanke, den samiske diskurs, og slik skulle det bli vanskelig å søke nye former for identitet og uttrykk. Dette er noe Jalvi manifesterer enda sterkere i inntakten av siste strofe: ”Mánnávuoda oskku/doala bisovaččat!” (9-10). Her konkretiserer Jalvi båndet mellom foreldre og barn, ikke bare når det gjelder det åpenbare, men også gjennom kravet til å holde konstant det man har lært av foreldrene, barnetroen, og impliserer dermed at barnets liv skal speile dets foreldres liv.

Ved slutten av andre strofe gjør Jalvi forøvrig et av hans strandhogg i form av å benevne landskap i erobringsøyemed, altså på et vis man kjenner igjen fra hans øvrige dikt. Strofens siste ord, “šaddan-eatnamasat”⁴⁵ (8), har

⁴⁵ Norsk: fosterland

et opprinnelses- og utviklingspreg, i og med at “šaddat”, som i første rekke betyr “fødsel”, men også kan indikere “oppvekst” innleder sluttfrasen. Slik etablerer Jalvi et visst historisk grunnlag for frasen, og kobler dette til “eanan”, som ofte henspeiler et større landområde, langt større enn bare en begrenset fødselssfære; snarere en persons livsløps virkeområde, eller et enda større område som indikerer en slekts eller et folks virkeområde, både historisk og samtidig. Ordet inngår altså i sluttfrasen “Eale, mánná, álbmogasat,/eale šaddan-eatnamasat” (7-8), hvor gutten får en oppfordring om å være tro mot sitt folk og sitt land. Jalvi fremmer således ved den samiske lezers konnotasjon hele det samiske området som objekt for de livsvisjoner han påberoper diktets hovedperson.

Gjennom allegorisk språk, maner Jalvi det samiske folk til å erobre sitt rettmessige land, mye på samme vis som han har gjort i “Vihken jiena guvlui” og “Čakčabárru”, dog med forskjellig vinkling. Besjelingen og personifiseringen fra de to foregående diktene er byttet ut med en personliggjøring av nasjonale interesser. Gutten blir en representant for drømmen om å bevare det samiske levesettet, den samme drømmen man finner i lengselen etter jenta i “Vihken jiena guvlui” og bølgens lek i “Čakčabárru”. I “Bártnáži” plasseres gutten inn i en historiesentrert sfære av mor, far og barnetro, og blir slik en manifestering av den kolonisertes kompleks og forvirring rundt forholdene utvanning og hybriditet.

I siste strofe går så Jalvi mer tilbake til vinklingen fra første vers, hvor han priser ungdommens fortreffelighet og ønsker barnetroen evig liv. I tillegg beskrives barnetroen, eller troskapen mot sirkelen som ungdommens evige pris: “dat mii kruvnnit nuorravuoda/ja lea čuovggas eallin čađa” (11-12). Ansvar for å vedholde sirkelen, å videreføre den hensikt man var ment å videreføre og å ære forfedrenes tro og virke er hvordan man atter må forstå oppfordringene i siste vers. Ved romantisering og symbolvirkemidler sterkt knyttet opp mot et I vs. Other-perspektiv kjemper Pedar Jalvi for å vedholde den samiske sirkel, og stagge kreftene han så som nedbrytende for samisk kultur- og samfunnsliv. Jalvis diktning baserer seg på å fremstille kulturforholdene mellom samene og de øvrige folkegruppene i Skandinavia så polare som mulig, og bakgrunnen for dette ligger nettopp i den samiske utviklingshistorien som er omtalt tidligere. Utvikling føles å komme som en

følge av interaksjon med og påvirkning fra kolonistbefolkningen, og dermed blir utvikling til noe negativt og skadelig for den samiske kulturen; det ideelle er at samisk kultur er konstant og statisk.

Anskuelsen man møter i hans lyriske rom er preget av ønsket om å produsere en “beyondness” og følgelig bruke den til å benevne det samiske området som helhet, å gjøre dette rommet av “beyond” til en absolutt størrelse og et metermål for hva man skal forstå som samisk, helhetlig kultur; altså å skape den nødvendige avstanden til kolonistkulturen. Dette gjør rommet Jalvi tilbyr, at de forskjellige generasjonenes virke skal speile hverandre i størst mulig grad, til et normativt rom, hvor han viser til faren ved utvikling og verdien i å ikke vike fra foreldrenes virke. Om man tenker generasjoners gang som en rekke av sirkler er det åpenbart at Jalvi oppfordrer til å la generasjonene spinne oppå hverandre i samme bane istedenfor at de skal utvikle seg oppover som en spiral. En fremskridende utvikling, som i en spiral, ses altså på som en fare fordi den simpelthen kan velte dersom den spinner for langt ut av grunnbanen, og altså forårsake den samiske kulturs undergang. På grunn av dette har Jalvi liten plass til kulturelle fellestrekk og moderniseringer, og dermed blir det en stigmatisert tradisjonsdiskurs som danner sentrum for hans lyrikk, noe som resulterer i en romkonstruksjon som fortøner seg som et “beyond” ikke bare for andre folkegrupper i Skandinavia, men også for store deler av den samiske befolkningen. Dette skjer fordi spiralen i realiteten allerede har bynt å utvikle seg oppover fra den grunnflaten Jalvi bygger som den ideelle norm, og når Jalvi forsøker å dra spiralen ned til grunnplanet igjen ved sin lyrikk skaper han uenlighet med den reelle, samiske situasjon.

Om man imidlertid går inn på de meta-tekstuelle sidene ved diktet er det her man finner spiren til utvikling i Jalvis poesi. Skrevet lyrikk er et nytt medium i den samiskspråklige verden, så på samme vis som at Jalvi skriver til en ungdom så er det et vis å bearbeide en ung sjanger på. ”Bártnáži” kan i så måte også fungere i en allegorisk lesning, hvor den unge gutten som er i ferd med å trå ut i verden er en allegori for samisk lyrikk. Herifra er det enkelt å følge oppfordringene om å være tro mot tradisjonen, selv om man entrer et nytt medium. Diktet kan forstås som et poetikkskrift, og “Mánnávuoda oskku/doala bisovaččat!” (9-10) får ny betydning i denne

konteksten. Det kan tolkes som en oppfordring til å være tro mot den muntlige tradisjonen, selv i skriftlig lyrikk, noe Jalvi som vist forsøker å etterleve også i praksis. Her passer bindingen med en ungdom som bærer en tung bær av tradisjon med seg ut i den nye verden.

Det ungdommelige aspektet forsterkes av diminutivbruken i “bártnáš”⁴⁶, som i diktets tittel, men også i “divttaš”⁴⁷ som gir en meta-poetisk hentydning til den samme ungdommeligheten. Diminutivformen “divttaš” gir også større styrke til det ungdommelige aspektet av en ny uttrykksform. Det er først og fremst på dette viset Jalvi bryter den tradisjonsfikserte samiske romanskuelse, gjennom å innføre en moderne uttrykksform, men rammene innenfor hvilke han lar uttrykket formes tilhører likefullt denne tradisjonsbundne romanskuelsen. Således kan man si at istedetfor å søke ut av dette rommet i fullstendighet og skape en samisk-lyrisk virkelighet i pakt med en moderne utvikling forsøker Jalvi å gjøre det nye mediet til en *del* av det tradisjonsfikserte anskuelsesrommet. Hvor man tidligere har snakket om benevnelse og re-adamisme i forhold til landskap kan man her snakke om det samme i forhold til sjanger. Jalvi bestreber å definere lyrikk som sjanger og tilpasse den det samiske anskuelsesregime han skriver ut fra. Det er dette aspektet av Jalvis virke som kan hevdes å være nærmest et “third space”, men samtidig som Jalvi skaper ny form fornyer han rammene og tematikken som bærer formen kun ubetydelig. Jalvis lyrikks tematiske og normative bakgrunn er nostalgisk orientert, og han henter slik rammene for lyrikken i en forgangen tid. Imidlertid er formen nyskapende for samene og således bringer altså Jalvi den samiske tradisjonen inn i en ny formverden. På dette viset kan man si at Jalvi skaper en transaksjon mellom tradisjon og modernitet, altså i pakt med dydene til et “third space”.

Heller kan ikke selve betydningen av innføringen av lyrikk i det samiske språklandskap undervurderes. Sett i sammenheng med datidens fordommer mot samisk språk som sa at det var mindreverdig og uestetisk, fordommer forsterket og innprentet også samene av embedsmenn i integrasjonspolitikkenes ærend, bar tilpasningen av samisk språk til det

⁴⁶ Norsk: liten gutt/kjær gutt

⁴⁷ Norsk: lite dikt/kjært dikt

edleste medium, lyrikken, en viktig signaleffekt. Det er også vanskelig å gjøre annet enn å prise Jalvis språkfølelse og lyriske talent for det mesterlige viset språket tilpasses den nye formen i hans lyrikk. Jalvi danner imidlertid grunnlaget for forståelsen av samisk lyrikks hensikt og de krav man skulle legge til grunn for å klassifisere lyrikk som genuint samisk. Det regimet av samisk romkonstruksjon Jalvi skapte for lyrikken i første del av det 20. århundre, har gjort seg sterkt gjeldende hos både senere diktere og sentralt publikum utover i århundret, som første steg i utviklingen av en samisk-lyrisk kanon. Hovedtyngden av moderne samisk lyrikk, og hovedtyngden av den interesse som knyttes mot denne, hviler tungt på Jalvis skuldre, og gjør det fortsatt ved begynnelsen av det 21. århundre.

Kapittel 3: Paulus Utsi – Metonymiens mester

Paulus Utsi ble født på Utsi-familiens sommerboplass i Lyngseidet i 1918, og familien flyttet mellom Lyngen og Karesuando inntil de ble offer for de svenske tvangsflytningene av reineiere og flyttet fra Könkämä sameby ved Karesuando sørover til Sirkas sameby ved Jokkmokk da Paulus var barn⁴⁸. Her vokste Paulus opp i Utsi-familiens nye miljø, og det var her han vokste til som dikter. På samme vis som Pedar Jalvi skulle Paulus Utsi komme til å representere samefolkets entydige røst for sin generasjon, i tiårene etter 2. verdenskrig opp til hans død i 1975. I mer stillferdig flytende vendinger enn Jalvis ganske bastante poesi snek Paulus Utsis små dikt seg inn som en del av den samiske etterkrigsbevissthet. Utsi er først og fremst en ordkunstner, og det er på denne bakgrunn han ble høyt ansett som dikter: hans evne til å fange leserens oppmerksomhet i små, språklige bilder, noe også titlene på hans utgivelser tilsier: *Giela giela*⁴⁹, den posthume *Giela gielain*⁵⁰ og den planlagte, men aldri fullførte, *Gielain giela*⁵¹. Slik var det som ”sátneduojár”⁵² at Paulus Utsi i første rekke vant sitt ry og sin respekt, men likefullt er likhetene med Jalvi mange: Gjennom symbolmønstrene og den metonymiske allrepresentasjon i kraft av sin status som nasjonalskald viderefører Utsi Jalvis anskuelsesregime til de neste generasjoner av samer, og fester grepet om det samisk-lyriske rom.

Jalvis romantiske utgangspunkt henger til dels igjen hos Paulus Utsi, men han er i første rekke ordets og metonymiens mester. Det var hans evne til å få det samiske folk til å føle at hans utvalgte troper representerte folket som enhet som ga Utsi den status han nøt i sin samtid og som han fortsatt nyter i dag. Det semiologiske regime Jalvi hadde bidratt til å befeste som en samisk kanon i den samiske befolknings bevissthet får fullt utløp gjennom Paulus Utsi, og samtidig som hans språk er strømlinjeformet og behagelig er hans semiotikk nådeløs. Man kan si at det er dette lullende og flytende estetisk sublime språket, en språkbruk hvor ordspill og særegne vendinger i

⁴⁸ Paulus Utsi: *Følj stigen*; DAT O.S, Guovdageaidnu 1992, s. 38-41

⁴⁹ Norsk: Fang språket (Giella = språk/snare)

⁵⁰ Norsk: Fang med språket

⁵¹ Norsk: Fang med språket (omvendt ordstilling)

⁵² Norsk: en håndverker i ord

samisk språk er sentral i lyrikken, som gjør at Utsi kan tillate seg å være så vidt bastant i sin semiologiske diskurs, idet det mjuke i språket verner for det harde i den semiologiske tegnbruken. Språket forfører og den semiologi man ellers vanskelig svelger passerer som allmenn i den estetiske strømmen av velvalgte ord.

Jonathan Cullers *The Pursuit of Signs* er svært aktuell hva angår Paulus Utsis poesi. Den bipolar orienterte semiologiske utvikling Culler snakker om⁵³ er svært aktiv i Utsis poesi; mye av hans tegnverden baserer seg på motsetningsforhold, og Utsi bruker slike tegn og troper til å forme en programmatisk intensjon i sin poesi. Denne intensjonen ligger i praksis nært opp mot den intensjonen Jalvi fremviser i hans poesi, dog er den semiologiske virkeligheten annerledes hos Utsi. I mye sterkere og mer eksplisitt grad tilspisser Utsi det lyriske rom han har arvet etter Jalvi, med det åpenbare resultat at på samme tid som det blir mindre generelt og således mer autentisk i forhold til visse grupper samer, så trår man inn i et rom som er mer lukket enn hos Jalvi, og således mer ekskluderende, også i forhold til store deler av den samiske befolkningen.

Allikevel lykkes Utsi i å gi sitt semiologiske regime så vidt stor kraft at hans lyrikk står fram som samisk kanonisk diktning, med det resultat at han lykkes i å gjøre symbolverdier nært hans egen anskuelse til metonymier for den samiske nasjon. På samme tid som store deler av den samiske befolkningen fremmedgjøres av det rommet Utsi former i sin lyrikk, blir dette rommet fremhevet som en nasjonal representasjon. Den hensiktsmessige eksklusiviteten i Utsis dikt, som er mye sterkere enn Jalvis eksklusivitet, gjør at leseren møter en ferdigprodusert ”nasjonal pakke”, og således er Utsi et godt eksempel på hvordan den samiske kanon mislykkes i å la leseren være et aktivt filtreringsorgan, og heller degraderer leseren til en simpel mottager av en allerede ferdigmeislet hensikt. Dette bryter med Cullers syn på hvordan den ideelle semiologi skal fungere, og er noe som representerer et problem for den samiske kanon som helhet.

⁵³ Hnv. Kapittel 1

”Goahtoenan”

Diktet Paulus Utsi er mest kjent for, og som nærmest er en institusjon i samisk kultur, er ”Goahtoenan”. Diktet ble skrevet av Paulus Utsi og gitt melodi av Lars Wilhelm Svonni, og siden har det blitt gjort viden kjent og til allemannseie over hele det samiske området gjennom forskjellige samiske musikkgruppers fremføring av sangen; blant annet Deatnogátte Nuorats versjon, som lå på norsktoppen i lang tid, og senest gjennom heavyjoikbandet Intrigue. Dette diktet hviler meget tungt på og er en ypperlig representant for den semiologiske politikk ført av samisk lyrikk, som utledet tidligere. Det er i første rekke en ypperlig representant for Utsis sterke metonymibruk, men det representerer også sterkt det Culler henviser til som ”apostrofe”. Culler betegner apostrofe som sterk vokativbruk i lyrikk, altså tiltale eller påkallelse. Apostrofe ikke bare forsterker følelsen for det tiltalte objektet i lyrikken, men brukes også ifølge Culler som et middel for dikteren til å tilknytte seg objektet, og dermed forme seg selv.

Goahtoenan, báze dearvan
Vázzinbálgát leat dál baskon
Vuostemielain, losses lávkkiin
guođđit ferten šaddanbáikkiid
Liegga litna eatnigielas
amas sánit dahket saji

Báze muitun goahtesadji
mánávuođa stoahkanšallju
Áhči hearggiid biellojietna
vavdan sivvui čavga gitta
čalmbesutnii mearka savvon
dovdamušaid váibmui sisa

Lehkos muittus áhči soabbi
suonat, gáron, goahtegieres
ráidojohtin mielas ain
Jogašgáttis noađđebealli
spahkágávas vákkiid johtá

Doala gitta sámieallimis
Luondduin mielain veahkáhala
Njuolggusvuodát lámppán leat ⁵⁴

⁵⁴ Paulus Utsi: *Don čanat mu alccesat*; DAT O.S., Vasa 1992, s. 96

I ”Goahtoeanan” vandrer apostrofen hand i hand med metonymiene Utsi lar danne grunnlag for diktet. Allerede i første linje får man en klar ide om i hvilken retning diktet dreier. Apostroferingen av goahtoeanan, ”Goahtoeanan, báze dearvan” (1), innleder en sterk syklus av tilknytning av metonymiske bilder. Goahtoeanan⁵⁵ er et ord med flere betydninger. ”Goahtu” betyr hjem, men kan også bety livmor. Slik knytter Utsi sammen hjemsted og opprinnelse i tittelfrasen, noe som oftest også er svært sammenknyttet i samisk sammenheng. I tillegg er goahtu avledet av ”goahti”⁵⁶, og slik skaper Utsi en sterk symbolsk ramme, idet gammen er et sterkt symbol på en bærekraftig, samisk kultur. Utsi gjør goahtoeanan til en metonymi for samisk virke og værende, en essensialisering av samisk kultur, og ved å apostrofere metonymien gjennom denne avskjedfrasen, blir diktet enslags elegi over det forgagne. Utsi motsetter seg det han ser på som en utvanning av samisk kultur, og det å ta farvel med goahtoeanan er å ta farvel med den ekte, rene samekulturen. Dette gjør han spesielt ved å koble avskjeden med goahtoeanan opp mot utvanningen og tilbakegangen i samisk språk i den legendariske frasen ”Liegga litna eatnigielas/amas sánit dahket saji” (5-6).

Apostroferingen er for Utsi en måte å bringe slagkraft til og udødeliggjøre hans metonymier. Jonathan Culler skriver at ”to apostrophize is to will a state of affairs, to attempt to call it into being by asking inanimate objects to bend themselves to your desire. In these terms the function of apostrophe would be to make the objects of the universe potentially responsive forces”⁵⁷. Samtidig som apostrofen for Utsi er et vis å befeste personlig eiendomsrett over objektene han apostroferer, så skjenker apostrofen disse objektene vitalitet i leserens øyne. Apostrofen er en måte å manifestere objektene og gjøre fremstillingen av dem troverdig. I entreprenørsammenheng vil man kalle dette armering, en forsterkningsprosess som gjør at betongelementene er i stand til å bære vekten av bygningen. På samme vis kan man hevde at apostroferingen er

⁵⁵ Norsk: hjemland

⁵⁶ Norsk: gamle

⁵⁷ Culler, s. 139

grepet som armerer Utsis metonymiske elementer og gjør at de er i stand til å bære vekten av den samiske kanons ansvar: å representere en allmenn, samisk kultur. Det er disse metonymiene som bærer Utsis romanskueise i ”Goahtoeanan”, gitt den levende og bærende kraft gjennom de vokative påkallelser Utsi knytter opp til dem. Det apostroferende farvel er et vis for Utsi å rettferdiggjøre disse metonymienes både forgangne og videre eksistens. Fortid blir til nåtid blir til normativ fremtid. Apostrofens genialitet ligger i å forskyve objekter i tid, og gjøre dem aktuelle selv etter deres fall. Det er den følelsesmessige lengselen i apostrofen, hjertets knyttethet, som gir apostrofens objekter den livgivende kraft. Denne kraften bruker Utsi til å føre sine metonymier inn i den allsamiske diskurs, og gi dem plass i det anskuelsesrom han anser som normativt for alt samisk virke.

På apostrofeplanet innvier Utsi alle de tre første strofene av diktet med liknende apostroferinger av metonymier. Innledningen av andre strofe, ”Báze muitun goahtesadji/mánnávuoda stoahkanšallju” (7-8), og tredje strofe, ”Lehkos muittus áhči soabbi/suonat, gáron, goahtegieres” (13-14), er likeledese konstruksjoner som åpningsfrasen, apostrofiske metonymier. Det er imidlertid spesielt sistnevnte strofes metonymi som i størst grad befester den innlandsbaserte reindriftskulturen som grunnlag for Utsis anskuelsesrom. Gjennom denne metonymien kan man med sikkerhet definere også de tidligere nevnte metonymier inn under denne anskuelsen, idet de to førstnevnte kan hevdes å kunne være tilknyttet også andre typer samisk kultur, og således avventer å bli definert, inntil metonymier som den sistnevnte lar dem gli inn i en diskurs og en anskuelse basert på det innlandssamiske rom. I tillegg til dette er det også andre uttrykk som kan leses metonymisk som gir diktet et solid fotfeste i den innlandssamiske kultur. Fraser som ”Áhči herggiid biellojietna” (9) og ”ráidojohtin mielas ain” (15) er klare henvisninger til den innlandssamiske virkelighet som Utsi kjente fra sin egen oppvekst og skattet gjennom hele livet. Disse er blant tropene han lar metonymisere det samiske rom, og slik er Utsi også i sterk grad med på å bygge opp en kulturelitisme, på samme vis som Jalvi, dog er Utsis anskuelsesrom enda sterkere knyttet til en spesifikk næring innen det samiske kulturmangfold, nemlig reindriftssamiske forhold.

Apostrofebruken i ”Goahtoeanan” gjør at man kan trekke klare paralleller til Pedar Jalvis lyrikk, og hans sirkulære utviklingsdiskurs. Gjennom apostrofe skaper Utsi et normativt rom, dog anakronistisk i forhold til samtiden. I ”Goahtoeanan” impliserer Utsi en liknende tankegang rundt utvikling og forventning som Jalvi gjør i ”Bártnáži”. Uten å være like direkte som Jalvi i nostalgiseringen av ”det gamle livet” skaper Utsi forståelsen av fortiden som noe opphøyet og noe man burde ønske å vende tilbake til. For Utsi er ”Doala gitta samieallimis” (18) en versjon av Jalvis “Mánnávuoda oskku/doala bisovaččat!” Dette er en oppfordring om å dvele ved fortiden, og et uttrykk for at dette er det mest tjenlige for det samiske samfunn; en moderne utvikling er en utvikling som umulig kan gjennomføres på samiske premisser, og man bør motstå trangen til det moderne så sterkt som overhodet mulig.

Apostrofen trår i denne tankegangen inn som en tidløsende faktor. Culler hevder at apostrofen motsetter seg all form for narrasjon, og at man i apostrofens henseende snakker om diskurs. Han sier om apostrofisk tid at: ”The temporal movement from A to B, internalized by apostrophe, becomes a reversible alternation between A’ and B’: a play of presence and absence governed not by time but by poetic power.”⁵⁸ Culler avvæpner således tiden i apostrofiske dikt, og beskriver tiden som en konstant, som ikke-relevant. I denne sammenhengen kan man tenke seg den verden hvor Utsis semiologiske regimes grunnlag hviler som A på en tidsakse, og samtidens leseres verden som B på den samme aksens. Disse to punktene er i utgangspunktet ikke kompatible, men som Culler viser omformer Utsi disse to punktene til et A’ og et B’. A’ og B’ er ikke lenger punkter på en tidsakse, men bipolare punkter i en tilstede-/ikke-tilstedekontekst. Om man her kombinerer Cullers tankegang med Fredrik Tygstrups eksplisitt/implisitt kan man si at A’ representerer det eksplisitte, det som er tilstede. Eksempler på A’ i ”Goahtoeanan” er metonymier som ”Vázzinbálgát” (2), “áhči soabbi” (13) og “ráidojohtin” (15), som altså er eksplisitte og tilstede i diktet.

Men gjennom apostrofen, gjennom et farvel med en ting, impliseres nødvendigvis en overgang til noe annet. Dette er det implisitte i diktet, det

⁵⁸ Culler, s. 150

ikke-tilstedeværende, altså et B'. B' er de verdier man kan tenke seg har en bipolar stilling i forhold til Utsis A'. Ut fra eksemplene ovenfor kan man se for seg blant annet skuterspor, skuterbensin og snøskuttre som typiske eksempel på B', eller for den saks skyld veier, diesel og lastebiler. B' er A's moderne tilsvarende, og apostrofen som gjør B' til et implisitt av A' gjør også at B blir et implisitt av A, en underdanig størrelse som er en blek versjon av det originale, en forvilling bort fra det klare og eksplisitte. Gjennom utformingen av A' og B' plasserer Utsi altså A og B på en akse hvor betydningen av tidsforholdet disse imellom overføres til en eksplisitt/implisitt-akse hvor disse to stilles opp mot hverandre som bipolare verdier. Slik opphører altså tiden gjennom apostrofen, og erstattes med et lyrisk motsetningsforhold mellom implisitt og eksplisitt. På dette viset gjør Utsi de bærende metonymier i "Goahtoeanan" tidløse, idet han innleder hver strofe med en apostrofisk konstruksjon. Han opphever tiden disse metonymiene tilhører, og bringer dem inn i en tidløs poetisk sfære. En poetisk sfære som Utsi videreutvikler fra Jalvi, et normativt regime i forhold til samisk kulturanskuelse på jakt etter å utvikle en ting: en samisk kanonisk diskurs.

Utsis farvel er i denne sammenhengen ikke et "farvel", men et "god dag og velkommen inn i den edle, samiske kulturdiskurs". Han åpner en tidløs verden for sine metonymier, en verden hvor deres betydning og påvirkningskraft er konstante. Ved å forplante og innarbeide dem i en kulturell hoveddiskurs sikrer han deres overlevelse, og deres slagkraft. "Goahtoeanan" og alle dets apostrofer blir stående som fyrtårn lysende over det samiske virke til evig tid. Dog ytrer Utsi et farvel, men nøyaktig hva er det Utsi mener det tas farvel med? Og i hvilken grad kan man påstå at den metonymiske kraften og hensikten er så sterk som det her blir påstått? Isolert sett kan man påstå at metonymiene Utsi fremlegger ikke er ment å metonymisere et allsamisk rom, men kun en bestemt samisk romanskuelse, samt at det nostalgiske tilsnittet ikke nødvendigvis betyr en motstand mot moderniseringen av samisk kultur, men kun er en observasjon. Imidlertid er det klare indikasjoner på det motsatte.

For det første kan man ta for seg de to passivkonstruksjonene ”baskon”⁵⁹ (2) i første strofe, og ”savvon”⁶⁰ (11) i andre strofe. Disse to passivene fungerer som modifikatorer som beskriver den samiske kulturvirkeligheten inn i en ny tid som begrenset. De indikerer en innsnevret og gjengrodd samisk virkelighet, altså den ekte samiske kulturs knefall i forhold til det som anses å være en moderne og utvasket kultur, samt indikasjoner på at det moderne besudler den samiske kultur, eller innsnevrer den. Dette kjenner man også igjen i apostrofens virkning hvor det implisitte B’ representerer denne moderne, innsnevrede virkeligheten. Diktet rommer intet om de veier som åpner seg ved en forandring; det er kun en elegi over den gamle, rene kultur og en motvillig tåremarsj inn i en moderne verden. Skjønt det som imidlertid lukker Utsis anskuelsesrom, og som påpeker hans metonymibruk i diktet som nasjonal, ikke regional eller næringsmessig, er verselinjen han lar oppsummere de tre første strofene: ”Doala gitta sámieallimis” (18). Denne frasen lar Utsi oppsummere de tre første, sterkt metonymiske, strofene; metonymier som peker i kun to retninger: innover (i landet) og tilbake (i tid).

Innlandssamenes tradisjon får således stå som en meta-metonymi for den samiske kultur som helhet. En definert, ren elitisme innen samisk kulturmangfold. Utsis metonymier taler direkte, og det er disse metonymiene som definerer og begrenser Utsis samiske anskuelsesrom. Dette er et anskuelsesrom man må kunne anse som i større grad normativt enn deskriptivt, idet Utsi ikke gjør noe forsøk på å skjele til alternativer til hans anskuelsesrom, men heller anser det å forlate dette rommet som samekulturens sikre død, selv om store grupper av datidens samer overhodet ikke ville kjenne seg igjen i Utsis anskuelsesrom. Slik lukker Utsi sitt samiske anskuelsesrom rundt det tradisjonelle, innlandssamiske levesett, definerer således eksplisitt en samisk elitekultur og definerer videre implisitt store samiske grupper ut av denne elitekulturen.

Tiden, som tidligere koblet opp mot apostrofebruken, har en egenartet metaforisk form i ”Goahtoanan”. Tiden synliggjør seg selv altså gjennom det apostroferende farvel, noe som bringer leseren inn i et sammenstilt og

⁵⁹ Norsk: innsnevret

⁶⁰ Norsk: gjengrodd

bipolart scenario av fortid, nåtid og tenkt fremtid. Fortiden viser seg i bildene som tegner seg av det som var, slik som ”mánávuođa stoahkanšallju” (8), og forbindes slik med en glede over det frie og selvvalgte samiske liv. Denne gleden blir imidlertid utvasket i nostalgien under nåtidens farvel, og den messende formaningen til fortiden om å forbli i minnet til diktets jeg. Fremtiden blir således et fryktsenario hvor den ene siden er frykten for at minnene om det som var skal svinne og dø, og den andre siden er frykten for den samiske kulturs fremtid og bestående. Disse to sidene av frykten for det som skal komme bindes sammen i verset ”Doala gitta sámieallimis” (18). Det er disse tre tidsfasene som går over i en tilstand hvor bevegelse i rom, ikke i tid, skaper forholdet mellom tidsfasene.

Tiden utledes ved at leseren tas med i flyttingens farvel gjennom et landskap som ender i at vi mister bevegelsen av syne idet raiden ”spahkágávas vákkiid johtá” (17). Tiden i diktet styres kun av forestillingen om en avskjed, og i den grad avskjeden skjeler tilbake i tid, så knyttes denne tiden opp mot steder og fysiske framtoninger, mot ”Goahtoanan” (1), ”Vázzinbálgát” (2), ”áhči soabbi” (13) og ”ráidojohtin” (15). I disse eksemplene er diktets tid knyttet opp mot et sted, et stykke menneskeutarbeidet natur, en gjenstand og en bevegelsestilstand. Alt dette hentyder til en romliggjort tid, en tid som metaforiseres i rom. Tid og rom blir slik en unison bevegelse, en bevegelse hvor tiden bæres av bevegelsen i rom. I det apostroferte farvels landskap ledes leseren gjennom et landskap som ikke bare bærer romlig betydning, men som også legger ned betingelsene for diktets bevegelse i tid.

Om man imidlertid tar for seg Utsis forhold til diktets miljø kan man si at natursynet Utsi fremviser skiller seg ganske klart fra det man finner hos Jalvi. Hos Jalvi er naturen, som i romantikernes forsyn, en romanse som flyter på naturens estetikk, dens styrke, skjønnhet og renhet. I Jalvis dikt fremtrer natur nærmest som en abstraksjon, og han bruker ofte naturen til å allegorisere forskjellige aspekter ved det samiske liv og ånden i seg selv. På tross av Jalvis hengivenhet til naturen og at han ofte bruker den til å innramme sine dikt fungerer den mer som et virkemiddel enn som et virkelig objekt. Han lar naturen tale hans sak, uten å i virkelighet bevege seg inn mot naturens egentlige nivå.

Utsi fremstiller natur annerledes. Her fungerer naturen som et habitat, et habitat som brukes til å innramme hans dikt, som også er tilfelle i Jalvis diktning, men hos Utsi fungerer naturen mer som en integrert organisme. Naturen er en del av den sfæren menneskene beveger seg i og lever sine liv i. Den knyttes til arbeid og virke, og ikke i så stor grad til det opphøyede og sublime som preger Jalvis diktning. Naturfenomener som ”vázzinbálgát”⁶¹ representerer det sentrale natursynet i Utsis diktning. Disse stiene eksemplifiserer den brukssektor natur representerer hos Utsi, og forekommer som et naturlig og dagligdags element i hans poesi. Man tenker seg stiene som noe laget av mennesker eller dyr, men samtidig forutsetter man naturen stiene slingrer seg gjennom når man leser diktet. Slik er naturen er en del av hverdagens infrastruktur, og de aspektene av natur Utsi bruker er fotavtrykk etter menneskenes virke. Menneskenes virke er en sentral del av naturen på samme vis som naturen er en sentral del av menneskenes virke. Slik inngår menneskene og naturen i en symbiose i Utsis diktning, og miljøet i hans dikt trer veldig sterkt frem som økosystemer, hvor de forskjellige elementene er avhengige av hverandre.

I denne type naturskildringer kan man finne igjen de samme konseptene om sirkularitet og utviklingsforståelse, som Utsi har arvet etter Jalvi. I Utsis forståelse av naturfenomener som en ”vázzinbálggis” kjenner man igjen tankegangen fra blant annet Jalvis ”Čakčabárru”, hvor sirkelbevegelser i naturen debatteres i form av årstider. Utsi beveger seg imidlertid mer inn i menneskenes direkte kontakt med naturen, og setter menneskeskapte naturelementer som ”vázzinbálgát” og ”goahtesajit”⁶² inn i denne sirkulære rammen. Disse er eksempler på menneske/natur-habitater hvor sirkelen og gjensidigheten er sikret. Naturen gir mennesket mulighet til å lage slike habitater, og mennesket på sin side lager habitatene på en slik måte at de enkelt skal kunne tas tilbake av naturen når de ikke lenger behøves, og dermed vende tilbake til sin opprinnelige, naturlige form. Utsi skiller mellom denne type ”tradisjonelle” habitater og moderne habitater. En gamle forråtner og forfaller i løpet av en halv generasjon, dersom den blir liggende ubrukt, en sti gros over; det samme gjelder ikke en skyskraper eller

⁶¹ Norsk: stier (vandringsstier)

⁶² Norsk: gammesteder (boplasser)

en asfaltert eller brolagt bygata. De tradisjonelle habitatene lever i en pakt med naturen og forståelse om tilbakeføring, og disse habitatene er bygget i den hensikt å etterfølge den gamle samiske sirkulære tankegangen; de moderne habitatene er det ikke, de bryter sirkelen. Utsi utvikler et lyrisk rom hvor naturbeskrivelsene baserer seg på paktbundne habitater mellom menneske og natur, en utvikling innen naturskildringer som Utsi førte videre til Nils-Aslak Valkeapää, og i kapitlet om hans lyrikk vil denne type naturskildringers betydning i forhold til benevnelse og sirkulær tenkning bli mer nøye utredet.

Denne samme tankegangen kan man imidlertid finne i forholdet til dyr av forskjellig art i Utsis poesi. Også her skaper Utsi habitater mellom dyr og menneske. Reinsdyret er intet opphøyet, sublimt vesen i klassisk romantisk forstand i ”Goahtoengan”; det er en ”heargi”⁶³, et trekkdyr som er uunnværlig i de nødvendige flyttingene fra sted til sted sammen med flokken. Heargi’en er en del av den selvfølgelige bevegelse livet fordrer, og den er også følgelig en del av avskjeden med goahtoengan, for hvem andre enn heargi’en er det som drar raiden som ”Jogašgáttis noaddebealli/spahkágávas vákkiid johtá” (16-17)? Slik er også Utsis forhold til andre dyr, noe som vil bli sterkere belyst under analysen av “Beatnaga giella”.

”Beatnaga giella”

I diktet ”Beatnaga giella” er det en annen side av Utsis diktning som kommer til uttrykk. Metonymibruken er ikke så sterk og gjennomgående som i ”Goahtoengan”, men ”Beatnaga giella” er, dog annerledes i uttrykk, like fullt en god representant for hva Utsi ville med sin poesi. Utgangspunktet for diktet er likt ”Goahtoengan”s utgangspunkt og det er mange sammenfallende aspekter i de to diktene, selv om motiv og ramme er svært ulike.

⁶³ Norsk: kjørerrein

Boazobeana

Go mu isit lávka bordigoahdá
ja suohpana valahahkii bidjá
De munnje illu šaddá
Mon seaibbi vuhtodan
go boazomeahccái beasan
ja isida gohčostahkan leahkit

Ce, ce, Čalmmo ceh
Moai de vulgge bohccuide
Huh, mana beatnagan mannjelii!
Ce-gau čohkke ravddaid!
Ce-ga-hou, gáidda olgolii!
Hoh, hoh! ⁶⁴

I ”Beatnaga giella” er det dyret som spiller hovedrollen, i motsetning til heargi’ens litt tilbaketrukne rolle i ”Goahtoeanan”. Diktet er på et vis et pregende utsnitt av livet til hovedpersonen, reinhunden Čalmmo. I et par ørsmå glimt med hunden som motiv lar Utsi belyse relativt mye av reindriftssamens liv, og det ligger mer mellom linjene enn man skulle tro i utgangspunktet. Substansen i forholdet mellom dyr og herre trår klart frem i diskusjonen om samsvaret mellom de forskjellige språktypene i diktet. Det er nemlig liten distanse mellom hund og menneske, og de fungerer i samme sfære som bestanddeler av samme system. Oppgavene deres er definerte, og hunden identifiserer mennesket som ”mu isit” (2), men like fullt synes de to i samspillet seg imellom å være likestilte, idet deres ønsker er like. Hunden oppfatter menneskets signaler, i første strofe indirekte gjennom gjøremål og i andre strofe direkte gjennom ordrer. Dyret er en del av det som utfyller menneskets daglige verden, og ikke et distansert vesen hvis betydning for mennesket er en fremmedgjort romanse. Paulus Utsis dyr er ekte, på lik linje med hans mennesker. Det er dyret og mennesket som sammen skaper et habitat for hverandre, et felles rom hvor de begge bidrar like sterkt til å skape enhet.

”Beatnaga giella” preges sterkt av å være en gjenstand for benevnelse av et slikt habitat. De adamiske perspektivene er sterke, og diktet kan som helhet passere som en Utsiansk-kulturell namingprosess. Selve begynnelsen

⁶⁴ Utsi, s. 109

på diktet indikerer en inntreden i en adamisk opprinnelsesverden, gjennom andre linjen, som ender i inkoativ-konstruksjonen ”bordigoahtá”⁶⁵ (2), en verbkonstruksjon som indikerer en begynnende prosess. Strofen innleder slik en “ursamisk” prosess, det vil si reingjeting etter tradisjonelt mønster, og slik sett representerer den opprinnelse, en slags kulturell skapelsesberetning. Verbformen forsterker dette inntrykket, og som beskrevet i innledningskapitlet er dette en typisk palimpsestisk konstruksjon hvor Utsi søker den samekulturelle opprinnelse under det han ser som moderne staffasje. Alt som følger i diktet tar således form av å være en adamisk guidet tur gjennom en næringskulturell verden. Utsi velger sine metonymier ut fra det nevnte palimpsestiske mønster, og diktet fremstår som en normativ skapelsesberetning, en beretning som legger for dagen et kulturelt hendelsesforløp, som samtidig er en re-adamisme i palimpsestisk form, en gjenskapning og oppussing av et ursamisk anskuelsesrom.

Første strofe består i første rekke av et semiologisk landskap man kan kjenne igjen fra ”Goahtoanan”. Her er det det gammeldage reinskøterlivet som beskrives: ”Go mu isit lávkka bordigoahtá/ja suohpana valahakkii bidjá” (2-3). Her får man, sammen med reinhundens tilstedeværelse, et inntrykk av den gode gamle måten å drive reindrift på, uten moderne hjelpemidler. Sekk, lasso og hund er alle tradisjonsrike verktøy innen reindriften, gjennom disse får man ta del i den tradisjonelle reindriften, hvor reinflokken ble fulgt mye tettere og oftere enn hva som har blitt vanlig i senere tid, når moderne og raske hjelpemidler som snøskuter, terrengmotorsykkel og helikopter gjør at man ikke behøver å være i nærheten av flokken til enhver tid, men kan nå den fra hvor som helst på kort tid, en utvikling som så smått hadde begynt å skyte fart innen reindriften på den tiden diktet ble skrevet. Det er et rom som i stor grad kan kjennes igjen fra ”Goahtoanan” som formes i første strofe av ”Beatnaga giella”, og slik kan man klart se en tendens i Utsis poesi mot å nostalgisere det gamle reindriftssamfunnet. Utsi er en poet som gir historien en stemme, og slik setter navn på, benevner, en hverdagslig fortid det finnes begrenset litteratur om. Utsis små utsnitt fra den gamle reindriften virkeligheten hverdag er således ikke bare interessante i forhold til

⁶⁵ Norsk: å begynne å stable

sine litterære kvaliteter, men også som kunstferdige, historiske dokumenter på et lite dokumentert felt. Utsi er de gamle reinskøternes poet; det er disse han gir navn og liv i sin poesi.

Andre strofe tar imidlertid en interessant form, spesielt i forhold til benevnelse. Her får leseren delta i direkte kommunikasjon mellom hunden og dens herre. Interne ordrer som hunden er opplært til å følge, etterfølges av ordrens betydning, som i ”Ce-gau čohkke ravddaid!/ Ce-ga-hou, gáidda olgolii!” (11-12). Her kommer herre og hunds interne språk først, etterfulgt av samisk. Sannsynligvis består den fullstendige ordren av hele frasen, dog frasen er like fullt delt i to forskjellige verdener. Den interne verden er lukket for andre enn hunden og herren, gjennom språket de har utviklet seg imellom. Dette er en verden den utenforstående ikke behersker og ikke har innpass i, og gjennom de forskjellige strofene utfolder internverdenen seg som relativt nyansert og svært funksjonsbærende. På mange måter er dette en allegori til Utsis program for det samiske rom. Han ønsker å skape et rom hvor den utenforstående, ikke-samen, ikke har innpass, et rom kun for samene; et lukket, samisk identitetsrom. Akkurat det samme er tilfelle i diktet hvor internspråket mellom hund og herre ekskluderer alle andre fra fullverdig forståelse av deres rom. Går man rommet nøyere i sømmene kan man si at den eksterne delen av ordrefrasene også har denne funksjonen, idet den er på samisk, og er dermed, som all Utsis poesi, i utgangspunktet utilgjengelig for alle som ikke behersker språket, dog oversettelig. Internspråket lar seg vanskelig oversette, unntatt ved kvalifisert gjetting, og fungerer slik også som en allegori til oversettelsens dilemma: problemet med å makte å favne i et sekundært språk tekstens primærspråklige betydningssfære.

Strofen er sterkt meta-poetisk i den grad at den på mange måter avslører Utsis poetikk; den former et rom i rommet. De bakenforliggende motivene ved Utsis poesi og det han søker å skape gjennom den kan leses allegorisk ut av denne strofen, og den er slik lesbar på forskjellige plan. Det eksklusivt interne kommunikasjonsmønstrer mellom herre og hund er det som knytter dem sammen, og gir dem den felles identitet som gjør at de sammen makter å bære sitt habitat. Det er ut fra denne filosofien Utsi skaper sitt samiske identitetsrom, og det er på denne bakgrunn han velger sine

metonymier, metaforer og andre virkemidler han bruker for å konstruere dette rommet: for å skape en felles sfære som gjør det mulig for samene å beskytte og bære sitt habitat. For konstruksjonen av det samiske identitetsrommet blir det således viktigere å ekskludere utenforstående gjennom det semiologiske mønstret enn å inkludere brede lag av den samiske befolkningen. Knyttet opp mot Frederik Tygstrups implisitte og eksplisitte rombilder kan man på samme måte som om Pedar Jalvis lyrikk si at det Utsi gjør i all eksplisittethet er å skape et særsamisk rom, å skrive den samiske nasjon, mens han i all implisittethet, gjennom sin kanonstatus, bidrar til å splitte den samiske nasjon, og dele den opp i forskjellige statusgrupper. Dette sett i lys av den ensidige semiologiske fokus det kanoniske regimet Utsi tilhører står for.

Ordrefrasenes struktur er imidlertid følsom og kompleks. Frasenes utspring er vanskelig å spore i og med at de inneholder elementer av to forskjellige språkssystemer: det interne språket til hund og herre, og samisk. Det er flere ting som tyder på at også andre strofe tilhører hundens perspektiv. Videreførelsen av språkfølelsen mellom første og andre strofe, likheten i diksjon, tilsier at fokus ikke forandrer seg mellom første og andre strofe. Videre er det rimelig å anta ut fra enderimene mellom første og andre verselinje og tredje og femte verselinje i andre strofe at strofen ikke tilhører herren. Uvanligheten av enderim i Utsis øvrige dikt samt sjeldenheten av dette i samisk poesi generelt tilsier at strofen ikke tegner en sames perspektiv, da strofen på mange vis ligger utenfor den samiske ånd Utsi forsøker å skape i sine dikt. Spesielt enderimet ”Ce, ce, Čalmmo ceh/ Moai de vulge bohccuide” (8-9), hvor de to forskjellige språkssystemene som kompletterer hverandre i utformingen av ordrefrasen rimer, synes å være uforenlig med reindrifsamens, herrens, programmatisk perspektiv. Følgelig må perspektivet i frasen antas å tilhøre hunden. De forskjellige systemene i ordrefrasene og deres tilhørighet står imidlertid uopplært, for med hvilken rett kan man hevde at ordrefrasene i sin helhet tilhører hundens perspektiv? Ved å anta hundens perspektiv på andre strofe kan man fastslå at den delen av ordrefrasene som følger det samiske språkssystemet ikke kan oppfattes som artikulert, mens den delen som følger internspråket mellom hund og herre høyst sannsynlig kan det. Det er nærliggende å tro at

internspråkelementene artikuleres av herren, mens enderimene i de samiske elementene tilsier at de *ikke* artikuleres av denne; altså uartikulert. Det vil si at man får en ytterligere deling i forhold til rollene de to språkssystemene spiller.

Gilles Deleuze og Félix Guattari henviser til en tetralingvistisk språkmodell hvor maktforhold mellom språk vurderes i fire forskjellige språktyper: det vernakulære, det vehikulære, det referensielle og det mytiske språk, hvor vernakulært språk beskrives som opprinnelsesspråk eller morsmål, vehikulært språk som forretningspråket eller språket som driver frem en felles forståelse, referensielt språk som meningens og kulturens språk og mytisk språk som det språk som beskriver kulturens horisont, åndelig eller religiøs⁶⁶. Om man behandler strofen med denne modellen kan man fastslå at hundens eget språk, som ikke vises i diktet, men som man må anta eksisterer, er diktets vernakulære språk. Samisk er følgelig diktets vehikulære språk. Språket er uartikulert i diktet, og fungerer vehikulært i den forstand at det er dette språket som gjør hundens perspektiv tilgjengelig for diktets lesere. Språket er ikke naturlig tilhørende i hundens perspektiv, og er således et språk som deterritorialiserer diktets språk fra hundens perspektiv til å tilhøre den menneskelige, samiskspråklige verden. Deterritorialisering betyr i denne sammenhengen at språket flyttes ut av sin opprinnelige kontekst, og at den stemmen vi leser i diktet er hundens indre stemme deterritorialisert inn i det samiske språket, oversatt eller fortolket til samisk om man vil, og er dermed ikke noe som i utgangspunktet tilhører hundens språkterritorium som sådan.

Så kommer imidlertid det artikulerte internspråket mellom hund og herre inn som en faktor. Dette språket er skapt i hundens og herrens felles habitat, og er et produkt av en felles kulturtilvirken. Dette tilsier at dette språket fungerer referensielt, og at det er en bestanddel av en fellessone, et fellesperspektiv, en av byggeklossene i det felles habitat Utsi skaper mellom dyr og menneske. Slik reterritorialiseres diktets språk til å tilhøre det fellesverdige habitat av kultur som er sammenflettet i fellesskapet mellom dyr og menneske. Dette impliserer her at Utsi gjennom sin habitat-tenkning

⁶⁶ Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Kafka – for en mindre litteratur*; Pax Forlag A/S, Oslo 1994: s. 50

skaper en kontekst eller et territorium som er felles for hunden og reinskøteren, og dermed *gjør* han altså samisk til en del av hundens språkterritorium. Dette gjør at han uskadeliggjør noe som i utgangspunktet ville ha vært en språkdeterritorialisering, altså kan man her snakke om en reterritorisering som gjør at det deterritorialiserte atter plasseres i et naturlig territorium.

Ved å dele ordrefrasene i to språkssystemer forsterker altså Utsi det felles territorium, det habitat, han skaper mellom hund og herre i "Beatnaga giella", og det er i denne kreasjonen at han skaper diktets mytiske språkdimensjon. Diktets mytiske språk er nemlig habitatet sely, den fellesskaplige sfære mellom hund og herre. Det er nemlig i uttrykkningen av habitatet at Utsi skaper den åndelige reterritorisering i kulturens horisont som betegner det mytiske språk. Habitatet uttaler en sfære som Utsi betrakter som både en kulturell horisont og et eksempel til etterstrevelse. Habitatet er en idealisert forgangen virkelighet, men også en mulighet. Slik får det nærmest en religiøs rolle i diktet, som et slags paradys som kan vagt betegnes, og som det ikke er for sent å lete etter. Utsi uttrykker habitatets territorium som noe svunnet som kan reterritorialiseres ved den rette ånd, og slik fungerer habitatet som et programmatisk element i oppbygningen av Utsis samiske identitetsrom. Denne reterritoriseringen impliserer at det anskuelsesrommet Utsi skaper skapes i den hensikt å henstille samefolket til å vende tilbake til sine røtter, altså er det en normativ reterritorisering. Denne bruken av det kanoniske anskuelsesrommet viser seg imidlertid å være et problem for kanonen Utsi representerer.

Denne reterritoriseringen er en del av Utsis begjæringsdiskurs, hvor hans normative side kobler et sterkt grep over hans poesi, gjennom hvilken han skaper et "mimicry" som forfalsker den samiske nasjons reelle utviklingsmuligheter. Den mytiske reterritoriseringen Utsi ønsker og forespeiler som en mulighet er i realiteten umulig for den samiske nasjon, da mange deler av nasjonen aldri har opplevd en deterritorialisering som gjør en slik reterritorisering mulig. For mange samiske grupper har utopien Utsi beskriver aldri eksistert og kan derfor umulig manes frem i palimpsestisk forstand, som er Utsis tanker for samefolket som nasjon; den kan kun manes fram ved en fetisj for det samisk-kanoniske. Utsis normative

romkonstruksjoner skaper således et begjær i den samiske befolkningen for tilhørighet i dette rommet, drevet frem av den implisitte oppdelingen i statusgrupper. Akkurat denne problemstillingen vil behandles mer nøye i femte kapittel, dog er essensen i problematikken at reterritorialiseringen av habitatet er en utopi som er utenkelig i helhetlig samisk forstand, og således øver Utsi en representasjonsforskyvning når han lar en begrensende fortidsarkaisme representere en paradisfigur for det samiske folk.

Samtidig følger strofen den adamiske sti lagt ut fra diktets begynnelse idet ordrefrasene inngår naturlig i den næringskulturelle skapelsesberetningen. Dialogen mellom herre og hund, ordre - respons, er med på å benevne den kulturelle topografi Utsi vil belyse. Utsi sammenfører biografi og kultur i "Beatnaga giella" på samme vis som Jalvi sammenfører biografi og natur i "Vihken jiena guvlui". Han lar diktets biografiske del, samhandlingen mellom herre og hund, absorbere den kultur de utøver og visa versa i en "aesthetics of naming"⁶⁷, som utledet under Jalvi. Utsnittet av livet til reinhunden og dens herre representerer reindriftskulturen utsnittet handler om. Kulturuttrykket i diktet preges av avstøpningen av de to; det er disse to som manifesterer kulturen de representerer, og i så måte metonymiserer de reindriftskulturen. Utsi bruker slik biografiske virkemiddel for å metonymisere reinnæringen, samtidig som han bruker den naturlige autentisiteten den biografiske sjanger forbindes med til å benevne næringa. Prosessen å gjete rein belyses gjennom herre og hund i dette diktet, og de to gis en adamisk rolle i diktet i kraft av at det er de to som gir næringa liv og konkretiserer den. Det er som om prosessen de to gjennomgår i diktet skaper næringa, fra klargjøringa av tursekken til ordrene i gjerdet. De gjennomgår reindriftsnæringa og nyskaper den foran øynene på leseren; de benevner den.

De store likhetene mellom "Beatnaga giella" og "Goahtoeanan" ligger i det bakenforliggende perspektivet. Nostalgien og advarslene om fremtiden ligger også latent i "Beatnaga giella". Således oppfyller de begge en slags programmatikk i Utsis lyrikk. Dette kommer til utløp i første rekke ved det som beskrives gjennom reinhundens øyne i første strofe. Utgangspunktet for diktet er det innlandssamiske reindriftsmiljøet, som i

⁶⁷ Gunner, s. 120

mange av Utsis dikt, og i dette tilfellet får man et klart inntrykk av at det er det gammeldage reindriftsmiljøet som beskrives. De konnotasjonene man får da hundens herre ”lávkká bordigoahtá/ja suohpana valahahkii bidjá” (2-3) leder mot det gode, gamle livet, før moderniseringa av reindriffta. Hele strofen gir inntrykk av den gammeldage måten å drive reindrift på, hvor man følger flokken tettere og hjelpemidlene og teknologien i næringa er færre og dårligere. Som i ”Goahtoengan” er dette en slags elegi over det Utsi tilskriver å være det ekte, samiske liv. Reinhunden, sammen med lassoen (som også brukes her), er et av de siste ”tradisjonelle” hjelpemidlene i reindriffta som fortsatt er i bruk, et av de siste opprinnelige verktøy, som Utsi ser det, som forsvinner i det modernes dragsug. Slik blir reindriftshunden et symbol på det opprinnelige, samiske livet. Det livet Utsi idealiserer som ekte, og hvilket han lar beramme sine dikt. På samme vis som sin forgjenger Pedar Jalvi idealiserer Paulus Utsi slik den forgangne samekulturen som han ser på som ren, og han insinuerer at inngangen i en moderne tid indikerer den ekte samekulturs død.

Man ser her at det som kommer til å metonymisere Utsis samiske identitetsrom i ”Beatnaga giella” bærer likhetstrekk med metonymiene i ”Goahtoengan”. Reinhunden og lassoen er begge representanter for det innlandssamiske, reindriftssentrerte levesett, og faller således inn i rekken av metonymier i samme anskuelsesregime. Ut fra dette ser man også samme tendens som i ”Goahtoengan”, og også i Jalvis dikt: Utsi skaper et lukket samisk identitetsrom, lukket ikke bare for utenforstående ikke-samer, men også for samisk befolkning med en annen kulturbakgrunn. Med Utsi snørpes åpningen inn til det samisk-kanoniske rom enda strammere sammen, og det kanoniske rom gjøres til et rom for de ytterst få. Utsis ambisjon er å forminske polariseringen mellom forskjellige samiske kulturer og samle alle rundt et eneste kanonisk identitetsrom, men resultatet er at han viderefører den hierarkiske inndelingen Jalvi påbegynte. I sin snevre nasjonalromantiske lyrikkverden lykkes Utsi med å sette fokus på historisk urett og å gi den førkoloniserte tiden et ansikt som trer frem i kontrasten mot samtidens virkelighet, men Utsi gjør denne samtidige virkeligheten til et uvelkomment element, og slik mislykkes han totalt i å la hans lyrikk spille en sentral rolle i samisk, kulturell utvikling, å være et ”third space”. Skjønt det nostalgiske

tilsnitt i hans lyrikk fenger og vil fortsette å fenge samer i alle miljøer nettopp på grunn av at nostalgien som konsept er kjærkommen i en samisk, kolonisert hverdag, og for alle utenforstående samler det eksotiske og rotekte ved Utsis dikt en stor del anerkjennelse. Utsi var en kunstner i ord som i all mulig grad fortjener den anseelse han nyter for sitt håndtverk, men hva angår den samisk-kanoniske utvikling er han en bidragsyter til å ytterligere elitisere visse kulturtrekk, og heri ligger aberet ved Utsis metonymiske mesterverker. Fetisjen for ”the beyond” kommer for sterkt til sin rett i Utsis lyrikk, og i lys av hans kanoniske ansvar makter ikke Utsi å la hans lyrikk fungere som en katalysator for en moderne, samisk-diskursiv utvikling.

Kapittel 4: Áillohaš – Samenes nasjonalskald

Nils-Aslak Valkeapää fødtes i Enontekiö i 1943, inn i en reindriftsfamilie som virket i grensestrøkene mellom Finland og Norge, og han hadde hus både i Pättikkä i Finland og i Skibotn i Norge. Valkeapää døde i 2001 på en flyplass i Espoo etter en lengre reise i forbindelse med en litteraturkonferanse i Japan. I forhold til lyrikken og den samiske kanon var Valkeapää arvelig belastet, da Paulus Utsi var en slektning og god venn av hans mor. Slik kom Utsi også til å være Valkeapääs beskytter gjennom hans tidlige karriere som kunstner, og det oppsto etterhvert et gjensidig samarbeid de to imellom. Utsis unge slektning Nils-Aslak, eller Áillohaš som han kalles blant samer, kom til å vokse frem som den største og mest innflytelsesrike samiske kunstneren i moderne tid, med en enormt omfangsrik produksjon både som musiker, forfatter, fotograf, kunstmaler og skulptør. Alle disse egenskapene var gjerne noe Valkeapää kombinerte i sin kunst, hvilket man spesielt opplever gjennom hans tre største lyriske verker *Ruoktu váimmus*, *Beaivi, áhčážan* og *Eanni, eannážan*. For *Beaivi, áhčážan* ble Valkeapää tildelt Nordisk Råds litteraturpris i 1991, som hittil eneste samiske forfatter. Valkeapää selv sa at hans valg om å bli kunstner var enkelt, fordi han ikke hadde noe valg. Vidde kalte på han, og gjennom hans kunst fant han et middel for å virkeliggjøre dette kallet; dessuten hevdet han at han aldri villet kunne følge familiens tradisjon og la reindrift bli hans yrke fordi han simpelthen ikke hadde hjerte til å slakte reinen. Slik ble stiene åpnet for Valkeapääs kunstnerkarriere.

Det var dette som ble hans vis å fremme den samiske sak, og han kom etter hvert til å bli den største eksponent for det samiske leve- og tenkesett gjennom flere tiår, og en framsynt forkjemper for samiske rettigheter, spesielt i forhold til territorierettigheter, noe som ofte kommer fram i hans ulike kunstuttrykk. Valkeapääs vilje og evne til å kombinere sin rolle som kunstner med den av politisk kommentator i forhold til samiske saker har vært med på å løfte hans ry og anseelse blant samene, og gjort sitt til at han har fremstått som samenes fremste talsmann i siste del av det 20. århundre. Blant annet hans flengende kritikk av Nordisk Råds vilje til å gjøre plass til

en samisk rådsrepresentant da han mottok deres litteraturpris i 1991 var noe som vekket stor oppmerksomhet i så vel samiske som øvrige nordiske miljøer. Áillohaš gjorde seg selv til et symbol for kampen for samisk selvhevdelse, og blir av veldig mange samer oppfattet som en representant for alt som er godt ved samene.

Dog er det først og fremst Valkeapääs skikkethet som kunstner som er grunnlag for hans anseelse. Hans kunstuttrykk er mangefasettert, og det er derfor vanskelig å la enkelte dikt alene stå for helheten i hans lyriske virke. Valkeapääs lyriske eksperimenter strekker seg mye lenger i forhold til form og uttrykksvariasjon enn hos sine forgjengere Jalvi og Utsi, selv om mye av hovedtematikken er gjenkjennelig og på et vis er en fortsettelse av linjen fra Jalvi til Utsi. Regimet som presenterer en samisk virkelighet hvor I vs. the Other-tankegangen er en sentral faktor videreføres av Valkeapää i hans lyriske virke, og således stiller Valkeapää seg i samme rekke som Jalvi og Utsi i den forstand at han nyter status som en representant for et samlet samisk folk, mens det semiologiske grunnlaget for hans lyrikk representerer kun de få.

Dikt "272."

Av Valkeapääs lyrikkbøker er det *Beaivi, áhčážan* utgitt i 1991 som er den mest bejublete og reputerte. Boken bygger på en livssyklus med en vid variasjon av aspekter fra de første lydene i dikt nr. "7." til det siste utpust i dikt nr. "570."⁶⁸ Innimellom disse tilbyr Valkeapää en reise i en samisk verden, historisk, næringsmessig og livsanskuelig, i både ord og bilder. Av de mest interessante hva angår Valkeapääs ønske om å sammenføre lyrisk form og tematikk er dikt nr. "272.". Diktet danner hovedgrunnstein i en sekvens i boken som er sterkt dominert av reindriften. Det strekker seg over åtte sider, og er et dikt som ofte brukes som eksempel når Valkeapääs nyskaping innen samisk og nordisk lyrikk skal påpekes, og det er også et av de dikt som manifesterer Valkeapääs sterke knytting til reinen og reindriften.

⁶⁸ I den samiske versjonen fungerer også de visuelle illustrasjonene som "dikt", som for eksempel delene 1-6, før første skrevne ord blir uttrykt i dikt nr. 7.

Diktets typografi er en sentral del av det helhetlige uttrykk, og det er dette som ofte er fokus når man har behandlet dette diktet. Diktets form er bygget opp som et reintrekk. Aller først i diktet møter vi ”láidesteadji”⁶⁹ som leder den påfølgende flokken. Dette er den som går fremst og leder flokken, gjerne en person som leder en bjellerein, og etter dette brer resten av flokken seg ut over de neste sju sidene, først ved “njunuš”⁷⁰ og videre bakover til hundene og menneskene som jager flokken bakfra og fra sidene helt til det kun er spor igjen på de siste to sidene. Det er ordene og bokstavene som utgjør reinflokkens bevegelse i diktet, og diktet selv består av et vidt spekter av forskjellige hentydninger som skal bidra til å visualisere flokken som flytter over sidene i boka.

I utgangspunktet kan man dele opp diktets forskjellige aspekter i ordklasser, med spesiell vekt på substantiver, verb og onomatopoetikon. Gjennom substantivene møter man et vidt spekter av forskjellige reintyper beskrevet i forhold til utseende, kjønn, alder, oppførselsmønster og status i flokken. Langt foran i flokken møter man “oaivugas”⁷¹, man møter “bielloáldu”⁷², man møter etterhvert “gierddočalbmi”⁷³, langt ute ved en flanke av flokken møter man “menodahkes”⁷⁴, litt for seg selv inne i flokken møter man “udámat”⁷⁵, man møter “násttegállu”⁷⁶, og “hillagabba”⁷⁷, og sist i flokken ute mot kanten av sida møter man “ravdaboazu”⁷⁸.

Verbene brukes i første grad til å beskrive bevegelsene i flokken, oppførselen og lydene. Et par sider ut i diktet når flokken begynner å tetne leser man “šávihit”⁷⁹, man leser lenger bak “čuovvulit”⁸⁰, ute i en kant leser man “ravgat”⁸¹, tett fulgt av “oaguhit”⁸², sannsynligvis en av hundene som

⁶⁹ Nils-Aslak Valkeapää: *Beaivi, áhčážan*; DAT, Vaasa 1991

⁷⁰ Norsk: fortropp

⁷¹ Norsk: den fremste

⁷² Norsk: bjellesimle

⁷³ Norsk: en mørk rein med hvit ring rundt øyet

⁷⁴ Norsk: sky rein som er vanskelig å fange

⁷⁵ Norsk: utemmet rein

⁷⁶ Norsk: rein med bles

⁷⁷ Norsk: en helt hvit rein med rødaktige horn

⁷⁸ Norsk: rein som beveger seg i utkanten av flokken

⁷⁹ Norsk: å komme i strøm

⁸⁰ Norsk: å følge etter

⁸¹ Norsk: å sprette

⁸² Norsk: å jage

gjeter en rein inn i flokken, man leser “čuodjá”⁸³, og litt alene bakerst “ohcalit”⁸⁴, sannsynligvis en simle etter kalven sin, og helt bakerst leser man “háikit”⁸⁵, og “cielahit”⁸⁶. Som i normal syntaks er det verbene som gir substantivene en stemme. Imidlertid står verbene ensomme i den forstand at man ofte må *forutsette* verbets subjekt og et objekt. Verbene er i så måte mer åpne enn substantivene, idet de åpner for å forutsette ting som ikke nødvendigvis er uttrykt i diktet som en del av det. Slik åpner verbene for leseren til å bringe egne forestillinger inn i diktsfæren, og lar således diktet til en viss grad farges av leseren. Imidlertid vil det utredes senere hvordan diktet begrenser hvilke typer lesere som nyter full tilgang til diktet, og således har best mulighet til å assosiere rundt verbene som en del av en tenkt syntaktisk konstruksjon.

Derneft er de onomatopoetiske elementene sterke i diktet, og ofte glir de inn i teksten som ord med onomatopoetisk konnotasjon, som hovedsaklig beskriver bjellelyder og bjeffing. Fra det lange “uuuuuuu uuuuuu” fremst i flokken via den fantastiske rekken av bjellelyder “goŋkalan goláŋ galáŋ goŋkoloŋ goloŋ goloŋ” til de bakerste tilrop “hai hai” og bjeff “huv” blir de onomatopoetiske aspektene også en sentral del av følelsen av flokken som beveger seg. I denne onomatopoetiske virkeligheten spiller rytmikken en viktig rolle. Valkeapääs lyrikk bygger sterkt på joiken og den muntlige tradisjon, og på samme vis som hos Jalvi finner man igjen elementer fra den gamle tradisjonen. I den episke joiketradisjonen sto blant annet virkemiddel som allitterasjon og assonans sentralt, og dette finner man igjen i stort monn i ”272.”.

I tillegg leker Valkeapää med rimet og rimets natur, og et element som ikler seg en sentral rolle i diktet er ekkoet. Ekkoet framtrer som en del av det onomatopoetiske bildet, samtidig som det er en del av Valkeapääs ordlek, og det øver betydning på flere plan. Frasen ”gállá goallá geallu eallu” er et godt eksempel på en frase hvor Valkeapää lar allitterasjon og assonans bæres i ekkoet. Her ser man også ekkoets forvrengende kraft i aksjon, noe Valkeapää benytter seg mye av i ”272.”. Ordet ”gállá” rikosjetterer tre

⁸³ Norsk: klinger

⁸⁴ Norsk: å lete

⁸⁵ Norsk: å skrike for å stanse flokken

⁸⁶ Norsk: å skjelle som en hund

ganger og resulterer hver gang i en lett forvrenging av det foregående ord, mye likt slik et virkelig ekko fungerer. Slik sett skaper Valkeapää en egen naturfunksjon kun i å gjenskape følelsen av det naturlige ekko, og slik etablerer ekkoet seg som nok en velbeskrevet naturfunksjon i et meget naturnært dikt. Imidlertid fungerer dette ekkoet på mange vis. Typografisk danner det et ledd i reinflokken hvor fire rein knyttet til hverandre følger hverandre som en kjede gjennom tråkket. Likhetene i ord og uttale skaper en sterkere visuell effekt i forhold til å kunne forstå de fire ordene som spesifikke rein som beveger seg i forhold til hverandre. Man kan tenke seg ”gállá” som en simle som er mor til “goallá” og “geallu” som en annen simle med kalven “eallu” i hælene. Scenarioene er mange, men hensikten i å skape enhet i flokken er åpenbar. Ekkoet knytter de enkelte reinene typografisk til hverandre og gjør flokken enda mer realistisk og mangfoldig.

Rent betydningsmessig bærer frasen mange muligheter, alt ettersom om man ser frasen på fire ord som en betydningsenhet eller om man vil dele opp frasen. To mulige helhetlige tolkninger blir omtrent ”øynene i de vakreste hornløse simlers flokk fordunkles” eller ”de vakreste hornløse simlers flokk revner”. Dette illustrerer betydningsrikheten i Valkeapääs skrivesett og viser hvorfor han anses vanskelig, om ikke umulig, å oversette. Betydningen i ekkoet er i alle tilfeller poetisk, og leder hen til de onomatopoetiske aspektene i frasen. Litt tidligere i diktet, i den kursive linjen, omtaler Valkeapää reinflokken som bølger som slår over landskapet, og her kommer denne frasen inn som en etterdønning. I ”gállá goallá geallu eallu” gjenskaper han auditivt bølgene som skyller over landskapet, og således understreker frasen beskrivelsen av reinflokkens bevegelse gjennom sin onomatopoetiske kvalitet. Frasen illustrerer Valkeapääs evne til å la enkeltfraser og enkeltord inneholde massiver av forskjellig informasjon både denotativt og konnotativt. Ekkoet etter den urgamle muntlige tradisjonen oppfyller altså sin rolle for Valkeapää på flere forskjellige plan.

Følelsen leseren sitter igjen med etter å ha vandret over disse sidene er at Valkeapää skaper en egen verden ved å sammenføre form, innhold og tema på dette viset. I utgangspunktet kan man tro at ord er tilfeldig strødd utover sidene i dette diktet, men sannheten er at hvert ord har sin tilmålte plass, og sin funksjon, akkurat som i flokken selv; ingenting er tilfeldig. Ord

og rein smelter sammen og på samme vis som ordene sammen former diktet former de også flokken. Man kan hevde at Valkeapää på et vis gjør det samme som Pedar Jalvi gjør i sitt dikt ”Vihken jiena guvlui”. Her sammenstiller Jalvi biografi og natur ved at han lar hovedpersonen sondere et lyrisk landskap på leten etter jenta hans, og han lar diktets jeg absorbere diktets natur, og visa versa. I Jalvis dikt fremtrer landskapet som en beskrevet del av diktet, og ord og handlinger som beskriver eller henviser til naturen gjør seg til en del av jeg’ets biografiske verden. I Valkeapääs ”272.” forekommer landskapet annerledes. Her må oppfattelsen av landskap i stor del baseres på den indirekte landskapsforståelse reinflokken i diktet indikerer. Valkeapää gjør sidene i boka direkte topografiske i den forstand at gjennom hans visuelle diktbeskrivelse av reinflokken gjør han de fysiske boksidene til et landskap flokken ferdes i. Dette gir diktet et preg av å være et grafisk landskap, hvor topografien skapes på papir, like konkret som abstrakt. Man kan slik si at Valkeapää sammenfører typografi og topografi i diktet.

Denne direkte konkretiseringen av landskap knyttet opp mot aktivitet, skaper grobunn for det erobrende element i dette diktet. I likhet med både Jalvis og Utsis diktning i forhold til landskap, ligger det også for Valkeapääs landskapsdikt å bestrebe seg å være erobrende, å påberope seg kontroll og eierett over de landskap som beferdes. Dog ulikheten mellom dette diktet og andre dikt her beskrevet er at dette diktet ikke bare innebærer en abstrakt erobring, ikke bare en erobring av sinnet; det er en fysisk erobring som vinner sitt tilmålte areal ut over de boksider hvor det er skrevet. Konkretiseringen av diktets topografi gjør at også erobringen av denne topografien blir konkret. Reinflokken som ferdes over sidene befester gjennom sitt blotte nærvær en sedvane- og bruksrett over disse sidene. Dette landskapet brukes av flokken, det tilhører flokken, og flokken tilhører samene. Valkeapää befester samisk eiendomsrett over territorium på et nytt vis i forhold til det Jalvi og Utsi har gjort før han, og slik fremtrer dette diktet som en naturlig og svært finurlig del av Valkeapääs rettighetsproblematikk.

Det er i dette formmessige henseende at ”272.” kan sies å representere et ”third space” i Bhabhas forstand. I kapitlet om Pedar Jalvi blir det påpekt at han som den første som tilpasset samisk språk til moderne

lyrisk form må regnes som en pioner, og at hans dikt i så måte, i en formkontekst, kan sies å representere et ”third space”. Valkeapää er på samme vis en pioner innen å tilpasse samisk språk til lyrisk form. Måten han lar form farge tema gjennom en samisk næringskontekst i ”272.” er et lyrisk eksperiment som fornyer lyrisk form i det samiske, litterære landskap på samme vis som innførselen av moderne, lyrikk form gjorde det ved Jalvi. Valkeapää rydder ny litterær grunn rent formmessig i ”272.”, og diktet fungerer dermed presis som et ”third space” ved at han bryter ned grensene mellom tradisjon og modernitet, og lar tradisjonen følge modernitetens spilleregler. Imidlertid har han problemer med å finne et ”third space” annet enn rent formmessig, noe som vil diskuteres mer grundig senere i kapitlet.

Om man imidlertid går tilbake til det rent erobrende aspekt i ”272.” kan man peke på en artikkel om utviskelsen av Koori-folkets historiske tilstedeværelse i Australia, hvor Tony Birch skriver: ”The victors’ histories are those of absence: of *terra nullius*. In order to uphold the lie of an ‘empty land’, Europeans have either denied the indigenous people’s presence, or completely devalued its cultures”⁸⁷. Urfolkets utfordring ligger i så måte i å skape forståelse for deres rettmessige forhold til territorium. Urfolket vil vinne tilbake sitt landskap, re-erobre det, og således finne sin plass i historien for deres fortelling. En av måtene Valkeapää gjør dette på i ”272.” er gjennom formen han gir diktet. Han lar en reinflokk i visuell diktform være fortellingen, og erobrer således sidenes topografi i samenes navn ved å smelte sammen form og en klassisk samisk nærings situasjon. Dette impliserer selvsagt at Valkeapää også erobrer en abstrakt forutsatt topografi i tillegg til den konkrete typografiske topografien i diktet. Med andre ord skaper han både abstrakt og konkret forståelse i leseren for urfolkets forhold til territorium.

Det som imidlertid er spesielt interessant hva angår den topografiske forestillingen diktet gir er sporene reinflokken etterlater seg over de siste sidene i diktet. Sporene, i form av prikker på rekke, konkretiserer topografien i den forstand at de merkene de utgjøres av er merker i et tenkt landskap, en

⁸⁷ Tony Birch: ”’A Land so Inviting and Still Without Inhabitants’ – Erasing Koori Culture from (post-) colonial landscapes” s. 178 i *Text, Theory and Space – Land, Literature and History in South Africa and Australia* (Red: Darian-Smith, Gunner og Nuttall), Routledge, London 1996

tenkt topografi. Slik blir sporene et fysisk topografisk tegn i motsetning til ordene som utgjør reinflokken. Hva angår reinflokken må man bare forutsette at den er basert i en topografisk virkelighet, men hva angår sporene så gir de leseren en konkret føling med en topografi. Sporene er fysiske merker på sidene på samme vis som de ville ha vært det i virkeligheten, og dermed er de direkte topografiske, ikke indirekte som reinflokken. Spor er avtrykk som i egenskap av å være spor *krever* topografi for å kunne være virkelige. Sporene *tilhører* topografien, der reinflokken *forutsetter* den. Dette betyr at Valkeapääs grep å la flokken ha spor på de siste sidene er vellykket i form av at sporene betegner og konkretiserer topografien i diktet på et annet vis enn reinflokken gjør, og således forsterkes også de erobrende og besittende argumentene i diktet. I sammenhengen diktets erobringsmønster har blitt satt i tidligere kan man si at sporene representerer et mer konkret erobringsgrep mens reinflokken representerer et mer abstrakt grep.

”272.” er imidlertid et dikt med en mangfoldig vev av troper.

Valkeapääs bruk av prosopopeia, å la landskapet leve, er noe han har arvet både fra Jalvi og Utsi. I ”272.” vinner besjelingen i særskilt grad liv gjennom de delene av diktet som er skrevet i kursiv, midtstripen som diktet samles rundt. Det er i disse delene forfatterens stemme er mest synlig, og det er her man på et vis får den subjektive, beskrivende vurderingen som motsvar til det objektiverende termapparatet som legger grunnlag for diktet. Den kursive skriften tegner et tropisk tak over flokken, og derfor blir det metaforisk når diktet innledes av den kursive ”láidesteadji”⁸⁸. Her får den kursiverte lederskikkelsen en trippelbetydning. For det første leder den an diktet, som første ord, for det andre er den lederskikkelsen i flokken, både visuelt og termmessig, og for det tredje er det den kursive tekstens troper som gir liv til det presise og objektiverende begrepsapparatet diktet ellers består av, og leder det gjennom dets topografiske virkelighet. Det kursive fungerer på sett og vis som det ikke-kursives ledende ideologi.

⁸⁸ Norsk: den som leder

Det spesielle grep besjelingen flyter på i diktet er Valkeapääs bruk av kasusformen *essiv*⁸⁹ for å overføre egenskaper, hvilket nettopp er *essiv*formens grunnleggende funksjon. Dette er en nomenform som ikke finnes i de germanske språk, hvilket betyr at enhver oversettelse til disse innebærer en forringelse av diktets metaforikk. *Essiv*bruken er gjennomgående i den kursiverte teksten, og begynner tidlig i diktet med at ”*duoddarat eallun bárusteame báraideame máraideame*”⁹⁰. Her gir Valkeapää vidda flokkens egenskaper, og sammenfører flokk og vidde, biografi og topografi, gjennom egenskapsforskyvningen *essiv*formen skaper. Ved å sette ordet ”*eallu*”⁹¹ i en *essiv*form som knyttes opp mot ”*duoddarat*”⁹², besjeler Valkeapää vidda, men han lar også vidda *bli* til en reinflokk som bølger seg fremover, og han fortsetter å la *essiv*formen bære de kursiverte metaforene fremover som når han beskriver skuet over flokken og topografien den ferdes i som ”*čoarvemearran biellobalvan*”⁹³. Valkeapää besjeler diktets topografi og lar flokken ta over topografien totalt. Det er ikke lenger ei vidde, det er ikke lenger sletter, men et hav av horn og en sky av bjeller. Topografien kan ikke oppleves, den kan bare anes som en del av den slukende flokken som driver forover etter ”*láidesteadji*”, og etterhvert sier Valkeapää det rett ut: ”*duhát eallun duottar eallá*”⁹⁴. Det er flokken som skaper vidda, som skaper topografien, og gjør den til det den er. Topografien kroppsliggjøres eller manifesteres i flokkens egenskap, og det er dermed flokkens vilje som styrer den topografiske beskrivelsen i diktet.

Dette er et klart eksempel på hva Birch snakker om, urfolkets behov for å vinne tilbake sitt territorium. Valkeapää gjør dette med lyrikk, og i ”272.” klarer han på mesterlig vis å gjenerobre territorium og legge det innenfor den samiske kulturs sedvane, og å skape en forståelse av et samisk landskap, et landskap som er til i form av reinens bruksvaner og samenes sedvaner. Videre i diktet innsnevrer han så metaforomkretsen og sier:

⁸⁹ Indikeres med sterkt stadium og n-endelse. Ord i *essiv* oversettes gjerne til norsk med ”som” foran i betydningen ”i egenskap av å være”. ”*Eallun*” kan derfor oversettes ”som (i egenskap av å være) en reinflokk”.

⁹⁰ Norsk: ”viddene bølger, skyller, bruser som en reinflokk”

⁹¹ Norsk: reinflokk

⁹² Norsk: vidder

⁹³ Norsk: ”som et hav av horn, som en sky av bjeller”

⁹⁴ Norsk: ”som tusen rein lever vidda”

”gearráda čearru skierreoaivin uvjačielgin gáhttosealgin”, fortsatt i essiv, hvor han lar topografien overtas av den enkelte rein, ikke bare av flokken som helhet. Frasen er problematisk å oversette i sin helhet, men essensen er at han ved å sette de tre reintypene i essiv besjeler “čearru”⁹⁵ og gir den egenskapene og formen til disse reintypene. Han gir altså liv til høysletta, og bruker ordet ”gearrádit” som sannsynligvis er et ordspill og et blandingsord mellom ”gearadit”⁹⁶ og ”gearrát”⁹⁷ til å beskrive hva de tre forskjellige reintypene gjør med landskapet.

Valkeapää lar den kursive rekken avsluttes med ”dávgin geavlin dávggáid vuolde”⁹⁸, også denne frasen med tung essivbruk. Henvisningen her til stjernebildet ”Dávggát”, som tilsvarer Karlsvogna på den norske stjernehimmelen, har klare linjer mot den nasjonale, samiske tanke. Avsnittet er en allusjon til den første linjen i den samiske nasjonalsangen, Isak Sabas ”Sámisoga lávlla”⁹⁹: ”Guhkkin davvin dávggáid vuolde”¹⁰⁰. Gjennom dette grepet nasjonaliserer Valkeapää diktet. Det er en allusjon som binder sammen diktet, siden det er her diktet munner ut i sporene som dekker de siste sidene. Å avslutte diktet med en allusjon av samlende nasjonal betydning impliserer at Valkeapää skyver alt det forannevnte under den nasjonalsamiske paraply. På samme måte som i Paulus Utsis ”Goahtoeanan” får en enkel, avrundende frase betydning for hvordan man leser diktet som helhet. Valkeapää lar den reinsentrerte verden han beskriver i diktet favnes av den nasjonale tanke, men dette er ikke alt. Han lar ved dette også denne innlands-/reinsentrerte verden *utgjøre* et samisk nasjonalt rom, slik som Utsi og til dels Jalvi har gjort før han. ”272.” representerer en romanskuelse som ifølge den kanoniske arv i utgangspunktet kan anses som nasjonal, og når Valkeapää i tillegg armerer dette rommet med en nasjonal allegori for å oppsummere betydningen av diktet er dette også et vis å armere det semiologiske regime kanonen står for. Innlandsbasert reindriftskultur defineres ikke her som en nisje for samer av en spesiell gruppe, slik man ser andre samiske subkulturer, men et overhengende nasjonalt anliggende.

⁹⁵ Norsk: høyslette

⁹⁶ Norsk: å skylle som en bølge

⁹⁷ Norsk: å glinse

⁹⁸ Norsk: ”som en bue, som en bue under karlsvogna”

⁹⁹ Norsk: ”Samefolkets sang”

¹⁰⁰ Norsk: ”langt mot nord, under karlsvogna”

Hva angår essivbruken i den kursiverte teksten må den forstås i større grad som en metafor enn som en simile konstruert av relativpronomen, slik den vil fremstå i en germanskspråklig oversettelse. Her kan man trekke inn de Mans teori om den romantiske metafor¹⁰¹, om den klassiske romantikkens metaforer som fungerer som en eneste dynamisk enhet som transcenderer fra en tilstand til en annen innenfor samme ramme, ikke som flere metaforer bundet sammen. Her ser man klart parallellene mellom Jalvis ”Čakčabárru” og Valkeapääs ”272.”, hvor Jalvis bølge byttes ut mot Valkeapääs flokk. Jalvis bære-metafor forandrer betydning ved hjelp av at den endrer form fra flytende til fast. Valkeapääs reinflokk-metafor er også i konstant endring ettersom flokken beveger seg over sidene og utvikler og utvider det metaforiske konseptet ved å stadig føre nye reintyper, bevegelser og lyder inn i diktet, helt til sporene som ender diktet gjør metaforen fullkommen. Slik er hvert eneste ord i ”272.” en del av den samme metaforen, og hvert eneste nye ord som kommer på siden gjør at metaforen utvikler seg og blir mer fullkommen.

De Man ser på metaforikk i en tekst som en lang bevegelse, ikke en serie av hendelser koblet til hverandre. Den romantiske metaforen er en enhet som utvikler seg i løpet av en tekst, og er i konstant bevegelse. Dette gjelder ”272.” på flere nivåer, ikke minst gjennom at diktet selv representerer bevegelse på overflateplanet, men også fordi den essiverte metaforikken som løper gjennom diktet uttrykkes som en dynamisk enhet, en metafor som beveger seg, og som også er transcendent i sin essiverte form idet denne nomenformen nettopp fungerer grunnleggende transcendentalt. Den romantiske metaforen er en skapelsesprosess, hvor metaforen utvider seg selv ved at den transcenderer innenfor en gitt ramme, og således er den en kinetisk utviklingsprosess. Dette virker å være noe som kan beskrive den metaforikken i særskilt den kursiverte teksten i ”272.” står for. Her lar Valkeapää metaforen skape den imaginære virkelighet, han lar den oppstå i en ”láidesteadđji”, slipper den inn i flokken og lar den utvikle seg der til den utbasuneres i en allsamisk allusjon. Hit har lederen ført oss, til veis ende, via reinens dyder til den samiske folkeenhet. Valkeapää lar metaforen føde en

¹⁰¹ Hnv. Kapittel 2

virkelighet, en grunnlinje i kursiv, som krydres av flokkens bevegelser omkring og som bæres over sidene på reinens rygg, helt til nåtiden favnes som en samisk nasjon: ”dávgin geavlin dávggáid vuolde” “guhkkín davvin dávggáid vuolde”.

Metaforutviklingen blir som et historisk kampskrift, hvor Valkeapää legger ned hovedlinjen for utviklingen av en samisk nasjon. Slik kan dette diktet også leses allegorisk, da man kan overføre det til et menneskelig og nasjonalt nivå. På dette nivået fungerer den kursive grunnlinjen som en ryggrad, som en slags bærende, ideologisk kraft. Ved den som leder, láidesteaddji, fødes bevegelsen, grunnpilaren, og vokser som en bølge med bredere og bredere omfang. En bølge basert på reinflokkens bevegelse og frammarsj; altså en grunnpilar med reinen som allegorisk utgangspunkt. Så møter man etter hvert de forskjellige typene som den ledende ideologi gir liv. Dette gjelder både type og væremåte, og de allegoriske aspektene er ofte direkte og enkle å tolke. Man kjenner igjen reinflokkens ”njunuš” som den menneskelige lederskikkelse, den som leder an en bevegelse, eller et samfunn; man kjenner igjen og kan leve seg inn i den individuelle variasjonen blant bestanddelene i et menneskesamfunn og finne igjen den samme variasjon i flokken; man kjenner igjen distinksjonen selv, og kjenner igjen akten å identifisere forskjellige typer mennesker, slik som for eksempel diktets “girjebahta”¹⁰², “guzetmuzet”¹⁰³ og “hillagabba”¹⁰⁴. Her kan man godt lage et kart over forskjellige typer mennesker på samme vis som Valkeapää lager et kart over forskjellige typer rein.

En annen ting er at rein med avvikende eller særegen adferd eller status identifiseres med egne navn, på samme vis som avvik lett identifiseres i et samfunn, og slik kjenner man igjen for eksempel ”menodahkes”¹⁰⁵. Derneft kjenner man igjen den geografiske tilknytningen og identifiseringen med den livsstil som følger i for eksempel ”duottarboazu”¹⁰⁶, ”máttaboazu”¹⁰⁷ og “vuovdeboazu”¹⁰⁸, og man identifiserer enkelt gjeterne

¹⁰² Norsk: rein med flekket bak

¹⁰³ Norsk: brunsvart rein med relativt langt hår som er lyst ytterst i tuppene

¹⁰⁴ Norsk: en helt hvit rein med rødaktige horn

¹⁰⁵ Norsk: sky rein som er vanskelig å fange

¹⁰⁶ Norsk: vidderein

¹⁰⁷ Norsk: sørlig rein (sannsynligvis om rein i sørsamiske områder)

¹⁰⁸ Norsk: skogsrein

og hundene med de styrende krefter i et samfunn, de som nedsetter samfunnets betingelser og håndhever dets regler. I tillegg møter man de forskjellige bevegelser og uttrykk et samfunn beforder: her fins ”viggat”¹⁰⁹ og ”ohcalit”, som man også finner blant mennesker i et samfunn og man har ”gilkkas”¹¹⁰ og ”giljat”¹¹¹, som kan stå for uttrykk for forskjellige typer retninger innen samme samfunn, to forskjellige uttrykksformer med forskjellig hensikt, men begge rettet med hver sin funksjon inn mot det samme samfunnet; to forskjellige ”stemmer”. Slik kan man lese ”272.” samfunnsallegorisk, men dette er også et samfunn med en hensikt: alle de forskjellige elementenes bevegelse kretser rundt den kursive grunnlinjen, altså denne felles ideologien som er det bærende, eller det egentlige limet i det samfunnet Valkeapää framstiller, og her spinnes enhetstanken i forhold til det samiske samfunn. Tanken bak den kursive grunnteksten har blitt utledet tidligere i dette kapitlet, og den munner altså ut i allusjonen til åpningsstrofen i Isak Sabas ”Sámisoga lávlla”.

I dette henseende blir metaforen også en allsamisk metonymi, da den kobles opp mot tanken om en samisk enhet, og blir i så måte interessant i forhold til tegnregimet Jalvi og Utsi står for. Valkeapää bygger en samisk nasjonal allegori rundt en reinflokk, og dette faller sammen med hans metonymiske syn på reindriftssamens liv og reinens rolle: ”Kjøttproduksjon er ikkje ein gong hovedfunksjonen. Kvar rein har si oppgave, og er mellom anna framkomstmiddel.”¹¹² Flokken med alle sine bestanddeler er for Valkeapää et samfunn i miniatyr, det samiske samfunns utopi, og på samme vis som Utsi og i motsetning til Jalvi inkorporerer han dyret, reinen i hans tilfelle, som en integrert del av et felles habitat mellom same og dyr.

En annen ting som er spesielt med ”272.” er dens spesifikke knytting til samisk språk. Valkeapää selv sier at: ”Ulike landskap og levemåtar skaper ulike omgrep. Yrkesgrupper utviklar sine nyansar av språket, og det er ei kjend sak at språket som ekspertane talar er vanskeleg å skjønne for utanforståande. Går ein til reindrifta, finn ein eit rikt utval av ord og uttrykk som er vortne ut frå natur, reiskap og arbeidsprosessar som er aktuelle for

¹⁰⁹ Norsk: å strebe

¹¹⁰ Norsk: klinging

¹¹¹ Norsk: å brøle

¹¹² Nils-Aslak Valkeapää: *Helsning frå Sameland*, Pax forlag A/S, Oslo 1979, s. 40-41

næringa”¹¹³. Valkeapää vil forstå språk og livsstil som uløselig knyttet til hverandre, og gjennom hans begrepsrikdom gjøres ”272.” til et dikt hvor man må kjenne til begge for å kunne forstå diktet og dets mangefasetterthet fullstendig. Den utfordrende formen kombinert med det spesialiserte begrepsmaterialet gjør diktet utilgjengelig for alle som ikke behersker samisk språk, og diktet er følgelig det eneste diktet i *Beaivi, áhčážan* som ikke er oversatt i den norske utgaven av boken; også her står diktet i sin originale, samiske form. Oversetter Harald Gaski sier i oversetterens forord at: “Likevel er det et dikt som ikke lar seg oversette, eller riktigere ikke lar seg uttrykke på noe annet språk enn samisk. Det er dikt nummer 272, der fagterminologi tilknyttet reindriften er satt sammen med lydlige og sanselige og høvelige ord og bilder for å skape en reinflokk der alle farger, aldre, kjønn, og – jeg var nær ved å si: raser – er med”¹¹⁴. Språklig avgrenser Valkeapää sin lesergruppe til samiskspråklige, og avskjærer slik andre enn samer samt de samer som ikke behersker samisk fra innblikk i diktets virkelighet.

Imidlertid avgrenser form og terminologi også samiskspråklige samer utenfor reindriften kognitivt og assosiativt, og gjør derfor diktets fulle forståelse kun tilgjengelig for en eksklusiv gruppe: samiskspråklige reindriftssamer.

Valkeapää skaper en mulighet til å velge sine lesere og å velge bort andre, til å skape et klart skille, til å distingvere og skape en eksklusiv leserklasse hevet over andre, og han tar muligheten. I så måte fungerer diktet som et monument i *Beaivi, áhčážan* fordi det er et dikt som skiller lesere mer enn noe annet dikt i boken. Diktet løftes til et annet lesernivå enn bokens øvrige dikt, og det er et dikt som i større grad enn andre dikt deler ut status blant de som etterstreber å lese verket. På samme vis som Jalvi og Utsi har avgrenset sine samiske anskuelsesrom med ulike virkemidler gjør Valkeapää det meget effektivt ved å gi diktet den form og begreppspesialitet han gir det. På samme tid som diktet er et vidunderlig eksempel på sammenføring av form, språk og tema, er det et dikt som viderefører arven etter Jalvi og Utsi og det tegnregimet disse står for. Selv om det virker søkt å påstå at

¹¹³ Valkeapää 1979, s. 84

¹¹⁴ Nils-Aslak Valkeapää: *Solen, min far*; DAT O.S, Vasa 1991

Valkeapää, hele Samelands talerør, bevisst gjennomfører en elitisering av enkelte samiske grupperinger, så er det dette som er ”272.”s praktiske effekt. Valkeapää samler den samiske anskuelsen rundt ”272.” i *Beaivi, áhčážan*, med det resultat at han avgrenser identitetsrommet sterkt, og viderefører den samisk-lyriske kanon.

Valkeapää former en egen verden, en tropisk virkelighet i diktet. Ved troper, termsystematikk og visuell symbolikk skaper han noe Jonathan Culler kaller “the symbolic dimension in human experience”¹¹⁵. Culler forklarer at “If we are to understand our social and cultural world, we must think not of independent objects but of symbolic structures, systems of relation which, by enabling objects and actions to have meaning, create a human universe”. Dette er hva Valkeapää gjør ved å omskape en reinflokk visuelt gjennom dens egen terminologi; han gir objektene og handlingene flokken står for mening, og sidene blir slik et eget univers, en handlingssfære som lyrikeren behersker og besitter. De symbolske strukturene i ”272.” gjør diktet til en skapelse, en sfære av uutfordret nyhet. Slik beveger diktet seg inn i benevnelsen, den nyskapende re-adamismen, eller det Homi K. Bhabha kaller ”the right to signify”¹¹⁶. Dette kommer av de kolonisertes vilje til å skape en definisjonsrett gjennom benevnelse. Bhabha forklarer denne kolonielle spennings situasjonen slik: “Ordinary language develops an auratic authority, an imperial persona; but in a specifically postcolonial performance of reinscription, the focus shifts from the nominalism of imperialism to the emergence of another sign of agency and identity. It signifies the destiny of culture as a site”. Diktet er et klart eksempel på at kultur betegnes i forhold til topografi. Ved å la en tegnverden forbundet så sterkt opp mot samisk kultur anlede den topografiske diskursen i diktet, ved den sterke egenskapsoverføringen fra kultur til natur, benevner Valkeapää en samisk virkelighet knyttet opp mot territorium; han gjør en ”reinscription”.

Benevnelsen, å definere samiske kulturkrefter opp mot omgivelsene, er i praksis identisk med retten til å betegne, for det Valkeapää gjør er å betegne et scenario i en samisk synsvinkel; han gir den samiske kultur og det samiske levesett en stemme i en litterær topografi dominert av

¹¹⁵ Culler, s. 25

¹¹⁶ Bhabha, s. 231

kolonimaktens betegnelser. Diktet er et eksempel på en motvekt i forhold til kolonimaktens diskurs og dens topografiske hegemoni, samtidig som den bringer reindriftsnæringens skjønnlitterære diskurs en ny vinkel. Dette er en ny måte å se reindrift på, spredt visuelt utover sidene i en bok, og det er også en ny måte å representere og betegne samisk kultur på litterært. Bhabha bruker Derek Walcott som et eksempel på en forfatter som benevner, eller som søker å ”reorganize our sense of the process of identification in the negotiations of cultural politics”¹¹⁷ og gir den karibiske folkegruppe og den karibiske kultur litterær makt. Valkeapää er et eksempel på en forfatter som gjør det samme for samefolket. Han bygger opp en semiotikk som baserer seg i samiske verdier og dermed anskuer en samisk virkelighet gjennom det litterære medium, han utvikler en semiotikk for samene. Disse to forfatterne utvikler retten til å definere en egen diskurs for sine folkegrupper, en diskurs representativ for folkegruppens faktiskhet i kontrast med det koloniale diskursive regime. Valkeapää gjør dette i ”272.” blant annet ved å identifisere landskap som en reinflokk, og således omvelte den generelle, skandinaviske landskapsidentifisering totalt. Han benevner en samisk landskapsforståelse.

Skjønt benevnelsen av landskap fungerer også som et ledd i erobringen av landskap. Ved at han skaper en samiskorientert landskapsidentifikasjon i ”272.” motsier Valkeapää det kolonistiske *terra nullius*. En samisktilknyttet topografisk anskuelse utfordrer det kolonistiske territorialregimet, og identifiserer skandinavisk topografi som en del av den samiske anskuelse. Slik eksemplifiserer diktet samenes rett til å betegne, og er en manifestasjon av et samisk definisjonsapparat, en samisk semiotikk. Således blir landskapet ved identifikasjon en del av den samiske sfære og annekteres eller erobres i samenes navn.

Men diktet rommer andre, strukturelle utfordringer. Hvorfor danner ikke sporene bak flokken et naturlig spormønster? I stedet for å danne en spormengde som faktisk speiler flokkens tråkk i bredde skaper spormønstret en slags skygge av flokken selv, der det i begynnelsen er bredest for så å smalne inn til det tilslutt kun er en eneste rekke. Dette skyggeaspektet er

¹¹⁷ Bhabha, s. 233

problematisk i forhold til den realistiske framstillingen av reinflokken, dog samtidig er det åpenbart at det er gjort hensiktsmessig. Valkeapää velger å la sporene tegne et slags anti-tilsvar til flokken, eller en skygge om man vil, hvilket gjør diktet symmetrisk. Symmetrien i diktet gir diktet et inntrykk av å være et uttrykk for en sirkulær historieforståelse, lik det som beskrives under gjennomgangen av både Pedar Jalvis og Paulus Utsis dikt; en historieforståelse som ofte tillegges en samisk anskuelse. I ”272.” er det diktets historie som gjøres sirkulær, ved at Valkeapää lar diktets nåtid, selve flokken, speile diktets fortid, sporene. Ved at han velger å sammenføre tid og historie, selv om det motstrider diktets egentlige logikk, viser Valkeapää et ønske om å kommentere tid- og rombegrepet. Dette åpner en bakenforhet i diktet som går igjen i verket som helhet.

Dette grepet leder også hen til ”272.”s rolle i *Beaivi, áhčážan*. På samme vis som “272.” representerer verket som helhet en syklus hvor inngang og utgang er rimeligvis lik. Det første innpust i dikt “7.” sidestilles med det siste utpust i dikt “570.” og før og etter råder stillheten. Det kan sammenlignes med Samuel Becketts berømmelige skuespill *Breath*, hvor skuespillet er et bilde på en livssyklus som innledes med et skrik og avsluttes med det samme skriket. *Beaivi, áhčážan* er et uttrykk for et livsløp hvor de forskjellige aspekter utgør livets syklus, men for Valkeapää er dette like mye uttrykk for et livssyn. I essaysamlinga *Helsning frå Sameland* skriver han om sammenhengen mellom samisk kunst og naturen at: ”Representerar ikkje vinden, fossen, elden og joiken ein musikk som er utan byrjing og utan ende?”¹¹⁸. Det samiske kunstuttrykk er en naturlig følge av den livsstil nærhet med naturen skaper. Valkeapää mener at den samiske livsanskuelse er gjennomsyret av en sirkulær forståelse. Han peker blant annet i samme seksjon på at samisk byggeskikk og bosetningsmønster ikke er ment å sette varige spor, slik som andre kulturers monumentale byggeskikker, men fungerer som en sirkel hvor det som har vært atter skal gjenoppstå. Samenes gammer og andre bygg har aldri vært ment å stå som historiske minnesmerker, fordi for samene er det naturen selv som er minnesmerket. Når gammen ikke lenger er i bruk skal den føres tilbake til naturen, det vil si at

¹¹⁸ Valkeapää 1979, s. 63

den er bygget med den hensikt at den en gang skal forsvinne og at det ikke skal behøves å ses at her har det engang stått en gamle. Naturen skal få tilbake sin gamle form, altså skal sirkelen endes ved nullpunktet. Dette er Valkeapääs utgangspunkt også når det gjelder den samiske kunsten, og det er dette man kjenner igjen i oppsettet av *Beaivi, áhčážan*, hvor det sirkulære nullpunkt nås etter endt syklus.

Et annet samisk kulturaspekt som styrker det sirkulære som ideal er den gamle, samiske veidekulturen, hvor flyttingen mellom de forskjellige boplassene var årstidsbetinget. Dette gjorde det samiske året til en sirkulær forteelse, ikke bare værmessig og næringsmessig, men også geografisk, topografisk. Denne distinkte flyttingen i sirkel er også noe som kjennetegner tamreinflokkene, og dermed også reindriftssamenes liv i senere tid. Disse samene orienterer seg i forhold til reinflokkens bevegelser og er dermed bundet opp i det samme flyttemønstret som gjør alle livets hovedlinjer i løpet av et år sirkulære. For Valkeapää er dette med på å styrke troen på at heller ikke den samiske kunsten eier begynnelse eller slutt, men fungerer sirkulært, slik livet selv gjør det.

Slik ser man at sporene i ”272.” likeledes skaper et sirkulært nullpunkt i diktet, parallelt med det man ser i det helhetlige verket. Således fungerer ”272.” som en miniatyr av selve verket, og på bakgrunn av dette kan man se diktets funksjon og status i verket. Diktet trer frem som en grunnpilar i diktet. Som et eksempel på samisk idealkunst slynger ”272.” seg i reinens ham over sidene, og er både lenger og formmessig overlegent andre dikt i boken. Det er lett å mene at ”272.” representerer verkets syklus’ klimaks, verket på høyden av sin dag, før det beveger seg tilbake mot det sirkulære nullpunkt. ”272.” skiller seg ut som en hjørnestein i *Beaivi, áhčážan* gjennom sin form, sitt spesialiserte og ekstremt konsise språk, sin uoversettelighet, sin lengde og sin miniatyrmanifestering av verkets helhetlige form.

Livet uten flokken

Skal man imidlertid forstå ”272.”s status i *Beaivi, áhčážan* må man sette det i sammenheng med andre dikt i boken for å makte å se statusforskjellen. Valkeapää forsøker å bringe andre arenaer enn den reindriftssentrerte inn i verket, blant annet havet og livet omkring det. I sekvensen fra dikt ”211.” til og med dikt ”255.” gis kystlivet en stemme, men disse sekvensene er preget av en fremmedhet og avstand som skiller seg klart ut fra det naturlige og selvfølgelig ved dikt ”272.”. Følelsen av å geleides gjennom dikterens rette element, som man får i ”272.”, finner man ikke igjen i behandlingen av kysten. Ikke i noen av sekvensene som rettes mot andre elementer enn livet rundt reinflokken finnes den samme, fantastiske begrepsrikdommen som man finner så sterkt i ”272.”. Livet langs kysten gjennomsyres av en unaturlighet og fremmedhet, som i ”217.”: ”luvvet/luovvanit/odđa bálgái’e/amás áiggii’e”¹¹⁹. Livet ved kysten fører til at samene ”løsner” og faller inn i på nye stier, nye tider. Det fokuseres i det hele tatt på det som ikke er tilstede, det som mangler, det man mister ved kysten, som i ”219.”: ”in mon dal sáhte rámpot/rámidit/it donge livčče/máttuidhaga”¹²⁰. Her viser tapet seg, og mangelen på arv. Et liv hvor man har mistet sine røtter. Folket ved havet fremtrer som et folk uten fortid, som har mistet sin arv. Høyden for en samisk annerledeshet er liten, og istedenfor å gi mangfold positiv fokus settes det ene opp mot det andre, og i diktene med kystmotiv skildres det som er svakere, her skildres tapte røtter og nye, fremmede tider; slikt nevnes ikke i reindriftssekvensene.

Dog først og fremst skiller ”272.” seg fra sekvenser som den nevnte, på det vis at rikdommen og naturligheten i begrepsapparatet og dens formlige og filosofiske gjennomtenkthet skiller seg klart fra det man opplever i havets sekvenser. Selv sier Valkeapää i *Helsning frå Sameland* at: ”Med serleg vyrdnad ser eg på reindriftssamane [...]”¹²¹. Tvilen er liten om at Valkeapää innlemmer Sameland som helhet i større grad enn sine to forgjengere, men det hviler like liten tvil rundt det faktum at det er det reindriftssentrerte livet

¹¹⁹ Valkeapää: *Beaivi, áhčážan*

¹²⁰ Valkeapää: *Beaivi, áhčážan*

¹²¹ Valkeapää 1979, s. 126

som er hans verden. Det er reinen og vidda som er Valkeapääs rette element og det er her han kan øse av sitt rike begrepsapparat, og også her han kan puste liv i de metaforiske og metonymiske bilder han lar representere samenes levesett.

Paradoksalt nok blir nettopp Valkeapääs rike begrepsbruk og uoversettelighet som man finner i ”272.” til et eksempel på hvordan Valkeapää lukker sitt identitetsrom; hvilken arena han bruker for å begrense tilgangen til hans lyrikk. Som nevnt tidligere er den eneste dyptforstående leser av ”272.” en reindriftssame som behersker nordsamisk. Dersom man ikke kjenner disse to nøklene, språket og næringa, vil man umulig kunne tegne seg en mer enn konseptuell forståelse av diktet, og dersom man bare kjenner en av dem vil man ha problemer med å trenge helt inn i diktet. Altså er diktet, skrevet av en samisk nasjonalskald, og det rommet det forfekter, utilgjengelig for mesteparten av den samiske befolkningen; rommet er lukket.

Når det imidlertid kommer til andre typer rammer innen Valkeapääs lyrikk opptrer rommet mye mer åpent. Dette er også tilfelle i all Valkeapääs befatning med livet ved sjøen. Denne diktningen er ikke på langt nær så mangefasettert og fylt med spesialiteter som diktningen rundt reinflokken, med det resultat at rommet i vid forstand er allment tilgjengelig. Valkeapää skriver ikke om hvordan forskjellig type fisk fanges på forskjellig vis, om hvordan man leser en fiskestims bevegelse i en fjord, om hvordan man kan bruke den maritime topografien til å anslå hvor de forskjellige fiskeslagene trives godt; det er lite som minner om næringsvett og miljøforståelse i forhold til havet på samme vis som han viser overfor reinflokken. I den nevnte sekvensen ”211.” til ”255.”, hvor havet gjøres til et element, er den mest næringstekniske handling roing. Dette gjør havet i Valkeapääs diktning tilgjengelig for nærmest enhver leser, mens reinflokken og vidda gjøres utilgjengelig for de aller fleste. På det viset skapes en statusforskjell hvor deler av Valkeapääs diktning kun er tilgjengelig for en utvalgt elite, og dermed deles leserne inn i forskjellige statusgrupper, alt etter hvor stor del av hans lyrikk man kan tilgjengeliggjøre seg, og leseren blir sittende igjen med følelsen av å ha blitt forespurt hvilken gruppe han tilhører og deretter tildelt en plass i statushierarkiet.

Imidlertid er dette ikke noe som i utgangspunktet kan betegnes som et problem. Det dreier seg her om enhver dikters rett og naturlige tilbøyelighet til å tilegne de dypeste mønstre sin egen miljøsfære, sitt eget naturlige element. Nils-Aslak Valkeapää er vokst opp i en reindrifsbakgrunn, og ingenting er mer naturlig enn at dette er hans spesialfelt hva angår samisk næring, og at det er dette han bruker da han søker å konkretisere den samiske nasjon i nærings ham. At Valkeapää skulle nære det samme hengivne forholdet til andre næringer ville være svært uvanlig og lite sannsynlig, og derfor gjør Valkeapää det som faller han naturlig: gjennom sin begavelse for poesi og sin kjennskap til det reindriftssamiske liv lar han disse to inngå i et nært samarbeid hvor begge parter profiterer på den andre; lyrikk og nærings løfter hverandre sammen. Dette er fortsatt lyrisk sedvane og en følge av naturlig hang. Det man imidlertid kan problematisere er Valkeapääs status som nasjonalskald og på hvilket grunnlag denne statusen bygger.

Tvilen er liten om at Valkeapää blant det brede lag av samer og blant ikke-samiske lesere av samisk lyrikk har en unik status som nasjonal lyrisk talsmann for samene, men spørsmålet er hvordan og hvorfor dette har skjedd. Er det slik at Valkeapää passer inn i retningen til den definerte samiske kanon, som en etterfølger og utvikler av Pedar Jalvis og Paulus Utsis samiske romdiskurs, og at dette er delaktig i å gi han den statusen han har vunnet, ved siden av hans lyriske evner? Ville Valkeapää, gitt at han innehadde samme lyriske evner, blitt en samisk nasjonalskald om hans næringsbakgrunn og spesialitet var skreifisket utenfor Lofoten, livet på et småbruk i Ofoten eller arbeid ved en fiskeforedlingsfabrikk langs Finnmarkskysten? Man kan ikke si for sikkert at Valkeapääs unike evner som lyriker ikke ville ha gjort seg gjeldende i alle tilfeller, men noe som er sikkert er at ved å være representant for en av de sistnevnte gruppene ville han ha møtt på hindre i sin vei til samisk nasjonalskaldstatus som han aldri møtte med den bakgrunn han hadde.

Med en annen bakgrunn ville ikke Valkeapää på samme selvsagte vis ha oppfylt den utenforståendes, ikke-samens, forventning til hva samisk lyrikk skal bestå i. Den utenforstående skandinav er i første rekke i samisk lyrikk på leting etter noe som ikke er relatert til den hverdagen han kjenner til fra før. Den utenforstående skandinav forventer at samisk lyrikk skal være

eksotisk. Derfor skaper det problemer i forhold til den utenforståendes krav til autentisitet når disse eksotiske stereotypiske bildene ikke har en sentral plass i en samisk dikters univers. En samisk dikter med en typisk kystbakgrunn¹²² ville ha problemer med å etablere seg som en samisk stemme i eksterne miljøer fordi han ville mangle et forhold til en del av stereotypiene som spesielt i eksterne miljøer, basert på deres unikheter, ses på som autentisk samisk. For den utenforstående leser ville denne dikterens næringsverden fortone seg ”normal”, og derfor ville den samme dikterens diskurs om den samiske nasjon ha mindre troverdighet, da den ikke har rot i det ”autentisk samiske”. Dette ville være tilfelle selv om dikterens språk var samisk. Følgene av avvisning i det eksterne miljøet ville også ha skapt problemer i forhold til aksepten i det I vs. Other-sentrerte samiske samfunnet og slik ville dikteren ha en mindre solid plattform å stå på i arbeidet med å bli en anerkjent lyriker.

Han ville heller ikke passe inn i den nasjonale, kanoniske tegnverdenen, tegnregimet oppbygd av Jalvi og spesielt Utsi, og utfordringen med å utforme en diskurs tilpasset hans bakgrunn, men som samtidig skulle representere den samiske nasjon ville ha vært mye større. Den lyriske hovedanskuelse Valkeapää forfekter lå allerede til grunn for den samiske kanon ved hans inntreden i den lyriske verden, og veien til den nasjonale anerkjennelses scene var kortere for Valkeapää enn den ville ha vært med et annet lyrisk grunnlag. Valkeapääs tropeverden, hans metonymier og metaforer, var allerede innarbeidet som nasjonale størrelser innen lyrikk og derfor finner Valkeapääs lyrikk seg lett til rette innenfor en samisk kanonisk tradisjon. Å bygge en nasjonal plattform mer eller mindre fra grunnen av ville ha vært en større utfordring enn å fortsette og videreutvikle et allerede eksisterende tegnregime.

Et annet resultat av et tegnregime som ikke fremelsker I vs. Other-delingen ville være at han i mindre eller vanskeligere grad ville makte å møte forventningene i den samiske I vs. Other-fikserte leseren, om et klart skille mellom den samiske kunsten og øvrig kunst i Skandinavia. Det mest

¹²² Med tilknytning til fiske og/eller småbruksdrift, uten noen tradisjon for joik (som mer eller mindre har dødd ut i de sterke læstadianske retningene langs kysten) og uten noen tradisjon for flytting i sedvanlig samisk-diskursiv forstand.

sannsynlige resultat av en annen type samisk kulturbakgrunn ville være at Valkeapää ville få status som en begavet lyriker innenfor en samisk nisje, som en kuriositet innad i det samiske samfunnet, men aldri ville få den samme gjennombruddskraft utad og derfor aldri heller ville oppnådd den samme nasjonalskaldstatus innad; til det er det samiske samfunnet i for stor grad styrt av eksterne oppfatninger.

Går man imidlertid inn i de utenforståendes perspektiv rundt dikt som ”272.” møter man andre kriterier for fascinasjon for diktet. I reindriftsmiljøer vil diktet anerkjennes for fagmannskapet og kompetansen i diktet og således virke innlemmende og samlende, men for utenforstående eller ikke-reindrivende samer følger anerkjennelsen av andre grunner. Her er det fascinasjonen for en bortenforhet, for det ”beyond” Bhabha beskriver, som turrer interessen. For den som forstår akkurat nok til å forstå at ”272.” er et prakt eksempelpå fagmannskap og forståelse rundt et område de selv ikke har forutsetninger til å forstå, vil begjæret spille en stor rolle i fascinasjonen rundt diktet. Begjær for det ukjente og eksotiske, men også et sterkt begjær for det absolutte, absolutt kunnskap, absolutt kontroll, spiller viktige roller for den utenforstående leser. Den romantiske forestillingen om et menneske som er i fullstendig beherskelse av elementene, i denne sammenhengen i form av en romantisert ide om sammenhengen mellom reindrift og en total pakt med naturen, er et bærende element for den eksterne fascinasjonen for ”272.”. Dette bygger på samme kriterier som hvorfor folk lar seg fascinere av James Bond eller Supermann: helter som gjør det umulige mulig, og som behersker ukjente elementer og gjør stunts som for normale dødelige ville være ugjennomførbare.

Som en del av denne begjærsituasjonen oppstår det en samisk høyverdighet, eller en type kunst som er legitim i forhold til kanonen. Annen kunst kan være god samisk kunst, men for å være kanonisk kunst kreves det at kunsten følger visse rammer: rammene for samisk kanonisk lyrikk som ble satt ned av Jalvi tidlig i det 20. århundre og videreførdet av blant andre Utsi og Valkeapää gjennom århundret. Dette regimet er det som styrer forholdet mellom legitimt og illegitimt i det som anses å være den nasjonalt representative lyrikken. Således er det en naturlig følge at denne diskursen og beherskelsen av dens uttrykk er begjærsforbundet blant samer, og også

blant andre samiske kunstnere. Forståelsen av at dette er den legitime kunst for nasjonen gjør at samer, både kunstnere og andre, har tendens til å fremelske nettopp denne type kunst, noe som øver innflytelse både på hvilken kunst som kjøpes og leses, men også på hvilken kunst som skapes. Dette leder over i neste kapittel, og en diskusjon om hvordan den nasjonale diskurs styres og hva som styrer den.

Kapittel 5: Om smak, behag og kanonens brist

Pierre Bourdieu deler i sin *Distinksjonen – en sosiologisk kritikk av dømmekraften* smak og kriterier for smak opp i tre hovedgrupper. Først den legitime smak, preferansen for de anerkjente verker, dernest en middels smak, hvor preferanse for mindre verker fra de høyere kunstartene kombineres med de lavere kunstners større verker, og til sist den folkelige smak, en preferanse for kunstverker av lett tilgjengelig karakter¹²³. Bourdieu baserer sine undersøkelser rundt økonomisk og kulturell ”kapital” blant forskjellige klasser og yrkesgrupper i Paris, og det som i utgangspunktet definerer kunst under disse samfunnsforholdene er hvem som makter å etablere en autoritet hva angår smak. Det som skjer er at det oppstår en sidegruppe av ”kulturkompetente” som skaper grunnlaget for den legitime smak innenfor en gitt samfunnsanskuelse, og det er blant disse at kodene for å forstå kunstverkene som anses som legitime blir skapt. Denne oppfatningen av hva som er legitimt og kodene for å forstå det legitime som følger derav, er selvfølgelig noe som skifter fra miljø til miljø, men det som er felles for legitimiteten er at den styres av en høystatusgruppe og blir således et objekt å etterstrebe for andre i samme gruppe.

Bourdieu fokuserer spesielt på det parisiske borgerskap når han peker på en gruppe hvor kulturell og sosial gevinst er sterkt forbundet med hverandre. I det franske borgerskap er det ofte familier med ansiennitet i borgerskapskretser som er den makthavende faktor hva angår å definere en legitim kunstmak i deres kretser. Disse familiene av ”gamle penger” styrer betingelsene for legitimiteten og mestrer eller lærer seg dermed å mestre kodene for legitim kunst bedre enn andre nyankomne familier i det økonomiske borgerskap. Smaken til det gamle borgerskap og makten bak det legitime gjør imidlertid at alle deler av borgerskapet bestreber seg å mestre denne legitime smaken for å i størst mulig grad kunne føle seg som og fremstå som gode medlemmer av borgerskapet.

Dette med makten til å definere det legitime og etterstrebelen etter å mestre det, er noe man kan overføre til nasjonale, samiske forhold. På grunn

¹²³ Pierre Bourdieu: *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften*; Pax Forlag A/S, Oslo 1995, s. 59-60

av det eksterne press samene har vært utsatt for, har det i det 20. århundre vært viktig å søke å definere en nasjonal, samisk kultur, en signifikant for det samiske folk, noe som kan bidra til å stå imot presset utenfra. Dette skaper I vs The Other-tankegangen som utledes i første kapittel, hvor hovedkulturfokus ligger på alt som kan skille det samiske I fra det koloniserende Other, og det er denne tankegangen som da danner grunnlag for hvilken gruppering blant det samiske folk som har vunnet retten til å definere en legitim, nasjonal smak.

Bourdieu skriver om det parisiske borgerskapets kriterier for legitimitet: ”Den materielle tilegnelsen forbindes med den symbolske, og dermed blir besittelse av luksusgjenstander dobbelt sjeldent, samtidig som det får en legitimitet. Sjeldenheten og legitimiteten blir til sammen det mest fortreffelige symbolet på fortrefelighet”¹²⁴. Prinsipielt kan man si at den samiske nasjon fungerer på samme vis som det parisiske borgerskap. ”Sjeldenhetene” som finnes blant noen grupper samer og som skiller seg sterkt fra andre typer kultur i Skandinavia blir svært styrende i å skape det legitime, og således skiller det seg ut en samisk ”herskende klasse” som håndhever sin makt ved hjelp av deres mulighet til å definere det nasjonalt legitime. Perspektivet til denne herskende klassen ligger nært opptil reindriftskulturen og de verdier som skapes i og rundt denne utøvelsen. Slik er det disse samene som mye basert på sin ”sjeldenhet” danner base for den legitime, samiske, nasjonale smak, og det er lyrikerne som representerer denne legitime smaken som lettest vinner anerkjennelse som nasjonale, samiske lyrikere. Dette siste innebærer blant andre Pedar Jalvi, Paulus Utsi og Nils-Aslak Valkeapää.

Slik er det denne type lyrikere som etablerer seg som legitime når man snakker ut fra et nasjonalt, samisk perspektiv, lyrikere som skriver ut fra den legitime koden. Bourdieu beskriver borgerskapet i Paris som delt inn i en borgerskapsadel som skaper og mestrer kodene for det legitime og en gruppe av nyankomne som streber å kjenne det legitime. Individene i denne siste gruppen forsøker ofte å gi inntrykk av at de liker og forstår det legitime, men i virkeligheten kjenner de ikke kodene godt nok til å kunne verdsette det

¹²⁴ Bourdieu, s. 98

legitime like godt som adelen som definerer det. Disse havner i et slags vakuum hvor de strever etter å være oppdatert på det legitime utad, men hvor de innad ikke makter å opparbeide en naturlig forståelse for kodene det legitime bygger på. Bourdieu sier at ”de tilskuerne som ikke kjenner disse kodene føler seg fortapt, de `drukner` i dette som for dem framstår som et kaos av lyd og rytmer, av farger og linjer uten rim eller fornuft”¹²⁵.

På samme vis kan man si at både Jalvi, Utsi og Valkeapää representerer en slik legitim kode som kun et utsnitt av den samiske befolkningen i realiteten makter å forholde seg til og forstå på et naturlig vis. Alle skriver dikt som på et nivå kan være allmenngyldig for de fleste samer og således forstås på et nivå, selv om man ikke kjenner koden så godt, men grunnlaget for spesielt Utsis og Valkeapääs lyriske produksjon er så dypt forankret i reindriftskulturen at for å kunne forstå disse lyrikeres dikt fullt ut må man selv være tilknyttet denne kulturen; kun da har man et naturlig forhold til koden. For reindriftssamer er valget av disse lyrikerne som de ypperste naturlig ut fra den koden de har tilegnet seg som en del av dagliglivet, men det er disse lyrikerne som jevnt over har den største anseelse i den samiske befolkningen. Det gjelder også blant den delen av befolkningen som ikke har noe hverdagslig og naturlig forhold til det legitimes kode, i dette tilfellet aspekter rundt reindriftsliv; de bestreber seg, akkurat som de nyankomne i borgerskapet i Paris, å oppdatere seg på dette legitime, og gjennom å fremelske det legitime gi inntrykk av at de forstår koden, ergo, i dette tilfellet, er gode borgere av den samiske nasjon.

Denne tankegangen er også styrende for samisk kulturpolitikk, definisjonen og utformingen av et nasjonalt kulturideal, og er utslagsgivende for hvordan forskjellige varianter av samisk kultur skal prioriteres. Harald Gaski skriver at ”I samisk kulturpolitikk legges det vekt på egenverdien og det særskilte i de samiske kulturytringene, noe som for litteraturens del må innebære at samisk diktning har noe ’samisk’ ved seg, som skiller den fra andre litteraturer”¹²⁶. Premissleggingen for samisk kulturfremme lar seg således styre av en I vs. the Other-tankegang, destruktiv for utviklingen av en

¹²⁵ Bourdieu, s. 46

¹²⁶ Harald Gaski: ”Den nye joiken – Om mottakelsen av Ailo Gaups første diktsamling” i Harald Gaski (red): *Presentasjoner og anmeldelser*; Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Tromsø, s. 22

allsidig, samisk litteraturkanon. Det er ikke det aktuelle anskuelsesregimets natur, men dets diktatur i premissleggingen for en nasjonal, samisk kanon, som er det primære problem. Disse dikternes lyrikk og det regimet de forfekter er i seg selv uproblematisk i forhold til den samiske kulturnasjonens interesser, da deres uttrykk kan være autentiske nok ut fra dikternes og en gitt gruppe samers anskuelse, men det faktum at denne lyrikken og dette anskuelsesregimet får stå så vidt utfordret som samisk lyrisk kanon innen samisk kulturpolitikk, er derimot svært problematisk.

Dette problemet oppstår fordi den samiske ”intellektuelle offentligheten” er for liten eller ikke-eksisterende. Det finnes få interne medium for å kommentere samisk kulturliv og kulturpolitikk internt ut fra et bredere og mer intellektuelt synspunkt enn samiske aviser og uakademiske tidsskrifter kan tilby, med det resultat at den samiske kulturdiskurs ikke utvikler seg i takt med det øvrige, samiske samfunn. ”Når samar skriv i norske tidsskrift om ulike samiske emne, er det naturleg at ein let vere å kritisere indre forhold i sameverda for sterkt. Ein håpar sjansen skal by seg seinare til å snakke friare til eit publikum av berre samar”¹²⁷ sier Harald Gaski, og peker på en alvorlig defekt i den samiske kulturdiskurs’ utviklingsmuligheter. Avansert og intern samisk kulturkritikk umuliggjøres fordi arenaen for slike kritikker er nærmest fraværende, og slik sett sakkess også utviklingen av samisk kulturell diskurs ned. Resultatet av dette er at den nasjonale, lyriske kanon reduseres til å gå i arv fra lyriker til lyriker innenfor det samme, grunnleggende anskuelsesregimet.

Av få mulige samisk-lyriske påvirkningskilder hevdes Utsi å ha hatt Jalvi som en av dem¹²⁸, og som Valkeapää sier om hans forhold til Utsi i hans forord til bokutgivelsen over Utsis dikt under Valkeapääs redaksjon, *Don čanat mu alccesat*: ”Dat lei suige oalle earenoamáš ovttasbargu”¹²⁹. Alle tre lyrikere har til felles at de har vært toneangivende på den nasjonale arena i sine respektive perioder, og de har også til felles den anskuelse som legges som grunnlag for deres diktning. Linjen fra Jalvi via Utsi til Valkeapää er en

¹²⁷ Harald Gaski: ”Litteraturen som kunne bygge Sameland” i Harald Gaski (red): *Presentasjoner og anmeldelser*; Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Tromsø, s. 1

¹²⁸ Johannes Marainen: ”Paulus Utsi – Samepoet” i Harald Gaski (red): *Presentasjoner og anmeldelser*; Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Tromsø, s. 39

¹²⁹ Utsi, s. 37. Norsk: ”Det var nok et meget spesielt samarbeide”

linje av nedarvet beundren, anskuelse og kanon, et sammenkoblet regime basert på utvikling av den nisjen av samisk kulturliv som de tre representerer: det samiske uttrykk som har nydt legitimitetens suverenitet innen samisk kulturpolitikk fra moderne, samisk lyrikks begynnelse ved Pedar Jalvi i 1915 fram til de første steg inn i det 21. århundre.

Det den samiske kulturnasjon med rette kan spørre seg er den kulturelle rettferdigheten av videreførelsen av en ensidig kanon gjennom hele den unge, samiske historie av lyrikk i nedskrevet form. Dette synes som et betimelig spørsmål, uten den minste forringelse av verken Jalvis, Utsis eller Valkeapääs integritet som kunstnere. Både Jalvi, Utsi og Valkeapää har vunnet sitt ry som lyrikere ut fra deres kunstnerlige skikkethet, men mye av deres status som samisk-lyriske kanoner er vunnet ut fra at de representerer det regimet den kulturpolitiske, samiske nasjon definerer som nasjonal kultur. Til videreførelse av dette resonnementet kan det her vises til forrige kapitels problematisering av Valkeapääs status som nasjonalskald. Her legges det vekt på forutsetningene som ligger til rette i den nasjonale lyriske diskursen til at lyrikere med visse typer semiologisk grunnlag har lettere for å etablere seg som kanoniske lyrikere.

Således er det et gitt anskuelserregime, en gitt måte å konstruere det samiske identitetsrom innen kunst som etablerer et nasjonalt hegemoni. På grunn av behovet for å skape et motsvar til the Other, og ønsket om å definere en nasjonal, samisk kultur, fremelskes og foredles det anskuelserregimet blant andre Jalvi, Utsi og Valkeapää representerer som noe nasjonalt legitimt. Disse forfatterne nyter slik den største, nasjonale anerkjennelse fordi de skriver i den legitime ånd, uten at det er slik å forstå at dette er eneste grunn til deres anerkjennelse som lyrikere. Disses kunstneriske ry hviler på det faktum at de er svært dyktige lyrikere, men deres nasjonale ry hviler på det faktum at de skriver ut fra den nasjonalt legitime kode. Andre lyrikere som på mange vis nyter samme kunstneriske ry, oppnår ikke det samme ry på den nasjonale scene fordi deres lyriske anskuelsermønster ikke hviler på den legitime koden. Dette gjelder blant andre moderne kvinnelige lyrikere som Synnøve Persen og Rauni Magga Lukkari, og ”subkultur-lyrikere” som Stig Riemme Gælok. Disse er lyrikere som har en solid og mangfoldig produksjon bak seg, men som ikke oppfattes

som nasjonale ikoner på samme vis som Jalvi, Utsi og Valkeapää. De er vel ansette som samiske kunstnere, men har snarere et stempel som representanter for en samisk subkultur enn som representanter for en nasjonal, samisk lyrikk; dog kunstnerisk sett kan man anse deres produksjon som minst like rik og viktig som de tre andres, med mulig unntak av Valkeapää, hvis produksjon er enormt vidtspennende og ikke bare omfatter litteratur, men også musikk og visuell kunst.

Det samiske nasjonallyriske selvbylde bygger på mytifiering. Dette tar form som en sentralisering omkring det eksklusive, det som definerer bort the Other. Den samiske nasjonale diskurs, som formet av blant andre Valkeapää, utvikler seg under gitte prinsipper hva angår kulturell diskursutvikling. George Schöpflin skriver om hvordan en gruppes kulturelle diskursretninger bestemmes ut fra forholdet til den utenforstående, eller behovet for distinksjon og for å *skape* den utenforstående. For å skape kollektiv, kulturell enhet er det viktig å skape eksklusivitet i den kulturelle diskursen, og det er dette behovet som styrer verdiene innad i en gruppe: ”Each culture constructs its discourses in opposition to another and this allows the culture to see itself as enduring, as unique, as a bearer of moral worth. The element of comparison is vital here. Collectives will monitor themselves against others [...]”¹³⁰, sier Schöpflin. Den kulturelle diskursen styres altså på nasjonalt plan ofte mot det eksklusive, og her kjenner vi igjen polariseringspolitikken og forholdet mellom I og the Other. Det er krefter som fremelsker disse dydene som ofte får lov til å styre den nasjonale diskursen, og Schöpflin refererer til disse kreftene som ”the political and intellectual élites in the community, those who are able to gain the ear of society, those who control the language of public communication – politicians, the monarch, the bureaucracy, perhaps the priesthood, writers and so on”¹³¹.

Han mener at denne eliteklassens enhetlige diskurs er det som styrer kulturdiskursens retning i en gruppe, hvor forfattere er en del av eliten. Denne oppfatningen kan overføres til det samiske samfunnet med visse

¹³⁰ George Schöpflin: ”The Functions of Myth and a Taxonomy of Myths” i Geoffrey Hosking og George Schöpflin: *Myths and Nationhood*, C. Hurst and Co. Ltd., London 1997, s. 28

¹³¹ Schöpflin, s. 25

endringer, og slik opplever man altså at diktere som Jalvi, Utsi og Valkeapää er en del av dette elitekollegiet som utformer den nasjonalkulturelle diskurs, mens enkelte andre samiske diktere ikke er med i dette kollegiet. Jalvi, Utsi og Valkeapää er eksempler på forfattere som konkretiserer disse diskursive strømninger innen lyrikk, og er dermed ledende innen utformingen av det nasjonale symbolspråk. Slik appellerer disse lyrikernes semiologi, deres metonymier og metaforer, til samene som nasjon, mens andre samiske lyrikeres semiologi kanskje bare appellerer til visse grupperinger innenfor den samiske nasjon. Slik kan man snakke om at et tegnregime som skapes av et ensrettet kollegium danner grunnlaget for den samiske kulturpolitikken.

Dette fungerer også som myteskapning. Den nevnte type lyriker, den som makter å gjøre seg gjeldende innen den nasjonale diskurs, er også med på å forme den samiske nasjonale myte; myten om grunnlaget den samiske nasjon hviler på. Her kan man se lyrikken som en integrert del av mytebildet. Schöpflin ser myten som en sentral faktor i en nasjons kollektive selvbilde, og det er gjennom mytene nasjonale symboler vinner sin kraft. Schöpflin mener at myter er oppbygd av ritualer, liturgier og symboler¹³². I dette scenarioet fungerer myten som en nasjonal fortelling hvor symbolene fungerer som fortellingens byggeklosser, ritualer er fortellingens artikulasjon eller manifestasjon og liturgien er mediet som uttrykker fortellingen. Dersom man på enkelt vis for eksempel forsøker å sette Valkeapääs ”272.” inn i denne mytesammenhengen, kan man si at det fungerer innenfor et mytebilde hvor reinen er symbol, reindriften selv er ritual og diktet er disses liturgi. Slik er ”272.” en del av et mytebilde rundt reinens natur, funksjon og stilling, og ofte behøves bare en referanse til symbolet for å vekke forestillingen om myten som helhet blant innvidde i gruppen. Den konkrete mytesammenhengen rundt ”272.” kan ha mange greiner, og en av dem er mytifiseringen rundt reindriften som gjør reinen til et symbol for den samiske nasjon. I denne myten utgjør ”272.” en del av liturgien som løfter symbol og ritual opp på mytisk nivå. Dersom man lar dette mytiske mønstret fungere som mal for alle diktene som er behandlet her, vil man kunne sette dem opp mot hverandre i ganske klare tabeller.

¹³² Schöpflin, s. 20

Jalvi

Tittel	“Vihken jiena guvlui”	“Čakčabárru”	“Bártnáži”
Liturgi	Dikt	Dikt	Dikt
Symbol	Natur	Natur	Ungdom
Ritual	Naturvandring	Årstider (sirkularitet)	Generasjoner (sirkularitet)

Utsi

Tittel	“Goahtoeanan”	“Beatnaga giella”
Liturgi	Dikt	Dikt
Symbol	Flytting/avskjed	Hund
Ritual	Reindrift	Reindrift

Valkeapää

Tittel	”272.”
Liturgi	Dikt
Symbol	Rein
Ritual	Reindrift

Ut fra denne vinklingen ser man klart hvordan den samiske kanon har spisset seg på det symbolske nivå, om ikke på det semiologiske, fra å være relativt generelt hos Jalvi, til å bli mer spesifikt og utsondrende hos Utsi og Valkeapää. Mens Jalvis rom ikke er veldig avstengt på det mytiske nivå, men først blir det når man trenger ned i diktet, er utviklingen i rommet ekskluderende. I Utsis og Valkeapääs dikt er det et fåtall av leserne, både samiske og ikke-samiske, som vil kjenne seg igjen i det rituelle nivå av lyrikken, mens de aller fleste vil ha en førstehånds kjennskap til ritualene i Jalvis dikt. Som tidligere påpekt er dette et utslag hos Utsi og Valkeapää av det som er enhver dikters naturlige tilbøyelighet: å skrive om det som er hjertet nærmest, men i forhold til den samisk-lyriske kanons utvikling skaper dette et problem i den forstand at kanonen blir mer og mer utilgjengeliggjort,

også for den samiske befolkningen; dette i en kanonisk diktning som skal utvikle seg i takt med nasjonen.

Kanonens utvikling synes således å gå i motsatt retning av nasjonens kulturelle, sosiale og politiske utvikling, og er således stikk i strid med det som ifølge Bhabha er de viktigste egenskapene til en nasjonal lyrikk: å være en katalysator for nasjonens kulturelle, sosiale og politiske utvikling og å fungere som et ”third space” som binder sammen tradisjon og modernitet. Diktenes mytebilder som indikatorer er effektive i denne sammenhengen dersom man ønsker å skjematiskere den kanoniske utviklingen og hva som er hovedforskjellene og –likhetene lyrikerne imellom. Tabellene forteller om den grunnleggende romanskuelse i diktene, og ved å stille dikterne ved siden av hverandre på denne måten skapes en utgangspunktlig forståelse for videre vurderinger rundt rommet som konsept og hvordan disse lyrikerne gjør seg bruk av det.

Den mytiske vinklingen fanger opp lyrikkverkets eksplisitet og kan fungere som en slags skjematiskering av verkets konkrete handling, men implisiteten må forklare på annet vis. Skal man forklare det implisitte må man over på leserens resepsjon av verket, hvilken forståelse leseren kan gjøre seg av verket, ikke bare basert på verket i seg selv, men de utenforliggende omstendigheter verket er en del av. Med andre ord forutsetter det implisitte en kontekstuell forståelse av verket, og fordrer således en utenomhet som kan være vanskelig å avgrense eller definere. I forhold til å forstå diktene omtalt i denne oppgaven i kanonisk forstand må man tenke på diktene i forhold til annen samisk lyrikk og i tillegg se på samiske samfunnsforhold spesielt i sammenligning med diktenes normativitet. Her må man ta både eksplisitt og implisitt normativitet til følge. Den eksplisitte normativiteten kan forstås som direkte normativitet fra forfatterens side, i den forstand at det normative fungerer som en del av forfatterens formål. Her snakker man om direkte normative oppfordringer, som for eksempel i Pedar Jalvis ”Bártnáži” og Paulus Utsis ”Goahtoanan”¹³³.

¹³³ Hnv. Kapittel 2 og 3: Denne type normativitet er utredet i lesningen av blant annet disse diktene, og vil derfor ikke utredes omfattende i dette kapitlet.

Den implisitte normativiteten må derimot forstås indirekte. Den henger sammen med kanonens natur, og må tolkes i forbindelse med de nevnte eksterne faktorene som former kanonen. Implisitt normativitet er mer interessant i forhold til Nils-Aslak Valkeapää, hvor normativiteten i større grad enn tidligere kan forstås som et resultat av kanonen selv, og dens historiske implisittethet. I siste del av det 20. århundre, da Valkeapää virket som lyriker, hadde kanonen begynt å bli så vidt godt innarbeidet, at man må begynne å ta dens normskapende virkning i form av sin varig overlegne status med i tolkningene av dens normative effekt. Dette impliserer at kanonen blir normskapende i seg selv i form av sin status. Den kanoniske kunsten har opparbeidet seg en tyngde som gjør at den skaper trender, selv om det ikke nødvendigvis er slik at den kanoniske forfatter kommer med eksplisitte normative oppfordringer i sine tekster. Kanonen har imidlertid opparbeidet seg så stor respekt som en nasjonal, kulturell premissleverandør, at kanonen i seg selv fungerer som et forbilde innad i den samiske verden. Derfor må alle kanonens uttrykk forstås som normative i en indirekte forstand, idet kanonens forbildestatus gjør at kanonens uttrykks eksplisitteter og implisitteter tolkes opp mot en nasjonal-legitim verdiskapning. Slik blir alle kanoniske uttrykk en implisitt normleverandør, enten det er forfatterens hensikt eller ikke. Uavhengig av den kanoniske forfatters programatikk gjøres han normativt ansvarlig gjennom sine kanoniske uttrykk.

Ved diskusjonen om det eksplisitte og implisitte er man imidlertid tilbake ved Frederik Tygstrups premisser for konstruksjon av det litterære rom. Tygstrup selv baserer en forklaring av det implisitte på Gérard Genettes kritikk av den tradisjonelle forståelsen av litteratur som et ”nacheinander”; som en kronologisk rekke bygget opp rundt tidsaspektet. Genette hevder derimot at man også må forstå litteraturen som et ”nebeneinander”. Dette innebærer at litteratur i større grad må forstås i forhold til romaspektet.

Først og fremmest anfører Genette, at man kun har talt ufullstændigt om sproget, når man har beskæftiget sig med den syntagmatiske sides *nacheinander*, dvs. det aktuelle sproglige udsagns temporaliserede diskurs, eftersom man da overser den paradigmatiske sides

nebeneinander, at det enkelte sproglige valg kun giver mening i forhold til alle de andre mulige valg, som der kunde være truffet, dvs. til den baggrund, som hele sprog-systemet udgør, hvorved betydningsdannelsen sker i dette paradigmatisk *nebeneinander*.¹³⁴

Tygstrup snakker her om språkssystemer, og spesielt om metaforer forstått som et ”nebeneinander”, men dette er også et tenkemønster som kan overføres til semiologiske systemer. Essensen er at ”nebeneinander” må forstås paradigmatisk, og her ligger også kjernen i det implisitte. ”Nebeneinander” som konsept er en sidestilling av paradigmer, og her danner altså det *mulige* valg et motsvar til det *faktiske* valg. I denne paradigmatenkingen stilles flere paradigmer opp mot hverandre, og det er dette som er grunnprinsippet i forholdet mellom eksplisitt og implisitt. Det danner også kimen til å forstå kanonen, ikke bare den samiske kanon spesielt, men kanonens konseptuelle natur.

Betydningen av et ”nebeneinander” er at for hvert valg man tar innen litteraturen, så utsondrer det seg en rekke valg man kunne ha foretatt i dets sted. Det valget man tar er det eksplisitte, og de valg man kunne tatt er det implisitte. Slik kan man tenke seg at enhver teksts implisittethet er en uendelig størrelse av mulige valg og grep, andre semiologiske mønstre, semantiske mønstre, grammatiske mønstre og så videre. I utgangspunktet kan det være håpløst å utlede et detaljert bilde av en teksts implisittethet, men her kommer tendensen inn i bildet som en viktig faktor. Tygstrup rører også denne problematikken i sin videre tolkning av Genette: ”Denne logik gentager Genette dernæst på det enkelte værks niveau, idet værket kan siges at omfatte en lokal paradigmatik, som aktualiseres på forskjellige måder gennem værket. Den litterære betydningsdannelse sker således ikke alene, siger Genette, gennem forløbet, men også i relationen mellem de stykkevis aktualiserede sproglige elementer og de underforståede paradigmatisk grupper, som de er taget fra”¹³⁵. Litterære tendenser, paradigmedannelser og forhold mellom paradigmenene er noe som ofte baseres på en underforståthet, det vil si en skjønsmessig kvalifisert tolkning av en teksts paradigmatisk miljø. Det

¹³⁴ Tygstrup, s. 172

¹³⁵ Tygstrup, s. 172

hele dreier seg om persepsjon av tendenser innen et gitt, litterært miljø, og slik kan man si at den litterære tendens er noe som gjør at man kan danne seg et bilde av forskjellige paradigmer innen en nasjons litteratur, blant annet basert på litteraturens bruk av semiologiske mønstre. Basert på en teksts semiologiske grunnlag, kan man plassere den innenfor et gitt paradigme på samme vis som man kan lage semiologiske bolker for det enkelte tegn i en tekst.

Her kommer man altså inn på forståelsen av kanonen som et regime. I kanonisk forstand er regimet et paradigme som skiller seg ut i forhold til andre paradigmer innenfor relatert litteratur ved dens overlegne tyngde. Den samiske kanonen kan således betegnes som ett paradigme med en spesiell status i forhold til andre paradigmer innen samisk litteratur. De forskjellige paradigmene innen samisk litteratur står altså i et ”nebeneinander”-forhold til hverandre. De andre paradigmene fungerer som det ene paradigmes implisittethet, i et tenkt scenario. Kanonen er på et vis det ledende felt innen en kultur, og de paradigmene kanonen henter sine elementer fra blir løftet opp på et høyere nivå ved kanonens makt. Det er ved forståelsen av og kjennskapen til variasjonen av paradigmer innad i en paradigmatiske sfære, at kanonens status og rolle innenfor en nasjonal kontekst best kan forstås. Ut fra hvilke paradigmer kanonen henter sine motiver kan man forstå kanonens konsekvens i forhold til det eksplisitte og det implisitte. Det er altså ved å forstå kanonens implisittethet, at man forstår kanonens eksplisittets betydning innen den aktuelle kulturen.

I forhold til den samiske kanon dreier det seg altså om en resepsjonsmessig tolkning av kanonens rolle i det samiske-litterære miljø, en tolkning basert på litterær tendens innen samisk litteratur og resepsjonsmessig tendens innen den samisk-litterære sfære. Om man tenker paradigmemessig i forhold til den samisk-lyriske kanonen, så har det blitt pekt på tidligere i oppgaven at kanonen henter sine motiver fra en relativt smal paradigmatiske horisont i forhold til det reelle spektret av paradigmer. Det er dette som har vært bakgrunnen til å hevde at den samisk-lyriske kanon ikke fungerer autentisk i forhold til sin fremstilling av den samiske verden: rent paradigmatiske favner kanonen for smalt, og det gjør at den ikke på noen måte makter å nært nok representere det reelle samiske samfunn.

Den litterære tendensen finnes i teksten selv, på språklig, semantisk og semiologisk nivå. Den resepsjonsmessige tendensen dreier seg om statusforskjeller mellom paradigmene innenfor et litterært miljø. Her kommer vi tilbake til Bourdieus legitimitet, om hvordan en viss retning befester overlegen status innenfor en sfære, og hvordan dette påvirker resepsjonen til de enkelte individer som forholder seg til sfæren. I forhold til den samiske kanon henger denne resepsjonsmessige tendensen sterkt sammen med I vs. the Other-tenkningen som har blitt skapt ved koloniseringen av samene og den etterfølgende nedbrytelsesprosess den samiske nasjonen har blitt påført av kolonistlandene. For I vs. the Other-tankegangen er det altså sentralt at, i denne sammenheng, det samiske I skiller seg fra det koloniserende Other. Dette gjør at samene har utviklet en fetisj for sin egen annerledeshet, og det er denne fetisjen som styrer de forskjellige paradigmers status innen blant annet samisk kulturliv, også innen litteraturen. Det er gjerne paradigmer innen samisk kulturliv som føles å stå lengst mulig unna the Other som trår frem som kanoniske paradigmer; i forhold til litteraturen har den samiske kanonen i stor grad altså utviklet seg mot å representere et reindriftssfæriske paradigmer. I praksis dreier den samiske kanonen seg om en fremelsking av egen eksotisme.

I boken *The Postcolonial Exotic – Marketing the Margins* diskuterer Graham Huggan eksotisme i spenningsforholdet mellom kolonisten og den koloniserte. Her blir eksotisme og eksotisering en faktor i maktbalansen mellom de to partene. Han forklarer eksotisme som noe som beskriver “a particular mode of aesthetic *perception* – one which renders people, objects and places strange even as it domesticates them”¹³⁶. Ideen om det eksotiske henger i seg selv sammen med verdens mainstreamkulturs møte med det marginale. Det er mainstreamkulturen som sitter med den definerende makten i forholdet disse to imellom, og i mainstreamkulturens estetiske anskuelse blir marginaliteter til et avvik fra allmennheten, noe eksotisk. I en stadig mer globalisert verden blir avviket til noe ettertraktet. Dog for å forstå marginaliteten forenkler den mainstreamkulturelle det marginale, slik at den mainstreamkulturelle danner sitt bilde av det marginale rundt konturene av

¹³⁶ Graham Huggan: *The Postcolonial Exotic – Marketing the Margins*; Routledge, London 2001, s. 13

det marginales virkelighet. Slik er det en forenklet løsning av den marginale verden som trår inn i den mainstreamkulturelle diskursen, en unyansert løsning formet for å nettopp behage det mainstreamkulturelle ønsker; denne løsningen er det eksotiske.

Denne eksotiske forenklingen av marginalitetene er en mellomkulturell paringsform som kan ledes langt tilbake i tid. Et klassisk eksempel på denne type eksotisme er ideen om ”den edle villmann” (”the noble savage”). Den edle villmann er nettopp et resultat av en mellomkulturell diskurs hvor det marginale tilpasses og forenkles for å tjene det mainstreamkulturelles behov for avvikelighet; i dette tilfellet behovet for å romantisere avviket. Den edle villmann er et flere hundre år gammelt mellomkulturelt diskursivt foster, men hans diskursive etterkommere finnes ennå i dag over store deler av den marginale verden, også i Sameland. Etter lang tid som en forenkelt eksotisme på den globale scene, har imidlertid den edle villmann forstått hva som kreves for å lykkes som marginalitet i en globalisert verden, og har begynt å eksotifisere seg selv; det vil si å selv bygge opp under og fremelske disse forenklede eksotismene hos seg selv. Den edle villmann har altså utviklet en fetisj for sin egen eksotiskhet.

Her kommer man inn på kriteriene for den samiske-lyriske kanon. Det har tidligere i oppgaven vært utledet hvordan kanonens semiologiske grunnlag dels er et resultat av nettopp denne type fetisj. Huggan sier at det marginale gjør seg selv en bjørnetjeneste ved nettopp dette, og hevder at eksotisme under slike omstendigheter løper i kolonistenes tjeneste¹³⁷. Det er kolonistenes definerende makt og deres diskurs som skaper denne fetisjen i den koloniserte, og ved å begrense sin egen diskurs slik at den skal kunne tilpasses den mainstreamkulturelles diskursive behov, gjør den marginale seg til et offer for seg selv. Dette er imidlertid ikke noe som behøver å være bevisst fra den marginales side, og svært sjelden er det det. I den samisk-lyriske kanons tilfelle er det trangen til å trekke grensene mellom samer og deres kolonistfolk som er drivkraften, altså trangen til å i størst mulig grad presentere I og the Other som polare størrelser. Det er her viljen bak mesteparten av fremelskingen av samisk annerledeshet ligger, men den

¹³⁷ Huggan, s. 14

praktiske implikasjonen av dette er eksakt som hentydet ovenfor: den samiske kanoniske diskurs former en forenklet diskursiv løsning som behager det mainstreamkulturelles fascinasjon for avvik og behov for det eksotiske. Implikasjon nummer to er følgelig at det devaluerer den samiske kanons potensiale som en nyansert diskursiv størrelse.

Om man følger denne problematikken tilbake til Homi K. Bhabhas "beyond" kan man trekke linjer i forhold til den samiske kanons forhold til det eksotiske. Bhabhas "beyond" er nettopp noe som betegner noe som er bortenfor mainstreamkulturens primære felt, noe som avviker. Det er i dette avviket den samisk-lyriske kanon har funnet sin stemme i det 20. århundre, fortrinnsvis gjennom de tre lyrikerne Pedar Jalvi, Paulus Utsi og Nils-Aslak Valkeapää. I disse representasjoner av samisk virke og samfunn, gjennom deres posisjon som kanoniske lyrikere, møter vi en verden som er "beyond" kolonistenes verden. Dette er en verden som i sine nyanser ikke er tilgjengelig for andre enn samene, et lyrisk rom som er lukket for det mainstreamkulturelle menneske. Men i hvilken grad er dette romets representasjoner av "beyondness" balansert i forhold til den samiske representasjonsgrunnlaget? Løper de kanoniske lyrikerne i deres romskuelse og normative disposisjon egentlig kolonimaktens ærende ved at de maner frem en forestilling av samene som noe "beyond" modernitet i en I vs. Other-fetisjistisk ånd, og dermed splitter og statusrangerer forskjellige grupper samer? Er resultatet av den samisk-lyriske kanons "beyondness" i det 20. århundre et selvpåført "mimicry" istedenfor erobringen av et "third space"?

Tilbake hos Bhabha er "the third space" en visjon om hvordan "beyondness" kan bli til en moderne katalysator i et marginalisert folks diskursive utvikling. Dersom man makter å balansere sitt folks "beyond" riktig i forhold til modernitetens diskurs, ender man opp i et "third space" som er annerledes, dog ikke utenfor moderniteten¹³⁸. "The third space" er således et ideal for den marginale kunstner: det å skape en diskurs for sitt folk som skiller seg fra den mainstreamkulturelle modernitetens diskurs, men samtidig fungerer innenfor rammene av moderniteten selv. Slik ønsker

¹³⁸ Hnv. Kapittel 1

Bhabha at den marginale kunstner skal bruke "the beyond", for å finne sin distinktive stemme *innenfor* modernitetens diskurs. Men hva om den marginale kunstner istedenfor å *bruke* "the beyond", *misbruker* det for å skape en begjærstyrt I vs. Other-fetisjistisk diskurs? Det er da man kan snakke om et selvpåført "mimicry", en feilrepresentasjon av sitt folks marginalitet. Dette "mimicry" er således noe som kan kobles sammen med eksotismen og det diskursive maktforholdet mellom mainstreamkultur og marginalitetskultur.

I denne oppgaven har disse forholdene blitt belyst gjennom tolkninger av representative dikt av de tre ledende samiske lyrikere i det 20. århundre, Pedar Jalvi, Paulus Utsi og Nils-Aslak Valkeapää, hver og en toneangivende for sin periode. Ut av disse tolkningene og deres mange faktorer, kan man lese en tendens i forhold til resultatene av den samisk-lyriske kanons bruk av "the beyond" og hvordan kanonen gjennom denne bruken forholder seg til modernitet. Avslutningsvis i sin diskusjon om "the third space" sier Bhabha: "by exploring the Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves"¹³⁹. Tendensen i tolkningsdelene i denne oppgaven tilsier imidlertid at det 20. århundres kanon ikke har maktet dette. Den har ikke maktet å "elude the politics of polarity" hvilket tilsier at den ikke har maktet å utforske "the third space", knapt nok har den utfordret det. Det 20. århundres kanoniske utvikling har ikke maktet å gi samene som folk det de fortjener: den har mislyktes i forhold til det å være en katalysator i samefolkets marsj mot en egenpreget modernitetsdiskurs og den har i sin fetisj for "the beyond" bidratt til å dra samenes nasjonale diskurs ned i det selvpåførte "mimicry"s sugende sumpmyr. Slik påligger det det 21. århundres samiske lyrikk å dra kanonen opp av "mimicry"-sumpen og inn i "the third space"s diskursive sentrifuge. Kun ved å utfordre moderniteten på samefolkets egne premisser, kan samisk kanonisk lyrikk og den samiske kulturs diskurs fravriste seg I vs. Other- komplekset og komme ut på den andre siden av sentrifugen som "the others of our selves".

¹³⁹ Bhabha, s. 39

Appendiks

Pedar Jalvi

Eg rende etter lyden¹⁴⁰

fjell eg renner, vidder trør eg
opp på høge nutar kliv eg
skogar går eg, steinar ser eg
set meg ned og tenkjer, minnest
sæle tid i barneåra

villmark går eg, bær et plukkar
til mi brur eg blommar leitar
- gauken høyrdest opp frå dalen
gådde det var hennar joiking
rende etter lyden, - trøytna

Omsett av Jon Eldar Einejord

Haustbåra¹⁴¹

i går var du enno livfull
då du leika inn mot stranda
i går song du enno ljuvleg
vent og vart om sommarkvelden

i dag er vatnet livlaust
ligg der utan vesle båra
isen ligg og skin som sølvet
som eit blåleg lokk på vatnet
- båra søv i vintersvevnen

Omsett av Jon Eldar Einejord

¹⁴⁰ Harald Gaski (red.): *Våja våja nana nana*; J. W. Cappelens forlag a.s., Oslo 1991, s. 67

¹⁴¹ Gaski 1991, s. 67

Til vesle gutten min

Til deg, min vesle gutt
skriver jeg dette verset
til minne om din ungdom
tar jeg til eie denne din sang.

Du er mors håp,
fars eneste glede.
Lev, barn, i ditt folks ånd,
leve ditt fosterland!

Hold barndommens
tro i hevd!
den som kroner ungdommen
og lyser livet igjennom.

Til norsk ved Sigbjørn Skåden

Paulus Utsi

Mitt hemland¹⁴²

Farväl, mitt hemland
Stigarna har blivit trånga
Motvilligt, med tunga steg
måste jag lämna platserna
där jag växt upp
I mitt varma milda modersmål
främmade ord gör sig plats

Bliv till minne kåtaplats
barndommens lekvall
Ljudet från skällorna på min fars härkar
har fäst sig hårt i mitt innersta
Inväxt är renmärket i närhinnan
förnimmelserna i hjärtat

¹⁴² Paulus Utsi og Inger Utsi: *Giela gielain*; Luleå Alltryck AB, Luleå 1980, s. 86

Förbliv i mitt minne, fadersstav
senlina, pulkögla, kåtaackja
flyttning med raid i mitt sinne än
Vid bäckstranden är bördhalvan
flyttar genom dalarna på klövjebågen
Håll fast vid samernas levnadssätt
med ditt sätt och din vilja i samvärkan

Rätten har du mist

Oversatt av Paulus Utsi og Inger Utsi

Hundens språk¹⁴³

Vallhunden:
Då min husbonde börjar packa
Och hänger kasttömmen över axeln
blir jag glad
Viftar på svansen
Jag skall få komma till renarna
och vara min herre till hjälp
Tse, tse, Tjalmmo tseh
Nu far vi till renarna
Huh, min hund, bakåt!
Tse-gau, samla in flankerna!
Tse-ga-hou längre ut!
Hoh, hoh!

Tolkning til svensk av John Erling Utsi og Birgitta Östlund

¹⁴³ Paulus Utsi: *Följ stigen*, s. 109

Nils-Aslak Valkeapää

217.¹⁴⁴

løse
løsne
på nye stier
til fremmede tider
rense sinnet
for gammelt skitt
ta imot

Oversatt av Harald Gaski, Jon Todal og Kristina Utsi

219.¹⁴⁵

jeg kan ikke skryte
briske meg

heller ikke du hadde funnes
uten røtter

Oversatt av Harald Gaski, Jon Todal og Kristina Utsi

¹⁴⁴ Nils-Aslak Valkeapää: *Solen, min far*

¹⁴⁵ Nils-Aslak Valkeapää: *Solen, min far*

Anvendt litteratur

- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*; Routledge, London 1994
- Bourdieu, Pierre: *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften*; Pax Forlag A/S, Oslo 1995
- Culler, Jonathan: *The Pursuit of Signs – Semiotics, Literature, Deconstruction*; Routledge and Kegan Paul Ltd, London 1981
- Darian-Smith, Kate (ed.): *Text, Theory and Space – Land, Literature and History in South Africa and Australia*, Routledge, London 1996
- Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Kafka – for en mindre litteratur*; Pax Forlag A/S, Oslo 1994
- Gaski, Harald (red.): *Presentasjoner og anmeldelser*; Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Tromsø
- Gaski, Harald (red.): *Våja våja nana nana*; J. W. Cappelens forlag a.s., Oslo 1991
- Heaney, Seamus: *The Redress of Poetry – Oxford Lectures*; Faber and Faber, London 1995
- Hosking, Geoffrey og Schöpflin, George (eds.): *Myths and Nationhood*, C. Hurst and Co. Ltd., London 1997
- Huggan, Graham: *The Postcolonial Exotic – Marketing the Margins*; Routledge, London 2001
- Jalvi, Pedar og Larsen, Anders: *Sátneááidu*; Davvi Girji o.s., Kárášjohka 1992
- Man, Paul de: *The Rhetoric of Romanticism*; Columbia University Press, New York 1984
- McNeillie, Andrew (ed.): *The Essays of Virginia Woolf – Volume 4: 1925 to 1928*; The Hogarth Press, London 1994
- Miller, J. Hillis: *Topographies*; Stanford University Press, Stanford CA 1995
- Tygstrup, Fredrik: *På sporet af virkeligheden*; Samlerens Bogklub, København 2000
- Utsi, Paulus: *Don čanat mu alccesat*; DAT O.S., Vasa 1992
- Utsi, Paulus: *Följ stigen*; DAT O.S, Guovdageaidnu 1992

- Utsi, Paulus og Utsi, Inger: *Giela gielain*; Luleå Alltryck AB, Luleå 1980
- Valkeapää, Nils-Aslak: *Beaivi, áhčážan*; DAT, Vaasa 1991
- Valkeapää, Nils-Aslak: *Helsning frå Sameland*, Pax forlag A/S, Oslo 1979
- Valkeapää, Nils-Aslak: *Solen, min far*; DAT O.S, Vasa 1991
- Wordsworth, William og Coleridge, Samuel Taylor (Brett & Jones (eds.)):
Lyrical Ballads; Routledge, London 1991