



«Tegnets tilsynekomst»

Ekfrase og poetologi i Astrid Hjertenæs Andersens lyrikk

NOR-3910

Karina Moen

*Mastergradsoppgåve i nordisk litteratur
Fakultet for humaniora, samfunnsvitskap og lærarutdanning
Universitetet i Tromsø
Våren 2012*

Forord

Ekfrasen og den ekfrastiske litteraturen har ei lang historie og er ein tradisjon som er like gamal som litteraturen sjølv, i det minste sett med vestlege auge. For mange er dette feltet innan litteraturen, og særskild lyrikken, likevel noko kuriøst og dunkelt. Ein må nesten vere spesielt «innvigd» om ein i det heile skal forstå omgrepet som i fyrste omgang ganske enkelt og greitt inneber ein tekst som er skriva til eit kunstverk. Eg trur likevel at denne tradisjonen er vel så aktuell i dag, om ikkje meir, idet koalisjonen mellom ord og bilete står så sterkt i mediesamfunnet som i dag på mange måtar paradoksalt nok kan seiast å vere sær biletskeptisk. Slik rockemusikken på 1950-talet fekk vere sjølv symbol på ein kultur i forfall, har biletet fått omtrent same status i dag. Det biletlege får mykje av skulda for alt det som er gale med samfunnet. Reklamar og moteblad med bilete av slanke menneske, i stor grad undervektige modellar, har sett i gang ein diskusjon kring årsakene til det aukande talet på eteforstyrningar og forvrengde sjølvbilete blant stadig yngre jenter og gutar. Valdelege tv- og dataspel får òg vere syndebukk for gjengkriminalitet, drap og skulemassakrar som oftare og oftare får prege nyheitsbiletet. Relasjonen mellom ord og bilete blir såleis ikkje berre eit aspekt som har med det spesifikt kunstnariske å gjere, det er i høgaste grad òg ei allmennkulturell problemstilling. Det blir dess meir naudsynt å forstå sambandet mellom desse to modusane og korleis dei spelar på kvarandre. Kan hende kan vi gjennom det ekfrastiske få meir kjennskap om oss sjølv og korleis vi handsamar dei mange inntrykka verda rundt gjev oss. Kunnskap om det ekfrastiske kan vidare vere med på å «opne» opp særskilde felt av litteraturen og kva som ligg attom denne typen kunstverk som i dag ikkje synest å vere mykje påakta. Ved sidan av salstala som til dømes kriminalromanane oppnår, er det særleg lyrikken som blir forsvinnande liten. Nokre talar om at lyrikken er død i Noreg i dag. Sannheita er nok snarare at han lever i beste velgåande, og at det er haldningane til lyrikken som må gjerast noko med. «Eg vil skjera gjennom ein slags våt filt av likesæle som er breidd over lyrikken, spjæra denne og opna opp for det lyset som finst der», skriv forfattar Helge Torvund i ein artikkel for Dagbladet¹. Eg trur meir fokus og «alminneleggjering» av ekfrasen, om ein kan seie det slik, kan vere med på å skjere gjennom denne våte filten av likesæle Torvund ser breidd over lyrikken og slik gje meir mening til kunsten slik vi oppfattar han i dag. Ei indifferent haldning til kunsten, det vere seg ordkunst eller biletkunst,

¹ Sjå: <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/01/15/488911.html> (lasta ned 17/2-2012)

vil innebere eit stort tap. Det følgjande blir eit lite bidrag til å løfte fram *ekfrasen* for å syne korleis ein gjennom slike tekstar kan sjå på lyrikken (og kunsten) i eit litt anna lys.

Som avsluttande merknad vil eg overfor lesarane unnskyldde at ei avhandling som i stor grad dreier seg om bilete, ikkje inneheld eit einaste eitt. Det viste seg å vere vanskeleg å få løyve til å bruke bileta eg ynskte å ha med. Som kompensasjon vil eg gje tilvisingar til kor ein kan finne bileta på verdensveven som i dag er særskild innhaldsrik og enkel å finne fram i.

Innhald

1 Innleiing	8
1.1 Tema, tekstutval og metode	10
1.2 Ekfrasen	13
1.2.1 <i>Illiaden</i> og saga om Akilles' skjold	14
1.2.2 Definisjonar og teoriar	18
1.3 Astrid Hjertenæs Andersen – liv og dikting	26
1.4 Resepsjonen	30
2 Ekfrase og poetologi	35
2.1 Mellom ein fri og ufri kunst. Ekfrasar til skulpturar.	41
2.2 Relasjonar mellom ord og bilete. Ekfrasar til måleri.	61
2.2.1 Meditasjon	62
2.2.2 Ambivalens	70
2.2.3 Forsoning	78
2.3 Ekfrasen sett i lys av overordna poetologisk praksis	88
3 Avsluttande merknader	99
Litteraturliste	103

1 Innleiing

Året er 1945 og den andre verdskrigen får si endelege, grufulle avslutting med bombinga av Hiroshima og Nagasaki. Den fyrste verdskrigen hadde allereie demonstrert korleis moderniteten med alle sine vitskaplege og teknologiske nyvinningar, med lovnader om ei ny og betre framtid, i staden, på ein meir effektiv måte, hadde industrialisert og mekanisert det primitive og barbariske i samfunnet. Talet på hardt skadde og daude endte opp på om lag 50 millionar då krigen tok slutt i 1918. Då det braut ut krig på ny tjue år seinare, fekk den mekaniserte valden enno fleire offer. Særleg hardt ramma blir sivilbefolkninga. Historia er vel kjend. Millionar av jødar og sigøynarar blir nedslakta i regelrette folkemord. At menneska som opplevde og overlevde krigen oppfatta tida etter som ein «nulltime» (Andersen 2001:438), ei tid der ingenting meir gav meining, kan ikkje seiast å vere noka overdriving. Menneska var etterlatne framande i verda. Eit slikt verdsbilete gav seg utslag, både i kunsten og litteraturen, i ei dreining frå det individual-eksistensielle til det meir absurde, der det altomfattande meiningstapet hadde skapt eit smertefullt gap mellom eg-et og røynda. Den nye tida ber bod om ein ny «vår» for kunstnarar og forfattarar, også her heime.

For det litterære miljøet i Noreg representerte krigen og okkupasjonstida naturleg nok ein stillstand i utgivingane. Dei fleste store forlaga var «nazifiserte», og forfattarane gjekk attpåtil til «streik» i 1943 som ein reaksjon på den tyske sensur- og propgandapraksisen. Det tyder likevel ikkje at forfattarane slutta å skrive. Så mykje blei skriving at bokhausten 1945 blei formidabel. Hovudmotiva blei sjølvstykke krigen, og for lyrikken sin del blei det gjeve ut ei mengd samlingar med rytmefaste kampdikt som i mangt var med på å føre ei tradisjonalistisk line vidare inn i den nye tida, noko ein kan hende ikkje hadde venta ut i frå dei rådande forholda som kunne tilseie ei anna litterær utvikling. Blant dei 65 diktsamlingane som blei publisert i frigjeringsåret, var åtte skrivne av kvinner. Dei fleste heldt seg på same lina som dei mannlege kollegaene sine, der eit kollektivt «vi» fekk føre ordet i det ein kunne kalle beredskapslyrikk. Nokre få av dei går likevel «mot straumen» og gjev ut diktsamlingar der eg-et får ein sentral plass. Med mellom anna desse kvinnene kan ein slik byrje å tale om ein «etterkrigsmodernisme» og ei ny tid for norsk lyrikk. Her blir ikkje eit taktfast og stramt formspråk tilstrekkeleg for det dei vil formidle. For å tette gapet som har kome mellom eg-et og røynda, må det ei ny form til. Denne forma er prega av ei større vektlegging på det poetiske biletet, på frie rytmer og på ubundne vers. Gapet må uttrykkast i språket sjølv. Desse etterkrigsmodernistane som vi kan karakterisere dei som, utgjør likevel ikkje noka heterogen

gruppe. Øystein Rottem peiker i litteraturhistorieverket om norsk etterkrigs litteratur, *Norges litteraturhistorie. Fra Brekke til Mehren* (1996), på at vi kan skilje mellom tre ulike hovudtendensar i den modernistiske line som no veks fram. Desse kallar Rottem «symbolistisk modernisme», «dissonantisk modernisme» og «konkret modernisme» (Rottem 1996:78). Den symbolistiske modernismen har nære band til romantikken og er kjenneteikna ved ei sær metaforrik dikting knytt opp mot særskilde symbolstrukturar. Den dissonantiske modernismen er slik nemninga tilseier, prega av ein slags “misklang” både i form- og biletspråk. Den splintra, moderne livskjensla blir her direkte uttrykt gjennom assosiative biletbrotkar og stilblanding. I den konkrete modernismen søker ein ei depersonalisert dikting der tinga får vere seg sjølve, utan at ein utanforståande skal dikte «liv» i dei.

Det blei den dissonantiske og konkrete modernismen som skulle føre ei line fram mot den objektivistiske *Profil*-modernismen som voks fram på 1960-talet då eit modernistisk formspråk no tok til å vere regelen, ikkje unntaket. I denne prosessen er det særleg den symbolistiske modernismen som får gjennomgå for å vere for patetisk, røyndomsfjern og sjølvsentrerande. Blant dei åtte diktsamlingane som var skrivne av kvinner i 1945, finn vi debutanten Astrid Hjertenæs Andersen. Som lyrikar blir ho ein av dei som sterkast er med på å stadfeste framvoksteren av ei ny tid i norsk lyrikk gjennom nettopp den kritiserte seinsymbolistiske tendensen ein kan sjå i dikta hennar. Dei fyrste bøkene hennar blei generelt tekne godt i mot, men som med dei fleste andre modernistar, blei ho òg kritisert for uforståelege bilete og ordsamansettingar som gjorde at diktinga hennar blei «vanskeleg tilgjengeleg» for eit lesande publikum. Ho blei vidare òg kritisert for å vere for ordinær og høgstemd. Trass i denne oppfattinga blir ho i litteraturhistoria ofte omtala som ein av dei viktigaste etterkrigsforfattarane i Noreg saman med andre vektige storleikar som Paal Brekke og Gunvor Hofmo. Samstundes blir det like ofte nemnd at ho har ein tendens til «å bli litt borte i skuggene» (Karlsen 2003:36). Årsaka til at ho kjem litt i skuggene av sine andre meir lesne samtidsforfattarar kan godt vere at ho er meir kvalitetsmessig ujamn som det ofte òg blir sagt, men det kan òg like gjerne ha noko å gjere med at ho har eit meir balansert poetisk gemytt. Dette poetiske gemyttet står i kontrast til dei øvrige tendensane i norsk etterkrigslyrikk som i stor grad blei ein stad der ein kunne formidle angsten, fortvilninga og desillusjonen krigen hadde utløyst i menneska. Astrid Hjertenæs Andersen ser ut til å gripe den ukjende og splintra røyndomen etterkrigs generasjonen no stod føre frå ein heilt annan ståstad som kan hende var, og er, vanskelegare å identifisere seg med. Kritikken den symbolistiske lina i lyrikken har måtta tole har mykje for seg på enkelte punkt, men ein må

ikkje vere blind for at at der her finst mykje av det den nye “kvardagslege” modernismen spring ut i frå, ikkje minst viss ein ser på imagismen og defineringa av det biletlege som både den seinsymbolistiske og konkrete modernismen trekk vekslar til. Eit meir nyansert blikk på nett det biletlege i relasjon til det skriftlege, og korleis dei ulike litterære tendensane handsamar det, kan vere med på å oppvurdere det som elles har blitt sett på som røyndomsfjern og “dårleg” diktning. Ser ein så på Astrid Hjertenæs Andersens forfattarskap med særleg blikk for det *ekfrastiske*, er ho likevel med i toppsjiktet som ein av dei store i norsk poesi.

1.1 Tema, tekstutval og metode

Som det har gått fram av forord og innleiing, er det *ekfrasen* i Astrid Hjertenæs Andersens lyriske forfattarskap som her skal bli undersøkt. Ekfrasen er ein modus Astrid Hjertenæs Andersen i stor grad nyttar seg av i alle dei ti diktsamlingane ho har gjeve ut. Det er såleis ikkje vanskeleg å seie at ekfrasen står i ei særstilling i forfattarskapen. At ekfrasen slik kan vere viktig å undersøke, synest derfor å vere sentralt for korleis ein kan lese denne forfattarskapen som i dag meir eller mindre har gått i gløymeboka.

Sjøelve temaet tek utgangspunkt i emnet **NOR-3141 Disiplinemne II: Ord og bilete** eg tok ved Universitetet i Tromsø våren 2009. Kurset dreidde seg om sambandet mellom dei to systerkunstartane litteratur og biletkunst med særleg vekt på ekfrasen som tekstmodus. I kurset drøfta ein mellom anna relasjonar mellom ord og bilete, analogiar mellom dei to kunstartane og korleis det biletmessige blir tematisert i litteraturen. Forfattarar vi var innom var sentrale norske ekfraselyrikarar som mellom anna Henrik Wergeland og Olav H. Hauge. Vi fekk òg høve til å sjå på andre nyare forfattarskapar som ikkje har blitt vigd like mykje merksemd. Ein av desse var forfattarskapane var nettopp Astrid Hjertenæs Andersens lyrikk. Til eksamen opna det seg opp for å skrive ein karakteristikk av ekfrasen i ein av dei forfattarskapane vi hadde vore innom. Eg valde å gjere dette med Astrid Hjertenæs Andersens ekfrasar. Dette emnet, og dikta hennar, interesserte meg i ein slik grad at eg bestemte meg for å velje dette forskingsområdet som grunnlag for ei framtidig mastergradsoppgåve, og det som no ligg føre er ei vidareføring av ekfrasestudien eg leverte inn no for snart tre år sidan.

I tillegg til å vere ein ekfrasestudie, vil dette òg vere eit forsøk på ei nylesing av Astrid Hjertenæs Andersens lyriske forfattarskap, der eg særleg skal undersøke forholdet mellom ekfrase og poetologi. Dette fekk eg ikkje høve til å gå så grundig inn på i eksamensoppgåva

anna enn ein stutt merknad i avsluttinga, men eg trur det kan vere fruktbart å studere dette sambandet nærmare. Som eit ledd i denne undersøkinga vil eg òg sjå på ekfrasen i lys av Astrid Hjertenæs Andersens overordna poetologiske praksis. I denne ligg det, slik eg ser det, mykje som kan forklare kvifor ekfrasen er så framtrudande i forfattarskapen. Via ekfrasane er det derfor at ein kan hende kan sjå litt annleis på denne forfattarskapen som, då som no, kan framstå som både konvensjonell og klisjéaktig.

Arbeidet med å velje ut dikt til tekstutvalet har ikkje vore lett. Det biletlege står sentralt i forfattarskapen, og det ekfrastiske spennet er stort. Titlar som «Rødt landskap», «Calla med blad» og «Lite gult bilde», kan tene som døme på nett dette. Det same gjer namn på underavdelingar som «Landskap» og «Portretter». Slik sett kan ein på mange måtar karakterisere forfattarskapen som «målarisk», og ein kan kome i fare for å lese fleire av dikta som meir ekfrastiske enn dei i realiteten er. Eg vél derfor her å ikkje innlemme dei mange dikta til hagar, blommar og andre naturmotiv som finst i forfattarskapen trass i at desse har fleire ekfrastiske kvalitetar. Dette gjer eg for at studien ikkje skal sprike for mykje definitorisk og med omsyn til det metodiske og teoretiske arbeidet, men eg vil sjølvsagt kommentere fleire ikkje-ekfrastiske dikt som står i klår dialog med ekfrasane både innleiingsvis og undervegs i lesingane. Størsteparten av ekfrasane eg har vald ut, er ekfrasar til kjende kunstverk. Ei mindre gruppe er ekfrasar der førelegget er fiktivt. Eg har elles òg vald å konsentrere meg om ekfrasar til skulpturar og måleri/bilete. Desse ekfrasane er dei eg meiner er mest representative for måten Astrid Hjertenæs Andersen brukar ekfrasen på, både med tanke på tematikk og poetologi. I arbeidet har eg òg, så godt som det har late seg gjere, prøvd å ta med ekfrasar frå dei fleste diktsamlingane for å syne korleis desse dikta ligg som grunnsteinar både for poetologien og den generelle poetologiske praksisen i forfattarskapen som viser seg å ha nære band med bruken av ekfrasemodusen.

Undersøkinga av ekfrasar til skulpturar, ei gruppe som inneheld både tenkte og eigentlege ekfrasar, vil omfatte «Modell» og «Kvinnen og øglen» frå *De ville traner* (1945). Her vil «Modell» bli lesen i samband med dikta «Forstillelse» (frå *De ville traner*, 1945) og «Portrett av en innesperret» (frå *De unge søylene*, 1948). Frå *Skilpaddehagen* (1950) skal eg vidare undersøke «Katedral», og frå *Rosenbusken* (1974), «Brancusi-fuglen». Undersøkinga av ekfrasar til måleri vil omfatte «Frokost i det grønne» frå samlinga med same namn frå 1964. Frå *Rosenbusken* (1972) skal eg sjå på to ekfrasar til kopparstikk av Albrecht Dürer i avdelinga *Blad for Albrecht Dürer*, der det andre diktet, «Melancholia I, 1514», vil få størst

merksemd. Endeleg vil eg òg sjå på dikta «Søvngjengersken», «To menn ser på månen» og «Bilde med ramme» frå *Et våroffer* (1976). Innleiingsvis i samband med ekfrasane til måleri, vil eg trekke fram ein del meditative ekfrasar for å syne nokre av dei strategiane Astrid Hjertenæs Andersen tek med seg vidare inn i dei meir poetologiske ekfrasane som får hovudfokuset i denne avhandlinga. Desse vil omfatte «Det skjønne gylne spill mellom mor og barn» (frå *Skilpaddehagen*, 1950), «Kvinner i rød kveld» og «Kvinnen og duene» (begge frå *Strandens kvinner*, 1955). Avslutningsvis vil det vere naturleg å kommentere nokre dikt frå ekfrasesamlinga *De tyve landskaper* (1980).

Metoden eg vil arbeide ut i frå er nærlesing. Dette er ein metode som høver godt i denne samanhengen der det er kortare tekstar som skal utforskast. I dei innleiande fasane vil metoden òg vere komparativ der eg så å seie vil legge diktet ved sida av kunstverket det er skrive til, for å samanlikne dei. Dette vil sjølvstundt ikkje vere mogleg i samband med dei tenkte ekfrasane, men ei slik metodisk tilnærming i høve til dei eigentlege ekfrasane er naturleg sidan det er relasjonen mellom ord og bilete som skal bli undersøkt. Likevel er ikkje denne metoden fullgod for modernistiske ekfrasar som er det vi har med å gjere her. I den klassiske romantiske ekfrasen var det ofte eit poeng at diktet med forteljninga si skulle portrettere den «pregnante augneblinken» i førelegget som låg til grunn for ekfrasen. I denne prosessen blir forholdet mellom ord og bilete nokså tydeleg, og ofte uproblematisk, i den deskriptive karakteren desse ekfrasane gjerne har. Den modernistiske ekfrasen har ein meir mediativ karakter, og forholdet mellom det statiske ved det biletlege, og det narrative ved det lyriske, blir oftare eit sterkare tematisk element. Slik kan ein ikkje basere undersøkingar av modernistiske ekfrasar på reine komparative studier. Ein komparativ metode er heller ikkje fullgod i høve til dei revideringane ekfraseomgrepet har gjennomgått. Som vi seinare skal sjå, har ekfrasen mellom anna gått frå å vere sett på som eit verktøy til rein deskripsjon, medan ein i nyare tid ser på det ekfrastiske som eit ledd i ein fortolkande prosess, der ekfrasen på mange måtar blir eit bilete på eit generelt språkleg prinsipp. Den vidare lesinga av Astrid Hjertenæs Andersens dikt vil derfor vere prega av nyare teoriar om ekfrasen og teoriar kring narrativitet og romskaping i lyrisk dikting, slik dei mellom anna er sette fram av W.J.T. Mitchell, Murray Krieger, Joseph Frank og Suzanne Ferguson. Nokre liner attende til klassiske tenkarar som Gotthold Lessing vil også vere naturleg å trekke i samband med dei nyare teoriane som i mangt er eit motstykke til den lessingske tradisjonen. Noko plass vil òg bli vigd til å gå i dialog med øvrige tolkingar av Astrid Hjertenæs Andersens lyrikk. Det meste som er skrive her tek ikkje opp ekfrasane spesielt, og på grunn av nett dette vil det vere interessant å studere

korleis denne delen av resepsjonen har handsama diktinga hennar. Noko av resepsjonen, trass i at omgrepet 'ekfrase' her heller ikkje blir nemnd, er likevel meir interessant i høve til ekfrasane. Dialogen med denne delen av resepsjonen vil dermed få litt meir oppmerksomd før, under og etter lesingane.

Slik eg har bygd opp oppgåva, vil eg etter denne innleiingsfasen gå nærmare inn på ekfrasen som omgrep, og gå litt grundigare inn i den mytiske veven ekfrasehistoria skriv seg ut i frå, ei historie som Astrid Hjertenæs Andersen i mangt delar og trekk liner til. Her vil eg òg gjere greie for sentrale definisjonar og teoriar som mine lesingar vil byggje på. Så vil eg gje eit djupare blikk i Astrid Hjertenæs Andersens liv og dikting, samt presentere resepsjonen. Kva implikasjonar definisjonane og teoriane som eg skal gå gjennom får, blir tatt for seg i samband med dei aktuelle ekfrasane som blir lesne i det andre hovudkapitlet der forholdet mellom ekfrase og poetologi skal bli undersøkt. Men no først; ei stutt innføring i ekfrasehistorikken, definisjonane og teoriane.

1.2 Ekfrasen

Til no har eg ofte nemnd omgrepet 'ekfrase', og eg har stundom kome inn på kva det inneber. Før eg tek til med gjennomgangen av dei ulike måtane ein kan definere ekfrasen på og nokre av dei teoriane som har blitt utarbeidd om ekfrastisk litteratur, vil eg koste på meg ei attforteljing av den greske saga om Akilles slik musene syng ho i det antikke eposet *Illiaden*. Som dei fleste som er kjend med ekfrasehistorikken veit, er det nett til passasjar i dette (og andre antikke verk) ein peiker for å syne dei første døma på ekfrasar i ein vestleg litterær tradisjon. Det kunne då derfor synest unødvendig å skulle gjere greie for denne historia nok ein gong, men i dette høvet får ikkje ekfrasen vi kan finne i *Illiaden* berre relevans for temaet for oppgåva som jo er *ekfrasen* i Astrid Hjertenæs Andersens lyriske forfattarskap, men òg for det poetologiske perspektivet oppgåva òg skal ta for seg. Mykje av innhaldet i Astrid Hjertenæs Andersens poetiske univers skriv seg frå mytologi og andre kunstnariske. Det er i ei gresk mytisk verd ho fører oss inn i allereie i debutsaminga *De ville traner* (1945), og frå denne verda får vi høyre mange ekko i diktsamlingane som følgjer, ikkje minst i ekfrasane. Det kjennest difor rett at eg no i denne innleiande fasen går grundigare inn i den mytiske verda som *Illiaden* tek opp i seg, og som tydeleg har hatt mykje å seie for Astrid Hjertenæs Andersen, ikkje berre for å forstå ekfraseomgrepet i seg sjølv, men òg for kva som ligg til grunn for poetologien hennar og kva poetologien, om enn berre som tendensar, kan seiast å uttrykke.

1.2.1 *Illiaden* og saga om Akilles' skjold

Songdis, syng om den harm som Pelevs-sonen Akilles
nørte så meint, til tungsam naud for akaiane hine,
harmen som sende til Nåheim ned så mange og djerve
hærmann-sjeler og lagde til rov for hundar og fuglar
kjempene sjølve på vigvollen att, slik Zevs ville ha det.
Ta alt frå den stund då strid og usemje skilde
Atrevs-sonen, den fylking-drott, og kjempa Akilles.
(Vandvik 2009: *Homer: Illiaden*, første songen, vers 1-7)

Slik opnar eposet vi tilkjenner den greske diktaren Homer. Vi veit ikkje mykje om kven Homer var, og vi veit ikkje mykje om verket sjølv. I den omfattande forskinga som har vore gjort kring «det homeriske spørsmål», har ein stort sett vore einige om at verket er skriva på grunnlag av heltesongar om det kjende sagnet om eit gresk hærtog mot byen Troja sunge av såkalla *aoidar* som igjen har vore tradert munnleg i lang tid før *Illiaden* blei nedskriva². Når dette skjedde, har det òg vore mange spørsmål om, men igjen har det vore rimeleg konsensus om at verket blei til kring 800 f.Kr., iallfall ikkje seinare enn 700 f.Kr. og ikkje tidlegare enn i 9. hundreåret (Vandvik 2009:9). Med den seinaste dateringa in mente er det nett dette verket som får starte den vestlege litterære kanon – og historia om ekfrasen.

Illiaden er eit massivt heltedikt med tett opp til 16.000 liner skriva i heksametervers. Diktet fortel om tapre heltar, gudar og gudinner i den langdryge krigen³ mellom grekarane og trojanarane. Når handlinga tek til, er krigen inne i sitt tiande og avsluttande år. Gjennom penna til diktaren syng musene om harma som blei vekt i Akilles, den mest frykta krigaren på gresk side – son av gudinna Thetis og den dødelege Pelevs – halvt gud, halvt menneske og så nær som usårleg⁴. Opptakta til dei dramatiske hendingane i diktet er igjen bygd på mytisk stoff der ein kjærleikstriangel styrar lagnadene til heltane i krigen. Myta omhandlar tre vakre gudinner, eit gyllent eple og ein prins i eksil som fattar ein lagnadstung dom⁵:

² Kraggerud, Egil: Homer. I *Store norske leksikon*. Henta frå <http://snl.no/Homer> (lasta ned 26/1-2012)

³ Det historiske grunnlaget verket skriv seg ut frå, kan vere eit krigstog kring 1200 f.Kr. Sjå: Trojanerkrigen. I *Store norske leksikon*. Henta frå <http://snl.no/trojanerkrigen> (lasta ned 5/2-2012)

⁴ I følgje myta prøvde Thetis å gjere sonen udødeleg ved å helde han over eld etter å ha dyppa han i elva Styx. Pelevs fekk sjå dette og brøyt av prosessen. Akilles blei udødeleg nesten over det heile utan om i eine ankelen der mor hans hadde heldt tak.

⁵ Myta om Paris' dom finst i mange variantar. Attforteljinga eg gjev her byggjer på den Terje Nordby gjev i *Gresk mytologi* (2010) av di den har med ein del viktige detaljar i forkant av domen som får konsekvensar for hendingane i *Illiaden* som andre nedteikningar av myta elles ikkje tek med. Attforteljinga av *Illiaden* og saga om Akilles' skjold vil òg vere bygd på Terje Nordby si attforteljing av denne.

Zevs, den mektigaste av dei tolv olympiske gudane og kjend som litt av ein kvinneedårar, forelska seg i den vene havgudinna Thetis. Zevs ville ta ho til ekte, men det vart spådd at om desse to gifta seg og fekk ein son, ville sonen bli sterkare enn Zevs sjølv og til slutt styrte sin eigen far frå trona. Zevs er lojal mot spådomen, og for å unngå at Thetis nokon gong får ein fullblods gudeson, arrangerer han bryllaup mellom Thetis og den dødelege kongssonen Pelevs frå Aigina. Bryllaupet vert storslege, og alt og alle av guddommar er til stades, eller, så nær som alle. Systema til krigsguden Ares, intrigemakaren Eris, er ikkje boden. Trass i den manglande invitasjonen troppar ho likevel opp til gildet med ei gåve som skal eggje til strid. Gåva ho har med seg er ikkje rikta mot brureparet, men dei tre vakre gudinnene Athene, Hera og Afrodite. Ho sleng gåva, eit gyllent eple med innskrifta «Til den vakraste», inn mellom dei. Alle tre krev dei å få eplet som sitt, og ikkje overraskande kan dei ikkje bli samde om kven av dei som er den rettmessige eigaren etter inskripsjonen å dømme. Overhovudet Zevs vil sjølv ikkje felle nokon dom. Han sender broren sin, budbringaren Hermes, til Ida-fjella for å finne Paris, han som ein gong skulle arve kongeriket Troja, for at han skal dømme i saka. I Ida-fjella levde han i skjul som gjetar. Som barn vart det nemleg spådd at han ein dag skulle valde Trojas undergang. Tenaren som fekk i oppdrag å drepe Paris, klarte ikkje å gjennomføre den sørgjelege oppgåva og lemna gutungen i fjella for å klare seg sjølv. No blir Paris innhenta av gudane for å avgjere venleikstvist mellom gudinnene. Paris nølar først, men sidan det er det Zevs vil, gjer han det likevel. Ein etter ein må kvinnene stå nakne føre det granskande blikket til Paris, og ein etter ein kjem dei med fagre lovnader om han skulle velje dei som den vakraste. Hera vil skjenke han makt og Athene vil skjenke han visdom. Paris lèt seg ikkje kjøpe av desse gåvene, men løftet om kjærleik og den vakraste kvinna i verda, Helena, som Afrodite kjem med, klarar han ikkje å stå i mot. Det spelar inga rolle om Helena allereie er gift med kong Menelaos av Sparta. Paris er sikker på at Afrodite i kraft av å vere kjærleiksgudinne likevel kan innfri løfta ho har gjeve han.

Trass i dei dystre spådomane som ligg over Paris, må han syne identiteten sin i Troja for å få attende sin rettmessige prinsetittel, eit naudsynt steg på vegen for å innkassere Helena. Ikkje utan dramatikkk får han tittelen att frå sine hemnlystne og audmjuka brør. Det fyrste han gjer i sin nye posisjon, er å vitje kong Menelaos under eit dekkje av diplomati. Når kongen må reise frå gjestebodet i eit ærend, er Paris ikkje sein om å ta med seg Helena til Troja. Menelaos blir sjølvsgt rasande, og profetiane orakla har proklamert i ei årrekkje, tar til med å bli oppfylde. Menelaos samlar styrkane og sett kursen mot Troja.

Den same problematikken er det Homer syner for oss i *Illiaden* når krigen Paris har starta, med god hjelp frå gudane, har vara i ti år. I den greske hæren sit kong Agamemnon som hærleiar. Etter eit sigrande tokt tek Agamemnon jenta Kryseis som krigsbytte. Faren hennar, ein velakta Apollon-prest, tryglar om å få dottera si attende, men Agamemnon nektar. Harm ber presten til Apollon om at dei som har teke dottera hans må lide. Apollon er tru mot sin tenar og skyt piler infiserte med pest inn i den greske hæren. Når pesten har herja i ti dagar, går Akilles til sjåaren Kalkas for å søkje råd. Kalkas er klar i sin dom: Dei må overlevere Kryseis til faren hennar. Akilles konfronterer Agamemnon med løysinga, men Agamemnon nektar å gjere det gudane krev. Det er for han ei stor fornærming å måtte gje frå seg kampløna si. Akilles gjev seg ikkje, og Akilles og Agamemnon ryk uklåre med kvarandre. Det ender med at Akilles likevel må gje seg. For at Agamemnon skal sende Kryseis til faren, må Akilles sjølv gje frå seg Briseis, hans eige krigsbytte, til Agamemnon som erstatting. Denne løysinga er Akilles overhovudet ikkje nøgd med, og for seg sjølv planlegg han si eiga hemn. Han ber mor si, Thetis, om at Zevs må gå inn i krigen på trojansk side. Sjølv vil han ikkje krige meir. Han vil at trojanarane skal drepe grekarane slik at dei kan få sjå korleis det er i felten utan han, halvguden, som den mektigaste krigaren.

Etter ei tid med kamp der trojanarane har overtaket, blir det arrangert ein tvekamp mellom Paris og Menelaos, dei to som kjerna i krigen er bygd på i striden om den vakre Helena. Menelaos vinn og skal slik få ta Helena med seg og fred skal gjenopprettast, men gudane er ikkje nøgde med resultatet. Dei er for innblanda i saka, for mykje ære og for mange lovnader står på spel. Zevs går inn i krigen, og det går snart opp for Agamemnon at han treng Akilles om han vil vinne slaget. I eit desperat forsøk på å vinne striden kler grekarane ut venen til Akilles, Patrokolos, i Akilles si rustning slik at motstandarane skal gi seg i frykt for harma til Akilles. Det ender likevel ikkje slik grekarane vil. Patrokolos blir drepen. I sorga etter tapet av venen stig harma i Akilles. Han gjer opp med Agamemnon og går inn i krigen att. Og det er no mor hans ber Hefaistos, guden for eld, smidekunst og handverk, om å smi sonen ei ny rustning. I tillegg smir Hefaistos nokre våpen og eit skjold til Akilles. Det er skildringa av korleis dette skjoldet blir til i *Illiaden* som blir hovudpoenget med saga i denne samanhengen. Det er til dette sagnomsuste skjoldet vi viser til når vi teikner opp den tidlege historia til den ekfrastiske tradisjonen. Skildringa av skjoldet tek til i den attande songen i eposet:

Rundskjolden smidde han først og gjorde han ruvsam og stødig,
stasa han dugeleg til og lagde om plata ei fager

skjoldrand av tre lag malm med ein fatle av skiraste sølvet.
Fem lag var det i skjoldplata sjølv. Med givnad og tame
smidde han utover skiva ei mengd med herlege kunstverk.
(Vandvik 2009: *Homer: Illiaden*, attande songen, vers 478-482)

Skildringa av skjoldet markerer eit vendepunkt i saga. Akilles lar krangelen med Agamemnon fare for å hemne drapet på Patrokolos, og skildringa av skjoldet blir slik opptakta til det dramatiske høgdepunktet der Akilles drep Patrokolos' mordar. Gjennom dei detaljerte skildringane trer scenene som blir smidde på skjoldet fram for auget til lesaren. Skjoldranda har tre lag, skjoldplata har fem lag. På skjoldet blir det oppteikna eit bilete på den verda krigen spelar seg ut i. I midten av skjoldet sett Hefaistos himmelen og stjernebileta, havet og jorda. Inst sett han bilete av to byar. I den eine byen er det bryllaupsfest og i den andre eggjar det seg til strid. Såleis tek skjoldet opp kjerna i konflikten i *Illiaden*, men i den andre ringen sett Hefaistos òg opp tre bilete av livet på ein gard, i tredje ringen eit bilete av gjetarlivet og ein leikarring, og i den siste ringen eit bilete av Okeanos, elva som renn rundt jorda. Som James A.W. Heffernan påpeikar i si bok om utviklinga av ekfrasen frå Homer til Ashbery, *Museum of Words* (1993), skil desse bileta seg nok så kraftig ut frå handlinga som elles dominerer eposet. Det er ikkje mykje i bileta som kan relaterast til historia vi les om. Skjoldet blir meir som eit symbol på det krigaren skal kjempe for, nemleg fred mellom menneske og gudar, kjærleik og rettferd, liv og grøderikdom. Som ekfrase fungerer passasjen altså som ei ramme kring historia, og forteljeteknisk fungerer han som ei retardering av spenninga og dramatikken som høgdepunktet representerer. På sett og vis blir vi som lesarar dregne ut av historia og sette i eit vakuum der tida står stille trass i den gjennomgåande narrativiteten skildringane av dei fikserte bileta på skjoldet har. Samstundes som vi blir vitne til dei bileta Hefaistos sett på skjoldet, spring det ut ei historie *i* historia ut frå dei. På skjoldet blir røynda teikna fram gjennom levd liv. Gjennom skildringane av kosmos, samfunnsverdiar og rituelle overgangsfasar får mytene som ligg til grunn for saga sitt konkrete bilete i ekfrasen, ikkje berre som fantastiske historier, men òg som uttrykk for den biletsfæra menneska lever sine liv ut i frå. Det er nett dette aspektet ved ekfrasen i *Illiaden* som vi må ha in mente når vi etter kvart skal lese dikta til Astrid Hjertenæs Andersen som handsamar mykje av dette rike mytiske stoffet og denne måten å bruke ekfrasen på.

Soga om Akilles og det legendariske skjoldet gjev mange innfallsportar til korleis vi kan forstå og definere kva ein ekfrase er. For det fyrste gjev dei detaljerte skildringane av skjoldet, ein kunstgjord bruksgjenstand, kan hende det framste kjenneteiknet på det ekfrastiske, og vi

skal halde oss til antikken når eg no byrjar gjennomgangen av ekfrasedefinisjonane og sentrale teoriar.

1.2.2 Definisjonar og teoriar

Sjølve ordet 'ekfrase' er frå gresk, satt saman av ledda 'ek' (ut) og 'phrázein' (tale). Det ligg i etymologien av ordet at det i ekfrasen inneber at noko blir tatt ut frå noko anna. Samstundes tyder det at ein prøver å få noko i «tale». Som vi såg i dømet frå *Illiaden*, blei vi gjennom skildringa av skjoldet rykte ut frå den øvrige handlinga før vi kom til høgdepunktet der Akilles går inn i krigen att. I den klassiske retorikken fell ekfrasen inn under *descriptio*-omgrepet, og er eit middel brukt for å mediere mellom to separate sfærer ved bruk av skildringar for å gjere den eine sfæra synleg for tilhøraren på best mogleg måte. I Tormod Eides *Retoriske leksikon* (1990) er ekfrasen den delen av den retoriske talen der ein gjev «en detaljert og *anskuelig beskrivelse*, særlig av et sted, en person el. et hendingsforløp, tidssituasjon [...]» (Eide 1990:42, mine kurs.) Samstundes som skildringa Akilles' skjold fungerer som eit forteljeteknisk grep, fungerer ho òg som ein *mise en abyme* der skjoldet blir ein spegel som visuelt syner for oss den verda handlinga spelar seg ut i sett utanfrå. Vidare skriv Eide i sitt retoriske leksikon at nemninga seinare fekk ein meir spesialisert funksjon ved å skildre *kunstverk* anten i talar eller andre litterære tekstar. Og det er nett dette vi òg som oftast legg i omgrepet i dag: Ekfrasen er ei skildring der ein gjennom ord syner eit kunstverk. Det var denne definisjonen Leo Spitzer lanserte i artikkelen «The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs. Metagrammar» (1955) når interessa for ekfrasen byrja å ta seg opp att. Definisjonen kan synest enkel i seg sjølv, og sett frå ein antikk, retorisk ståstad er definisjonen grei. Gjennom ord syner ein til dømes ein forseggjort vase, eller som vi har sett, eit ornamentalt skjold, til eit lesande (eller lyttande) publikum. Opp mot moderne tid blir denne definisjonen likevel ikkje lett å svelgje. Optikken har endra seg radikalt med framvoksteren av nye medium, og skiljet mellom kva som er kunst og kva som ikkje er det, er flytande. Kan ein kalle ein blomevase, eller noko så praktisk som eit skjold, eit kunstverk? Kva er eit kunstverk, og kva ligg det eigentleg i definisjonen «*anskuelig beskrivelse*»? Definisjonen som dei faglege autoritetane stort sett har blitt samde om, har i ei hand vending utelate det dømet som dei sjølv legg til grunn for definisjonen. Akilles' skjold er etter denne definisjonen ikkje nokon ekfrase: Skjoldet finst jo ikkje. Skjoldet er skapt av orda sjølve. Og ikkje nok med det, det er ikkje skjoldet i seg sjølv vi får sjå i diktet, det er prosessen som fører fram mot det ferdige skjoldet vi følgjer. Det er ikkje noko fiksert bilete vi får lagt framfor auga. Det er lag på lag av scener med menneske og dyr som driv att og fram i bruredans, disputtar og

onnearbeid. Det biletet Homer legg fram for oss i denne ekfrastiske passasjen, er på ingen måte ei direkte attgjeving. Det er så mykje rørsle i biletet at vi umogleg kan få noko konkret heilskap ut av det, noko dei mange reproduksjonane av skjoldet kan vitne om⁶. Det vi har med å gjere i passasjen der skjoldet blir skildra, er det John Hollander har definert som «notional ekphrasis» (Hollander 1988:209), ein ekfrase der førelegget er tenkt. Definisjonen som Leo Spitzer gav i 1955 av ekfrasen som «the description of an *objet d'art* by medium of the word» (Spitzer 1955:218), ekskluderer slike tekstar. I *Museum of Words* (1993) opnar James A.W. Heffernan definisjonen. Han skriv at ekfrasen er «the verbal representation of visual representation», og Homers skildring av Akilles' skjold er jo absolutt ein visuell representasjon sjølv om skjoldet er fiktivt – og dermed kan ein seie at passasjen er inne i varmen att. Men som Ole Karlsen påpeiker i *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003), er denne definisjonen kan hende litt for vid igjen. Det meste som skildrar noko visuelt blir ifølgje denne definisjonen ein ekfrase. Informasjonen om den raude gensen med paljettar på brystet og broderte hjarte på ryggen laga av 80% bomull og 20% akryl i den seinaste postordrekatalogen blir då, som ein verbal representasjon av visuell representasjon, eit forskingsobjekt for det ekfrastiske fagfeltet. No kan det jo diskuterast om klede er kunst, og i mange samanhengar er dei jo det, men med katalogen som medium er det noko som skurrar. Informasjonen og skildringa av plagget er der for at den der heime skal få «sjå» gensen utan å direkte kunne snu og vende på han sjølv. Det må vere eit eller anna estetisk tildriv ved teksten, anna enn ordrett deskripsjon av innhald og form, om vi kan kalle ein slik tekst ein ekfrase. Eit anna problem ligg i definisjonen av ekfrasen som ein verbal representasjon av ein *visuell representasjon*. Kva ligg det i dette andre leddet av Heffernans definisjon? Kva gjer ein med ekfrasar til verk som ikkje kan seiast å *representere* noko konkret slik ein skulptur som *representerer* ei gudinne, eller eit bilete som *representerer* ei fabelhistorie frå Bibelen? Claus Clüver har nok denne problematikken i tankane sine når han definerer ekfrasen som «the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system» (Clüver 1997:26). Denne definisjonen opnar opp for at også arkitektur, musikk og dans kan vere objekt for ekfrasen. Eit anna aspekt ved diskusjonen kring kva som kan vere objekt for ekfrasen, er oppfattinga av det *estetiske*; kva vi oppfattar og kjenner i møtet med eit kunstverk. Ei slik estetisk-emosjonell kjensle i møtet med eit kunstverk tek Amy Golahny høgde for når ho definerer ekfrasen som ein tekst «that expresses

⁶ Eit av dei mest kjende døma er John Flaxmans modellering frå 1821. Bilete av dette kunstverket kan ein sjå viss ein går inn på denne nettadressa: <http://www.royalcollection.org.uk/egallery/object.asp?category=BHSILVER&object=52166&row=93> (lasta ned 27/1-2012)

the poet-reader-viewer's reaction to actual or imagined works of art» (Karlsen 2003:18). Ole Karlsen snevvar definisjonen ytterlegare inn når han definerer ekfrasen som «estetisk handsama verbal representasjon av estetisk handsama visuell representasjon» (Karlsen 2003:16). Med denne definisjonen fell skildringa av Akilles' skjold, som eg starta denne gjennomgangen med, enno meir på plass innanfor ekfraseomgrepet. Gjennom den estetiske handsaminga av orda som skapar bileta på den fiktive gjenstanden, får ein som resultat eit skjold visuelt-estetisk representert. Golahny og Karlsens definisjonar tek også høgde for prosessen som ligg attom det skrivne kunstverket, og igjen må ein hugse på at det ikkje er skjoldet i ferdig form vi får sjå i *Illiaden*. Denne sida ved det ekfrastiske som tek for seg kunstsapingsprosessen og kunstnarrolla er særleg viktig i møtet med modernistiske ekfrasar som dei eg skal forholde meg til i dei vidare lesingane.

For å oppsummere denne gjennomgangen av ekfrasedefinisjonane, kan vi no seie at ein ekfrase er ein tekst der noko, reelt eller fiktivt, som ein kan sjå på som kunstgjord, blir estetisk handsama gjennom ord. Omgivnadene må, viss ein skal snakke om ein ekfrase slik den retoriske definisjonen slo fast, vere litterært-verbalt, til dømes i eit dikt, ein tale eller som innslag i eit større tekstkorpus som romanen eller novella. Det er vidare handsaminga av førelegget som *gjer* ekfrasen. I den verbal-estetiske handsaminga av det visuelt-estetisk handsama, skal det på mange måtar synleggjerast kva kunst er og kva rolle kunsten har for korleis vi oppfattar verda på – særleg i dei modernistiske ekfrasane. No skal det vere sagt at mange ekfrasar berre gjev uttrykk for glede over bestemte kunstverk i reine hyllingsdikt og kan såleis setjast i samband med portrettdikting. Andre brukar førelegget i ekfrasen som motiv som alt anna kan vere det. Her blir det ikkje reflektert over relasjonen mellom ord og bilete, eller den kunstnariske skapingsprosessen, som ofte er eit tematisk element både i tenkte og eigentlege ekfrasar. Ekfrasane igjen kan vere speglar som *mise en abyme*-effektar i ein større heilskap der dei fungerer som medium mellom diktar, motiv og lesar/tilhøyrar. Kjerna i ekfrasen ligg likevel i å handsame noko estetisk for å skape noko nytt ut i frå det, og det gjeld òg for dei strengaste kunstdeskriptive ekfrasane. Ekfrasen blir såleis eit døme på den mest grunnleggjande hermeneutiske aktiviteten ved menneskenaturen – å fortolke, å setje element saman og skape ei meining ut i frå det vi kan sjå rundt oss. Vi må slik ikkje gløyme at målet for den antikke ekfrasen, som for den moderne, er å *gjere synleg*. Det tyder ikkje nødvendigvis at det blir slik vi såg det fyrste gongen. Og i den samanhengen passar det godt med eit sitat frå tidlegare siterte Claus Clüver som fint tek opp i seg forholdet mellom den

verbale og visuelle representasjon i ekfrasen som det er viktig å ha in mente når ein skal arbeide med ekfrastiske tekstar: «All translation is based on interpretation» (Clüver 1997:21).

Vidare er det her òg viktig å kome litt attende til det eg peika på i forordet der eg karakteriserte spørsmålet kring det ekfrastiske, relasjonen mellom ord og bilete, som ei «allmennkulturell problemstilling». “Ekfrasen er [...] ein politisk-ideologisk skrivemåte [...]” skriv Ole Karlsen i *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003:19). Den same konklusjonen kjem Frode Helland med i si undersøking av Henrik Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840) i *Voldens blomster?* (2003). I ekfrasen som tekstmodus er det nemleg ofte eit eksplisitt eller implisitt drag at ein i relasjonen mellom ord og bilete går inn i ein *paragonisk* diskurs der kunststartane seg i mellom kjempar om kven av dei som har størst verdi. Diskursen famnar ikkje berre det reint kunstnariske, men òg «[...] en diskusjon hvor man vil opprette noen grenser [...]: mellom «oss» og «dem», mellom mann og kvinne, lærd og ulærd, bevisst og ubevisst, sivilisert og primitiv» (Helland 2003:85). Ein tydeleg og medviten paragonisk diskurs kan vi spore attende til renessansen. Her blei det heftig debattert om kva kunststart som kunne etterlikne, eller overgå, naturen best. For universalgeniet Leonardo da Vinci (1452-1519) var det ikkje nokon tvil om at målararkunsten var den ypparste av kunststartane slik det kjem fram av *A Treatise on Painting* (1651)⁷. Dei paragoniske argumenta i traktaten er baserte på at synssansen er den viktigaste i det menneskelege sanseapparatet. Poesien og musikken var lågare kunststartar fordi dei baserte seg på høyrsla som fyrst fekk verdi etter at desse sanseintrykka blei forklårt ut i frå det ein hadde sett med auget. Vidare argumenterer han for at synet er mykje raskare enn høyrsla. Ein skulle då tru at det å lese og å sjå på eit bilete skulle vere same sak, men her tek Da Vinci tak i det som for han er det ultimate skiljet mellom målararkunsten og ordkunsten. Det ordkunsten portretterte var nemleg ifølgje da Vinci menneskegjorde teikn, medan måleriet portretterte universelle naturteikn. Difor var det òg at det tok lengre tid å persipere eit skrive verk, medan vi med eitt blick på måleriet kunne sjå «an infinite variety of forms» (da Vinci 1802:2) høgst truverdige. I tillegg til å etablere eit karaktarskilje mellom kunststartane, legg altså da Vinci dei andre kunststartane under biletkunsten. Hovudmålet for traktaten kan nok likevel seiast å vere at da Vinci ville stadfeste at målararkunst var vitenskap og skulle få ein plass blant dei frie kunststartane, noko kunsten på den tida enno ikkje var anerkjend som. «Practice must always be founded on good theory» (da Vinci 1802:49), skriv han, og den fyrste delen av traktaten om målararkunsten

⁷ Verket er ei samling manuskript samla inn etter at Da Vinci døydde og blei fyrste gong trykt i 1651 av Raffaello du Fresne. Verket går òg under namnet *Codex Urbinas*.

er verkeleg eit slags innføringsverk i det som for han var dei viktigaste komponentane i kunsten; proporsjonalitet og perspektiv, skuggelegging og fargebruk. Såleis ser ein at da Vinci ikkje berre søker å underleggje målarkunstens «andre» i skriftene sine, men dei er òg eit innlegg i ein politisk-ideologisk diskurs i samtida.

I 1766 tek Gotthold Lessing opp tråden frå dei paragoniske diskursane i renessansen med verket *Laokoön. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, særleg inspirert av den nye interessa for gresk kunst og kultur i Tyskland på denne tida. I forordet gjer han klart at begge kunstartar er like i og med at dei begge *behagar*, men samstundes er dei ulike i og med dei generelle reglane som ligg til grunn for det *skjønne*. Det som gjeld for målarkunsten gjeld ikkje på same måte for poesien, og her rosar han dei antikke kunstnarane⁸ for å ikkje trå over denne fine grensa som tilsynelatande ikkje finst respekt for hos dei moderne kunstnarane. Lessing meinte at den gjengse oppfattinga av at måleriet er eit stumt dikt, og at diktet er eit talande måleri, var særskadeleg for kunsten. I siste instans hadde den leidd til ei rekkje “most ill-digested conclusions” (Lessing 1853:xv):

At one time they compress poetry into the narrower limits of painting, at another they allow painting to occupy the whole wide sphere of poetry. Everything, say they, that the one is entitled to, should be conceded to the other; everything that pleases or displeases in the one is necessarily pleasing or displeasing in the other (Lessing 1853:xvi).

Trongen til å presse poesien inn i målarkunsten si verd, og målarkunsten inn i poesien si verd, hadde ført til det Lessing såg på som reint vilkårlege metodar for å skrive eller måle i framvoksteren av piktoral dikting og allegorisk-forteljande måleri. Desse nye metodane blir ikkje kunst, men snarare uttrykk for “false taste” og “groundless judgments” (Lessing 1853:xvi). Lessings *Laokoön* er dimed fyrst og fremst eit slag for kunsten som heilskap, men allereie i forordet er det så å seie innskriven i språket at dette er eit prosjekt som langt på veg skal leggje biletkunsten under ordkunsten. Måleriet si sfære er avgrensa, medan poesien sitt område blir omtala som ei stor, uavgrensa sfære. Til liks med da Vinci, trekk Lessing skiljet mellom ord- og biletkunsten ut i frå karaktereigenskapane deira som naturlege eller vilkårlege teikn i tid eller rom. Ordkunsten representerer det tidmessige og konsekutive, medan

⁸ Derav òg tittelen *Laokoön*: I byrjinga av verket samanliknar Lessing skulpturgruppa *Laokoon* (frå ca. 50 f.Kr.) og korleis Laokoon blir skildra av Vergil i *Aeneiden*. I Vergils skildring skrik Laokoon av smerte, medan ein i skulpturen ikkje tydeleg får sjå Laokoons smertevridde andlet. I skulpturen ser så Lessing at skulptøren ikkje har trødd over si biletlege grense til det verbale. Hadde bilethoggaren gjort det, ville ikkje skulpturen behage av di ein litt etter litt ville sett på skulpturen som grotesk og frastøytande. Skildringa av Laokoons smerte i *Aeneiden* er legitim ut frå poesiens lover, men desse lovene gjeld altså ikkje for dei biletlege og plastiske kunstartane.

biletkunsten representerer det umiddelbare og romlege. Her ender likskapane mellom Lessing og Da Vincis paragoniske prosjekt i eit diametralt motsett syn på teiknet: Begge ser på måleria sine teikn som naturlege, men der vi såg da Vinci leggje eit universelt prinsipp til grunn for sitt syn på det naturlege teikn som superiort, legg Lessing her oppfattinga av kunst som mimesis til grunn for si motsette oppfatting av det naturlege teiknet som avgrensa. For Lessing er ordet eitt fritt og vilkårleg teikn som kan famne eit mykje større område som *uttrykk*, medan måleriet som naturleg teikn berre kan gje seg til uttrykk i ein augneblink som *imitasjon*. Hos da Vinci såg vi derimot at den vilkårlege statusen til ordet var knytt til det menneskegjorde som hindra ein i å nå sann erkjenning. Det motsette synet på teiknet skriv seg naturleg nok òg frå eit motsett kunstsyn. For da Vinci og renessansekunstnarane var det eit mål for kunsten at han skulle etterlikne naturen, noko som kjem tydeleg fram av dei mange råda for korleis ein best kan teikne alt frå muskelspel, leddposisjonar og stormskyer i *A Treatise on Painting*. På den tida Lessing levde er dette synet i ferd med å endre seg, og fram mot romantikken blir det originalitet og nyskaping som ligg til grunn for oppfattinga av det estetisk verdifulle, og diktekunsten får ein annan og større verdi enn den imiterande biletkunsten. For Lessing ligg det estetiske vidare i grensene han forsøker å markere mellom kunststartane. Trår ein over grensene tapar kunstverket sin kunstnariske verdi. Sjølv om Lessing i *Laokoön* i mangt sidestiller kunststartane, har det klare skiljet mellom ord- og biletkunsten som her blir lagt, vore gjenstand for massiv kritikk. I essayet «Spatial Form in Modern Literature» (1965), viser Joseph Frank til André Gides utsegn om at *Laoökon* er ei bok som det er godt å kunne motseie frå tid til anna. For Frank ser det likevel ikkje ut til at Lessings skilje korkje har influert moderne kunstnarar og forfattarar, eller estetisk tenking generelt. I ei fotnote må Frank likevel moderere seg. Desse observasjonane skriv han var nok riktigare når essayet fyrst vart skriven på 1940-talet. På 60-talet ser han ei auking i arbeider som handsamar det romlege og tidmessige i litteratur og kunst. Aukinga sett han til liks med René Wellek og Austin Warren i samanheng med sterke inntrykk frå eksistensialfilosofisk tenking. Ser vi vidare på den nye interessa for ekfrasen som voks fram på 1950-talet, og utviklinga av biletmedia, kan dette òg vere årsakar til den utviklinga Frank ser på 60-talet. Iallfall er det tydeleg at det i studier som tek for seg ekfrasen er stor tradisjon for å både gjenta og motseie Lessings bastante skilje.

I artikkelen «Ekphrasis and the Other» (1994) tek W.J.T. Mitchell utgangspunkt i skiljene som har skapt ei rekkje haldningar til korleis vi møter det biletlege og skriftlege i ekfrasen. For det fyrste kan vi møte ekfrasen med ekfrastisk indiffirens som spring ut frå den vanlege

oppfattinga av at det ekfrasen prøver på, å verbalt representere noko visuelt, ikkje er mogleg i det “[w]ords can “cite”, but never “sight” (Mitchell 1994:152). Det ekfrastiske blir slik ein kuriositet utan særeigen status. Men i og med det store materialet som er skrive om ekfrasen, ser Mitchell ei anna haldning som han kallar ekfrastisk von:

This is the phase when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a “sense” in which language can do what so many writers have wanted it to do: “to make us see” (Mitchell 1994:152).

I den imaginære eller metaforiske rørsla er det at ekfrasen går ut av genreklassifikasjonane og blir “paradigmatic of a fundamental tendency in all linguistic expression” (Mitchell 1994:153). I samband med Mitchells ekfrastiske von kan vi setje Murray Kriegers ekfrastiske prinsipp slik han gjer rede for det i “Ekphrasis and the Still Movement of Poetry” (1992). For Krieger er det sentralt at det poetiske i eit dikt må liggje i “formal and linguistic self-sufficiency” (Krieger 1992:263). Dette oppnår diktet gjennom “all sorts of repetitions, echoes, complexes of internal relations, it converts its chronological progression into simultaneity, its temporally unrepeatably flow into eternal recurrence [...]” (Krieger 1992:263). Dette tildrivet er det Krieger kallar det ekfrastiske prinsipp som til slutt skal ta ekfrasen ut frå sine snevre rammer over i eit større, meir fleksibelt, rom der diktet gjennom sitt spatiale språk skal fryse det fast som verbalt emblem. Dette prinsippet inneber det stadiet der den ekfrastiske dimensjonen gjer seg gjeldande når teksten tek opp i seg «the «still» elements of plastic form» (Krieger 1992:266). Når skiljet mellom bilete og tekst er oppheva, og det ekfrastiske prinsippet er sett i kraft, ender vi opp med «imagetext», nett det Lessing meinte var å utøve vald mot kunsten. Og det førar Mitchell vidare over til den tredje haldninga, ekfrastisk frykt. Ekfrastisk frykt er når vi ser at den imaginære rørsla i den ekfrastiske vona går over til å bli realisert, bokstaveleg tala. Det er denne erkjenninga som gjer at det ekfrastiske blir sett på som noko farleg: Når diktet går over til det paradigmatiske og prinsipielle, synest det som om vi går over ei grense som er forbode. For at Mitchells ekfrastiske von og Kriegers ekfrastiske prinsipp skal kunne realiserast, må ein sjå nærmare på korleis vi handsamar det narrative og temporale kontra det biletlege og statiske. Mitchell gjer det klart at det figurative ved diktarspråket er eit sentralt punkt her. I koalisjonen mellom ord- og biletkunst er det tekstuelle noko som må bli «conjured up as a potent absence or a fictive, figural present» (Mitchell 1994:158). På same tid må vi vere klar over at det som vi meiner er inherent ved kunststartane, ikkje er fastlagt: Det eit bilete kan gjere, kan ein tekst i prinsippet òg gjere. Dette tek Suzanne Ferguson tak i i artikkelen «Spots of time: representation of narrative in modern poems and

paintings» (1987), og ho skriv at ei løysing på skiljet mellom “temporal” vs. “spatial” mellom anna ligg i ei revidering av korleis vi oppfattar det narrative i kunstartane som alltid har vore til stades i både diktning og biletkunst, og som ligg nedarva i korleis mennesket tenkjer:

Both paintings and poems [...] contain both spatial and processual signs, which are interpreted as thematized setting and action. Because humans think in both images and words, and both kinds of signs can appear statically (separately) or processually (in sequence), the critical processes of interpretation necessarily overlap (Ferguson 1987:186).

Uansett om vi møter eit «statisk» eller «prosessuelt» kunstverk, må vi altså likevel «lese» det inn i ein større samanheng for å skjønne det – menneske tenkjer i både ord og bilete. I dei kognitive prosessane er det nemleg ikkje slik at det biletlege opptre statisk, og det ordmessige sekvensielt. Begge kan på ei og same tid opptre «in sequence» eller «separately» (Ferguson 1987:186). Vidare tek Ferguson til orde for at ei lineær og teleologisk oppfatting av det narrative kan erstattast av eit tablånarrativ, der elementa så å seie blir sidestilt i eit tekstrom som skal leie fram til det ein i målarkunsten kan definere som «den pregnante augneblinken». Denne augneblinken er det som får ta over for klimaket i eit tradisjonelt aristotelisk plotnarrativ. Tablånarrativet er då også karakteristisk for 1900-tallslitteraturen, og forfattarar som James Joyce og Gustave Flaubert, som i mangt søkte eit plotlaust (og til dels subjektlaust) narrativ. Ser ein slik på det narrative som *tablå*, er det at diktet kan innta romleg status i møtet med det biletlege. Same vinkling har Joseph Frank i essayet «Spatial Form in Modern Literature» (1963). Her tek Frank utgangspunkt i det spatiale og den imagistisk-poundske defineringa av biletet ikkje som *reproduksjon*, men som «a unification of disparate ideas and emotions into a complex presented spatially in an instant of time» (Frank 1963:9). Denne biletetdefinisjonen sett Frank i samanheng med T.S. Eliots psykologiske definisjon av biletet som ein prosess der det poetiske skapar organiske einingar ut frå «disparate experiences» (Frank 1963:10). Spørsmålet Frank stillar seg er korleis eit dikt kan formidle meir enn eitt bilete utan å binde elementa til det sekvensielle og konsekutive. Ei løysing vil ifølgje Frank vere at ein rett og slett «tvingar» lesaren til å oppfatte elementa i diktet som sidestilt og isolerte fragment, frigjort frå syntaktisk logikk, men stendig med ei implisitt narrativ ryggrad som lesaren kan organisere ein heilskap rundt. Det er nett dette Frank ser skje i den moderne litteraturen, og som gjer at vi i det heile kan tale om ei spatial form i litteraturen.

Det Krieger, Mitchell, Frank og Ferguson har gjort gjennom sine undersøkingar, er såleis å viske ut dei generiske skiljene mellom kunststartane. Slik er det at W.J.T. Mitchell konkluderer med at ekfrasen sin natur må ligge *i* språket: «I do think ekphrasis is one of the keys to difference *within* language [...] and that it focuses the interarticulation of perceptual, semiotic, and social contradictions within verbal representations” (Mitchell 1992:180). Ekfrasen blir dimed ein prosess som syner den dobbelte strukturen i språket. Slik blir ekfrasen på mange måtar eit bilete på språket, og på grunnleggjande verbal-kommunikative og visuelle prosessar, meir enn eit reint verbalt ikon. Ekfrasen som eit språk i miniatyr, inneber «et spill mellom det nærværende og fraværende», der både den visuelle og den verbale sfæra, har sitt å seie (Skirbekk 2000). Dette gjer også Mitchell oss merksame på når han skriv at det er viktig å vere medviten om kva karakter «den andre» i ekfrasen har. Begge sfærer, den romlege og den tidmessige, har sin eigen «tekstualitet» som særmerkar det temporale og spatiale i det den ekfrastiske prosessen skal *synleggjere* av einskap og fragment. Ekfrasen *er* ein politisk-ideologisk skrivemåte, men med revideringane av korleis vi oppfattar det tidmessige og det romlege, kan ein sjå på ekfrasen som eit særleg språkleg-litterært drag som peikar ut mot eit punkt utanfor seg sjølv, og det er vel nett det som kan hende gjer at ekfrasen ikkje synest overflødig og uinteressant å undersøke.

I lesingane av ekfrasane til Astrid Hjertenæs Andersen vil eg som tidlegare nemnd, ta utgangspunkt i desse nyare teoriane kring estetisk rom- og tidtenking, men eg skal heller ikkje vere blind for paragoniske element slik dei kjem til uttrykk i den lessingske tradisjonen, for, som vi skal sjå, er denne diskursen langt frå daud eller oversett i ein sær spenningsfylt forfattarskap som gjev det som ved fyrste augekast kan synest som ordinær symbolmetta dikting, ei litt anna form.

1.3 Astrid Hjertenæs Andersen - liv og dikting

«[H]un er en av de stille i landet», skriv Jan Erik Vold om Astrid Hjertenæs Andersen i essayet «Om å synge» (Vold 1999: 107). I diktinga hennar finn vi ingen høgmælte rop. Utropa hennar er heller lågmælte og suggestive. Kan hende er det då dei kjem klårast til uttrykk? «[D]en sang hun synger har den lavmælte styrke ved seg», skriv Vold vidare (Vold 1999:107). Det er den styrken som gjer at vi lyttar til det ho har å melde. Lyttar til hennar protestar mot EEC og forstumming av dei eldre. Lyttar til forsvaret mot barnet sitt og kvinna si rett til sjølvverkjenning. Lyttar til håpet om at menneska gjennom kunsten kan «leve *i*

livet»⁹, leve *sitt* liv. Stillåten var ho òg personleg. «Stemmen er så myk at den nesten forsvinner inn i stillheten» (Rosenberg 1990:10), skriv Brita Rosenberg om røysta til Astrid Hjertenæs Andersen i ein samtale tre dagar før Astrid Hjertenæs Andersen døyr 21. april 1985. Ho gav ikkje mange intervju, Astrid Gerd Judith Hjertenæs Andersen som er hennar fulle namn, og ho heldt seg som regel godt unna «rampelyset» sjølv om ho hausta fleire prisar¹⁰, sat i Forfatterforeningens litterære råd (1974-1979) og elles arbeidde aktivt med andre kunstnarar både her heime og i utlandet¹¹.

Astrid Hjertenæs Andersen vart fødd 5. september 1915 i Horten i Vestfold, og her voks ho også opp. Etter middelskulen utdanna ho seg ved Hallings sekretær- og journalistiskule for kvinner. Ho arbeidde sidan som både journalist og kontordame i *Horten blad*. Ei tid arbeidde ho òg i ekspedisjonen i *Aftenposten*. Som 24-åring gifta ho seg i 1939 med kunstnaren Snorre Andersen (1914-1979), i 1940 fekk ho publisert dei første dikta sine i *A-magasinet* og i 1942 sa både ho og ektemannen opp jobbane sine for å vie seg fullt og heilt til kunsten. Dei to oppheldt seg mykje i utlandet sjølv om livet blei trangt økonomisk. Eitt år budde dei i Paris. Her seier ho i samtale med Brita Rosenberg at dei fekk kjennskap til kunstutstillingar, men at dei meir enn noko anna lærte «det indre liv» (Rosenberg 1990:11) å kjenne. Kontakten med det indre livet, meir enn det ytre, var viktig for Astrid Hjertenæs Andersen. «Jeg tror kunstnere lever et sterkere indre liv» (Rosenberg 1990:11), seier ho vidare, og ho fekk kjenne på dette indre livet på godt og vondt, men i mang ei mørk stund fekk ho trygg og god støtte frå ektemannen. Derfor vart det vanskeleg når han gjekk bort i 1979. Han var hennar «alt». Paret fekk ingen barn, noko dei heller ikkje sakna. Kunsten og kjærleiken var livet deira. Det nære forholdet mellom dei to kan ein sjå i dei dikta Astrid Hjertenæs Andersen skreiv til ektemannens bilete og i dei måleria¹² Snorre Andersen måla til kona sine dikt. Ved heimen sin, eit småbruk i Ramnes i Vestfold som dei flytta til i 1966, er der ein liten skog. Denne skogen kalla Astrid Hjertenæs Andersen «dikterskogen» (Rosenberg 1990:10). Etter at ektemannen døydde gjekk ho hit og snakka med trea slik ho pleidde å snakke med han. «Når jeg er en del av kjærligheten, er diktet også med» (Rosenberg 1990:11), konstaterer ho. I diktet «Fiolette stammer» (frå *Rosenbusken*, 1972), truleg ein ekfrase til eitt av ektemannen

⁹ Astrid Hjertenæs Andersen i intervju i *Magasinet for alle*, nr. 29, 1965. Mi kursivering.

¹⁰ *Kritikerprisen* (1964), NRKs *Ønskediktpris* (1975), *Riksmålsprisen* (1976), *Doblougprisen* (1984), *Det norske akademis pris* (1984)

¹¹ Sjå: http://snl.no/nbl_biografi/Astrid_Andersen/utdypning (lasta ned 15/3-2012)

¹² Av det eg har funne ut kan iallfall *Nonne går forbi* (1949) tenkjast, ut i frå tittelen å døme, å vere måla til Astrid Hjertenæs Andersens dikt «En nonne går forbi» (frå *De unge søylene*, 1948).

sine bilete¹³, kan det sjå ut til at vi får eit personleg innblikk i kjærleiken mellom Astrid Hjertenæs Andersen og mannen, men òg i forholdet ho har til kunsten:

Fiolette stammer

Fiolette stammer. Ditt bilde.
Grønne sletter mitt svar.
Fiolskygger faller på mine øyelokk.
Et rosa skimmer på min munn.

Igjen kan jeg legge min hånd i din.
Gå inn mellom stammene.
Inn i en samtalestund. Ditt bilde.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:194)

Frå dei fiolette stammene i «[d]itt bilde», utleier ho sitt «svar». I møtet med dei fiolette stammene fell «fiolskygger» over auga, og eit «rosa skimmer» legg seg på munnen hennar. Det rosa skimmeret som legg seg på munnen hennar, kan ein føre attende til dei to fyrste strofene som får innleie debutsamlinga *De ville traner* ho som 30-åring gav ut i 1945. Semantisk grip det rosa skimmeret til «morgenrøden» vi ser i det femte verset i den andre strofa. På den tida av dygnet der mørker blir avløyst av lys, sjølv skapingsstunda, kjem morgongryet med ei helsing til eit slumrande diktarsinn:

*Gryet bar en jordnær hilsen
mot min pannes drømte bue,
og forbrente i en kjølig
sarkofag av hvite roser.*
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:14, første strofe)

I antropomorferinga av morgongryet kan vi kan hende sjå for oss den kraftfulle og sansebejaende Eos, gudinna for daggry i gresk mytologi. Med si safranfarga kappe gjer ho seg synleg i det raude skjæret om morgonen. Og kan hende er det med dei rosa fingrane sine at ho rører ved diktaren si panne. Det ligg mykje kraft i denne livgjevande morgonstunda. I den kjølege, slumrande sarkofagen av kvite roser – diktaren sitt sinn – får helsinga og lyset frå morgongryet verke, og dikt-eget skjønner med eitt kva helsinga inneber. Helsinga er ei bøn til

¹³ Eg har ikkje greidd å finne noko eksakt førelegg, men tittelen og motivet gjev sterke indikasjonar på at det kan vere eit konkret bilete som ligg til grunn. Særleg er slike naturmotiv som diktittelen refererer til, ofte å finne i Snorre Andersens akvarellmåleri.

sjølve skapargleda om å finne diktet, som forbrenn i diktaren sitt indre som ein slags fønixsfugl, verdig til å møte ein ny dag, ei ny tid:

*Og jeg så at denne hilsen
var en bønn til skapergleden
om å finne diktet verdig
til å møte morgenrøden.*
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:14, andre strofe)

Like mykje som ein kan lese «Fiolette stammer» som eit vakkert kjærleiksdikt til eit anna menneske, syner det òg kjærleiken til diktet og diktinga. «Igjen kan jeg legge min hånd i din» (vers 5) kan like mykje vere diktaren som gjev seg hen til diktet og poesien som til kjærleiken og kjærasten sin. I møtet mellom bilete og diktar blir det i denne «samtalestund» (vers 7) skapt ein rosaskimrande glød, ei skaparkraft som manar fram eitt nytt bilete av «[g]rønne sletter» (vers 2) – ein kunstnarisk prosess som vi til liks med kjærleiken kan ane ikkje berre er enkel og likefram.

«Fiolette stammer» gjev oss eit innblikk i diktaren sitt «indre liv», både det personlege og det poetiske. Som dikt uttrykker det òg korleis Astrid Hjertenæs Andersen nyttar det biletlege i sine poetologiske refleksjonar og i den poetologiske praksisen som vi etter kvart skal sjå nærmare på. Fire av dikta ho gav ut før debutsamlinga var òg ekfrasar. Desse fire skreiv ho til Gustav Vigeland's øgle- og menneskegrupper i granitt som står i kvart hjørne på brua i Vigelandsparken. Eitt av dei, «Kvinnen og øglen», trykt i *Magasinet for alle* i 1944, får følgje med vidare inn i debutsamlinga.

Etter debuten med *De ville traner* (1945) følgde *De unge søylene* (1948), *Skilpaddehagen* (1950), *Strandens kvinner* (1955), *Vandrerensken* (1957), *Pastoraler 1960* (1960), *Frokost i det grønne* (1964), *Rosenbusken* (1972), *Et våroffer* (1976) og *De tyve landskaper* (1980). I 1964 gav ho ut ei samling dikt i utval, *Treklang*, saman med kollegaene Gunvor Hofmo og Astrid Tollefsen. Ho gav òg ut ei samling dikt i utval åleine, *Som en vår*, i 1970. Forutan den lyriske forfattarskapen skreiv ho òg ein roman, *Dr. Gnomen* (1967), samt to epistelsamlingar; *Hyrdefløyten* som etter eit opphald i Algerie vart gjeven ut i 1968, medan boka *Svaner og nåtid*, kom i 1973 etter eit opphald på Island. *Samlede dikt* kom posthumt ut i 1985.

Trettifem år virka Astrid Hjertenæs Andersen som forfattar, men det er nok meir riktig å seie at diktinga var ein del av *heile* livet hennar, og som ho sjølv sa, var diktet ein ibuande del av

ho. Ho fortel at allereie frå ho var lita kunne ho hugse at det var diktar ho ville bli når ho vart stor. Målrakta og medviten er ho òg i diktinga si, og kan hende kjem dette aller tydelegast fram i ekfrasane som på så mange måtar smeltar ord og bilete - kunsten og kjærleiken - saman til *eitt* uttrykk i utforskinga av *poesien*, av den kunstnariske skapingsprosessen og kunstens moglegheiter og avgrensingar - i søkinga etter ikkje berre «tingenes karakter»¹⁴, men òg «tegnets tilsynekomst»¹⁵. At Astrid Hjertenæs Andersen si dikting har eit sterkt poetologisk drag, er likevel ikkje det resepsjonen festar seg mest ved. Som oftast er det *romantikaren* og *vitalisten* Astrid Hjertenæs Andersen vi blir kjende med, men som vi skal sjå finst det tendensar i resepsjonen som opnar for eit nytt blick på forfattarskapen.

1.4 Resepsjonen

Det mest kjende diktet av Astrid Hjertenæs Andersen er «Hestene står i regnet» frå den andre samlinga hennar, *De unge søylene* (1948). I Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* (2001) omtalar Andersen diktet som «et av norsk etterkrigs litteraturs mest fullendte dikt.» (Andersen 2001:450) I meir enn noko anna dikt er det her ho gjev «uttrykk for sitt spenningsladede, sensuelle og erotiske nærvær» (Andersen 2001:450) i dikta som skil ho ganske markant frå fráværspromatikken og dødslengta ein kan finne elles i etterkrigslyrikken:

Hestene står i regnet

Når mitt sinn er fylt av drømmer,
mere dunkle, mere fjerne
enn min tanke kan forklare,
mere ville, mere hete
enn mitt hjerte kan forstå
vil jeg bare stå i regnet
på en bred og saftig slette
mellom tunge fjell, som her.

Stå og kjenne kroppen suge
dette svale, sterke, våte,
som i strie strømmer siler
over ansikt, hår og hender.
Likne skogen der den suger,
som et barn, av himlens bryster.
Likne sletten, full av sødme,
Sitrende av fromt begjær.

¹⁴ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Til min lyre» i *Samlede dikt* (1985:20, vers 11)

¹⁵ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Frokost i det grønne» i *Samlede dikt* (1985:171, vers 12)

Slik som hester står i regnet,
lutende, med våte flanker,
og lar duft av muld og væte
drive sterkt og søtt i sinnet,
vil jeg stå og bare *være*
og la himmel-yret falle,
inntil tanken fri for feber
følger drømmene til klarhet
i en steil og stille ro.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:50)

Ivar Havnevik kommenterer òg diktet i *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200-2000* (2002) og peiker på at vi i diktinga hennar «møter [...] en grunnleggende tillit til at tilværelsen består som en helhet, selv om den kan være truet og selv om den blir opplevd i fragmenter» (Havnevik 2002:361). I diktet ser han at det er i «kontemplasjon i naturen og over naturen at mennesket kan finne seg selv» (Havnevik 2002:361). Diktet representerer slik symbolisten Astrid Hjertenæs Andersen og røtene hennar til den romantiske einskapstanken i det «enheten mellom menneske og natur er bekreftet» (Havnevik 2002:362). Sjølv om dikt-eget i byrjinga av diktet er «fylt med drømmer,/mere dunkle, mere fjerne/enn min tanke kan forklare» (vers 1-3), finn det at om ein opnar sansane og lar kroppen «suge» (vers 10) til seg naturens livgivande regndropar som i «strie strømmer siler» (vers 11) kan ein finne ro i ein «mistilpasset [...] sivilisasjon» (Havnevik 2002:362). Øystein Rotttem fokuserer mest på det *lengtande* aspektet ved diktet i *Norges litteraturhistorie. Fra Brekke til Mehren* (1996), som elles òg er med på å stadfeste symbolismen i dikta. Samstundes peiker han på dei erotiske draga slik Per Thomas Andersen òg gjer. Denne typen dikt karakteriserer han som friske i motsetnad til mykje av den andre «kvinnelyrikken» som kom ut i etterkrigsåra. «Hestene står i regnet» er etter Rotttem si meining det beste dømet på slike dikt i forfattarskapen. Her er ikkje kvinnebiletet like «stereotypt» og prega av ein mannleg retorikk som i andre dikt der ho «sammenligner kvinnens blod med det åpne hav og taler om sitt skjød som en irrgroønn plen» (Rotttem 1996:347), slik ho mellom anna gjer i diktet «Kvinnen og duene» (frå *Strandens kvinner*, 1955). Trass i mangelen på stereotype kvinnebiletet, skriv Rotttem vidare at diktet likevel svarar til «en tradisjonell kvinneoppfatning» der kvinna som passivt vesen blir befrukta av «krefter som kommer utenfra» (Rotttem 1996:348). Likevel uttrykker mange av dikta rett nok ofte det motsette. I utdypningsartikkelen¹⁶ Rotttem har skrivne for nettstaden [www.snl.no](http://snl.no), peiker han på at fleire av dikta er prega av ei *vitalistisk* haldning «med et kvinnelig subjekt som streber etter å gi sin sanselighet i vold, til dels under motstand fra

¹⁶ Sjøå: http://snl.no/nbl_biografi/Astrid_Andersen/utdypning

mannen, som søker å sette grenser for den kvinnelige utfoldelsen.»¹⁷ Dei motsette haldningane som kjem fram av dikta gjer det ifølgje Rottem sannsynleg at det i forfattarskapen ikkje er «tale om noe bevisst kvinnefrigjøringsprosjekt»¹⁸. Likevel er dette med å «leve ut sin sanselighet [...] på *kvinnelighetens premisser*» (Rottem 1996:348) eit drag ved diktinga til Astrid Hjertenæs Andersen som det ofte blir fokusert på. Særleg er det diktsamlingane *Strandens kvinner* (1955) og *Vandrerensken* (1957) som kjem i søkelyset. I *Norsk kvindelitteraturhistorie* (Jensen 1997) skriv Unni Langås i sitt bidrag til verket at vandremotivet som så klårt kjem til uttrykk i desse samlingane blir «et bilde på menneskets søgen efter identitet» (Jensen 1997:52). I desse samlingane blir det eit kvinnelig kollektiv, eit «vi», som frå ein kvinneleg ståstad fortolkar «livet, tiden og rummet» (Jensen 1997:52). For Langås representerer Astrid Hjertenæs Andersen si modernistiske tilnærming «en orientering mod universelle temaer, set med et kvindeligt blik» (Jensen 1997:53). Dikt frå denne kvinneorienterte sida ved forfattarskapen som ofte blir kommenterte, er «Kvinnen og øglen» (frå *De ville traner*, 1945) og «Kvinnen og dansen» (frå *Strandens kvinner*, 1955). I begge dikta blir kvinna si rett og evne til sjølvverkjenning diskutert. «Hvorfor lot de meg ikke danse!» (vers 1) ropar dikt-eget spørrende i «Kvinnen og dansen». Kvifor må ho «stå stille med ryggen mot et tre/og armene bakbundet» (vers 4-5), ho som kan «tenne ternenes tindrende flukt» (vers 7), ho som «kan se med lukkede øyne» (vers 16)? «Bakbundet» og stillestående er også motivet i «Kvinnen og øglen». «Hvorfor kjemper du ikke, kvinne?» lyder den gjentekne apostroferinga av kvinna i øglegrepet i Gustav Vigelands statue *Øgle omfavner kvinne* (1918) som diktet er skriva til. Ei anna meir samtidsretta og politisk lesing av diktet gjev Torill Steinfeld i det tredje bindet av *Norsk kvindelitteraturhistorie* (1990) sett i lys av at diktet blei gjeven ut under krigen. For Steinfeld kan grepet øgla har på kvinna lesast som «nazismens omklamring» (Steinfeld 1990:13) av kvinna og det kvinnelege. Diktet kommenterer slik ikkje berre «kvinnelig maktesløshet og passivitet» (Steinfeld 1990:13), men òg dei kvinner som lot seg bli bundne av nazismens «moderskapsdyrking» (Steinfeld 1990:13). Denne typen lesing opnar opp for eit innblikk i den samtidskommenterande sida ved Astrid Hjertenæs Andersen si dikting, noko som til liks med det poetologiske aspektet ikkje så alt for ofte blir påakta. I essayet «Om å synge» (Vold 1999) tek Jan Erik Vold eit oppgjær med oppfattinga av Astrid Hjertenæs Andersens dikt som idylliserande sentralyrikk. Han peiker her på fleire dikt der eg-trykket er borte, og der stillåtne politiske standpunkt kjem til uttrykk, i dikt som «September 1972» og «Postbud nr. Y» (begge frå *Rosenbusken*, 1972) i

¹⁷ Sjå fotnonte 16.

¹⁸ Sjå fotnote 16.

protestane mot det europeiske økonomiske fellesskapet. Stillåtte håp og krav til menneska i verda, og kva rolle kunsten speler her, kan ein med Jan Erik Vold sine presiseringar òg sjå i den tidlige diktinga som i mellom anna *De unge søylene* (1948) i dikta «Nye verdner», «En slekt på vandring» og «Den samme slekt».

Som vi har sett er det fleire sider ved diktinga til Astrid Hjertenæs Andersen som det blir peikt på. Det får fram at poesien hennar er særskild mangfaldig, og med orda til Torill Steinfeld kan vi nok seie at mange av dikta har «dobbeltbunn» (Engelstad 1990:14). Det resepsjonen likevel har felles, er at dei alle peiker på den sterke affiniteten Astrid Hjertenæs Andersen har til kunsten. Det er dette som gjer at Øystein Rottem vel å innlemme ho, trass i hennar posisjon som «representativ symbolist», i avdelinga *Frons Urbana* blant andre «urbane» diktarar som André Bjerke, Carl Keilhau, Per Arneberg og Astrid Tollefsen i *Norges litteraturhistorie. Fra Brekke til Mehren* (1996). Dette gjer han på grunnlag av at ho har ei «intellektualistisk holdning i bruken av skulpturer, malerkunst og klassisk kunst som motiver» og i dei mange referansane ein kan finne til «filosofi, mytologi og klassisk dikting» (Rottem 1996:346). Røtene til klassisk dikting peiker også Ivar Havnevik på når han ser dei mange dikta med tradisjonelle verkemiddel og bunden rytme som får stå side ved side av dei frie versa. Korkje Rottem eller Havnevik legg noko meir til desse kunstreferansane anna enn at dei utgjer ei inspirasjonskjelde som kan gjere det vanskeleg for lesaren å følgje «assosiasjonsrekkene» i dikta (Rottem 1996:346). Meir nyansert er Unni Langås når ho karakteriserer Astrid Hjertenæs Andersens lyrikk som «kontemplativ kunst» (Jensen 1997:50). Ho får fram at dei mange kunstreferansane er eit «grundtræk i Astrid Hjertenæs Andersens forfatterskab» (Jensen 1997:52) i det at ho ikkje berre henter motiv, men òg «teknikker fra billedkunst og musik» (Jensen 1997:52). Fleire av dikta kan òg karakteriserast som skulpturelle, skriv ho vidare. Diktet «former en ting eller en situation, fryser den fast i nuet med ord. [...] [D]igtet beskriver sideordnet motivets forskjellige aspekter, som var de flader i et maleri» (Jensen 1997:52-53). Langås kjem her inn på noko av det sentrale ved både poetologien og den poetologiske framstillingsmåten i forfattarskapen som den øvrige resepsjonen ikkje legg vekt på, og som inviterer til ei nyansering av det generelle inntrykket ein kan få av Astrid Hjertenæs Andersen som diktar. Særleg interessant blir derfor dei to hovudoppgåvene som er skriva om Astrid Hjertenæs Andersens lyrikk. Den nyaste er skriva av Gudveig Brekke, og vart levert ved Universitetet i Oslo i 1985. Oppgåva har tittelen *Astrid Hjertenæs Andersens lyrikk* og kan seiast å vere ei kronologisk lesing av forfattarskapen der ho peiker på ulike motivkretsar og den generelle utviklinga forfattarskapen går gjennom. Brekke gjer lesaren

merksam på kunstreferansane i fleire av dikta, men går ikkje grundigare inn på relasjonen mellom ord og bilete. Meir interessant er det femte kapitlet i avhandlninga der ho peiker på ein relasjon mellom Astrid Hjertenæs Andersen og Henrik Wergeland som det kan vere nyttig å sjå på i forhold til det poetologiske i forfattarskapen som på mange måtar heng tett i hop med ekfrasemodusen. Alf-Karstein Bjarkøy si hovudoppgåve, *Særtrekk i Astrid Hjertenæs Andersens poetiske framstillingsmåte* frå 1975, også levert ved Universitetet i Oslo er meir interessant sjølv om ho ikkje famnar heile forfattarskapen. At heller ikkje Bjarkøy nemner ekfrasane kan ha sine naturlege årsaker i og med at forskingsområdet den gongen var relativt nytt. I undersøkinga av den poetiske framstillingsmåten legg han vekt på korleis Astrid Hjertenæs Andersen har særmerkte poetiske uttrykk som skil ho frå andre samtidige symbolistar. Dei strukturelle analysene tek utgangspunkt i Astrid Hjertenæs Andersen sin idé om den poetiske røynda og den poetiske røyndomserkjenninga. Eg skal ikkje fyrst og fremst ha eit strukturelt fokus, men den strukturelle sida av ekfrasen er interessant å studere i det at poetologiske refleksjonar òg kan uttrykkast gjennom forma. Dette formelle aspektet kan vere ein av grunnane til at Astrid Hjertenæs Andersen så ofte vel å uttrykke seg gjennom ekfrasen, og med det vil eg no sjå nærmare på forholdet mellom ekfrase og poetologi i forfattarskapen.

2 Ekfrase og poetologi

I 1945 debuterte Astrid Hjertenæs Andersen med diktsamlinga *De ville traner*. Boka blei ikkje tatt opp av noko stort forlag. Dei større forlaga meinte at dikta var for lite gjennomførde og at dei trong meir arbeid. I staden valde ho den lokale bærumsbokhandlaren Høvik Bokhandel, A.I. Vig, til å gje ut boka – ho ville ikkje vente til at boka blei slik «forståsegpåere mente bøker burde» (Havnevik 2002:360). Det ligg noko trassig og sjølvikkert over denne avgjerda. Kan hende var det denne avgjerda som har fått mange til å karakterisere samlinga som ujamn, sjølv om ho elles blei teke godt i mot. Willy Dahl karakteriserer ho noko krassare som beint ut dårleg i *Norges litteraturhistorie* (1975), og Øystein Rottem skriv nokre tiår seinare at med nokre få unntak er boka «temmelig konvensjonell» både i strofeform og i ein biletbuk som tenderer mot det «klisjéaktige» (Rottem 1996:346). I vekslinga mellom tradisjonell strofeform og eit meir moderne uttrykk i frie vers, mellom klassisk metaforikk og modernistiske assosiative bilete, kan ein nok i fyrste omgang seie seg eining med Willy Dahl som seier at forfattaren ikkje synest å kjenne seg heime i korkje den eine eller andre leiren. I den eine augneblinken er dikta fulle av pågangsmot, kjærleik til livet og naturen, medan ein i den andre får innblikk i djupt melankolske sinnsstemningar. I litteraturhistorisk samanheng kan ein plassere *De ville traner* nett i den brytningstida i lyrikken etterkrigsåra representerer. På mange måtar er ho emblematiske. Ein kan i samlinga sjå fleire ulike tilnærmingar til livshaldningar og røyndomsforståingar. På den eine sida kan ein sjå gjenklangane av det splintra verdsbiletet som den andre verdskrigen etterlét seg, og på den andre sida kan ein sjå eit poetisk gemytt som ikkje gjev seg over til det smertefulle gapet som har oppstått mellom eg-et og røynda. På den eine sida ser vi eit sterkt romantisk drag, der ein gjennom diktet skal finne einskap i det kaotiske og fragmentariske, medan vi på den andre sida får ei kjensle av at dette ikkje let seg gjere. Avgjerda om å ikkje vente med å gje ut boka før dikta var «gode» nok, er med andre ord kan hende ikkje berre uttrykk for simpel trass og overmåte sjølvsikkerheit. Snarare kan ein sjå på ho som ei medviten avgjerd som eit uttrykk for den fluktueringa mellom romantikk og dekadanse som ligg inherent i symbolistisk dikting, og ikkje minst som eit uttrykk som tek opp i seg den poetologien ein i løpet av samlinga får eit nærmare innblikk i. Kan hende er det ikkje rett å setje for skarpe likheitsteikn mellom dikta hennar og romantisk estetikk og ideologi? Lesen ut frå ein poetologisk (og ekfrastisk) ståstad kan inntrykket av Astrid Hjertenæs Andersen som idylliserande og vitalistisk seinsymbolist nyanserast. Dette kan ein sjå i at hos Astrid Hjertenæs Andersen, i motsetnad til fleire av sine samtidige forfattarar som mellom anna Gunvor Hofmo som «representerer en nesten total

hengivelse til det plagedes subjekts sang» (Andersen 2001:441), blir misklangen mellom eg-et og røynda erstatta av «[...] en nesten erotisk samklang mellom sinn og landskap, drift og drøm, ånd og emosjon.» (Andersen 2001:449). Sjølv om det altså ikkje ved fyrste augekast kan sjå ut til at Astrid Hjertenæs Andersen ser ut til å vere prega av krigens grusomheiter, at ho berre glimtvis sett denne smertefulle røyndomsforståinga til grunn for poesien sin, vil det nok likevel vere riktig å seie at det er ein føresetnad for tankane hennar om einskap og mangfald som kjem fram i størsteparten av dikta hennar.

Sidestillinga av einskap og mangfald, og splitting og kaos, ligg slik som ein føresetnad for det romantiske paradokset som symbolistisk diktning er tufta på. Erkjenninga av einskap og samanheng ligg i sjølve *opplevinga* av splitting og det fragmentariske ved tilværet. Det som dei romantiske diktarane ville uttrykke, den guddommelege einskapen mellom ånd og natur, kunne ikkje bli ytra med ord. Det tyder likevel ikkje at ein ikkje kan prøve. «[D]et Uudsigelige skal Digtet røbe dog», skriv Johan Sebastian Welhaven i det kjende «Digtets Aand» (frå *Nyere Digte*, 1844), og på sett og vis er det nett dette Astrid Hjertenæs Andersen prøver på i si debutsamling, men forholdet er reversert, og allereie her kan vi nyansere kva innverknad romantikken har på dikta hennar. Det er ikkje ho med dikta sine som skal forløyse det «Uudsigelige», det er det «Uudsigelige» som skal forløyse ho, dikteren. Desse tankane kjem fint til uttrykk i det fyrste av tre portrettdikt til hagar som kjem midt i debutsamlinga, der dikt-eget apostroferer ein kvit blome i hagelandskapet, og ho ber blomen låne seg sin «hvite hud» slik at ho kan skrive si helsing på den:

Haven I

Fortell meg hvite blomst, om dine drømmer
når dagen rekker meg en grimet glede.
Når timen smuldrer hen i blodløs lede,
og mine gretne ord min sang fordømmer,

da si meg, blomst, om saften ennå strømmer
i mine årers tungsinntette skjede.
Og hvisk meg at ditt hjerte ligger rede,
når tanken mot din unge have rømmer.

Min tiggersjel har underlige vaner –
Hør vil du låne meg den hvite hud
på dine løfterike begerfaner!

Mitt hjertes hilsen vil jeg varlig skrive,

og gi min bleke bror et morgenbud:
Jeg er alene med en blomst og livet!
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:25)

Derfor er det at noko av resepsjonen, trass i understrekinga av kvalitetsmessige «manglar», vel å karakterisere *De ville traner* som ei «interessant» bok i det at ho er ei «spændingsfylt [...] fortolkning af den kunstneriske virkelighed, disse digte står i forhold til» (Jensen 1997:51), og i det at ho «rommer budskap av stor interesse for den som er ute etter å finne ut av «tidsånden» hos en ung kunstner [...]» (Havnevik 2002:360). Den kunstnariske røynda, sett opp mot den larmande røynda vi alle kan erfare, kan ein få eit nærmare tak på i titteldiktet «De ville traner»:

De ville traner

Der bor en fugleskyhet i mitt bryst,
en sår og selsom pine jeg fornemmer
når verden vekker meg med skrik av stemmer
og griper om min arm med grådig lyst.

Der bor en lengsel mot en fremmed kyst,
en drøm om myke trinn som ikke skremmer
de sarte toner som mitt hjerte gjemmer.
Der bor en villhet der, når alt blir tyst

og frossen gråt i mine vare lemmer,
en villhet som i trossighet bestemmer
mot hav min vinges duesnare slag,

mot stjernehimlene de frie baner
av vaktsom glede i mitt åndedrag!
Da vil jeg følge dem, de ville traner,

med heftig lykke i mitt vingesus
til landet hvor min drøm har levet lenge;
der ingen larm vil reise seg og sprengje
min tankes gåtefulle tempelhus.

Der salmen diktes inn i sand og grus
med vindens himmelspråk, skal formens strenge,
og stoffets rike makter gjennomtrengje
min sjel og eie den i lykkerus!

Skal jorden vokse, må den aldri stenge
for livets muligheter drømmens flom!
Om larm på ny vil reise seg og flenge

mitt tankeseil, min hjernes eiendom,
da flyr jeg vide med de ville traner
i solseilas på himmelspente faner!
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:17-18)

I dei to fyrste strofene av innleiingsdiktet i *De ville traner*, kjem det fram at det ikkje berre er dei ytre kvalitetane som skal bere fram eit dikt og gjere det *verdig*. Det som ligg attom diktet av skaparglede og von som har «forbrent» i diktaren, er like viktig for å setje diktet ut i livet. Ein kan såleis ane at kunsten har ei oppgåve som strekk seg lenger enn kunst for kunstens eiga skuld. Denne oppgåva blir nærmare presentert i «De ville traner». I dette diktet er diktarsinnet for alvor vakna, og diktaren er alt anna enn ein «kjølig sarkofag». Ivar Havnevik les diktet i *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200-2000* (2002) og omtalar det som «profetisk» (Havnevik 2002:361). For Havnevik stiller diktet «høye betingelser for det kommende fredssamfunnet» (Havnevik 2002:360), og han les det som ein samtidskommentar: «Diktets refleksjon bygger her på kontrasten mellom det unge menneskets sårbarhet og utenverdenens angrep, krigens bråk og lidelse. Den nye tiden som skal komme, må bygge på sårbarheten og på den personlige integritet [...]» (Havnevik 2002:361). Han peiker på at diktet ender med ein «trussel» der dikt-eget ikkje vil «akseptere noen gjentakelse av krigstilstanden» (Havnevik 2002:361). Gresk mytisk sagnstoff kling med vidare inn i dette diktet frå Eos sine livgivande krefter i innleiingsstrofene som vekker diktaren. Med dei ville tranene vil dikt-eget flyge mot «de frie baner/av vaksom glede» (vers 12-13). At det er med traner dikt-eget vil flyge, er nok ikkje tilfeldig. I gresk mytologi er tranene eld- og handverkarguden Hefaistos' heilage fuglar. Tranene lever ifølgje myta ved Okeanos-elva som vi hugsar Hefaistos smidde ytst rundt Akilles' skjold. Her lev dei i konstant krig med pygmefolket. Myta er òg nedteikna i *Illiaden*, der det trojanske framtoget mot grekarane blir samanlikna med tranene og kampen dei må kjempe:

Men då dei no stod fylkte til strid, kvar hovding med sine,
gjekk brått troane fram med ståk som av skrikande fuglar,
plent som når traner skrig, der dei rømmer sin veg gjennom rømnda
bort frå trugande vinter-vêr og høljande regn-el,
av til Okeans-elva dei stryk med gnellande læte,
der dei vil gjesta med daude og tjon det pygmeiske folket,
og dei tek til med meinsam strid når det rødar i auster.
(Vandvik 2009: *Homer: Illiaden*: tredje songen, vers 1-7)

«[N]år det rødar i auster», er det striden tek til mellom pygmeane og tranene. «[N]år det rødar i auster», i morgongryet, er det òg at menneska (og diktaren) sin kamp tek til i «De ville

traner». Lesen i eit etterkrigshistorisk perspektiv kan «De ville traner» såleis vere eit program for korleis ein skal møte verda etter krigen. Som tranene som stendig må kjempe mot pygmeane på breddene ved Okeanos-elva, må menneska òg kjempe med «himmelspente faner» (vers 28). Dikt-eget vil flyge med tranene mot «drømmens flom» (vers 24), mot «min tankes gåtefulle tempelhus (vers 22), den staden der diktinga og diktet tek form. Det er, slik Havnevik òg kommenterer, her *kunsten* kjem inn i biletet: «[D]et er i et samfunn som er styrt av kunstneriske verdier at mennesket kan gjenreises [...]» (Havnevik 2002:361). Diktet kan slik, i tillegg til å vere profetisk, vere programmatisk for kva poetologisk praksis som skal forløyse «sår og selsom pine» (vers 2) og «frossen gråt» i «vare lemmer» (vers 9). Det er gjennom «drømmens flom» (vers 24) og «vindens himmelspråk» (vers 20) at diktaren skal hjelpe menneska (og jorda) å vekse att. For Astrid Hjertenæs Andersen sjølv er kunsten ein stad der fridom rår: «I kunstnerens verden er det plass til alt i absolutt frihet, ikke bare drøm og mystikk, men verden, universet, livet – enhver form for liv.» (Kastborg 1967). Forholdet mellom kunst og liv synest likevel ikkje eintydig og uproblematisk i dikta hennar. Frå diktaren sitt «gåtefulle tempelhus», denne «fremmede kyst» (vers 5), i ei verd på grensa mellom myte og røynd, skal «salmen diktes inn i sand og grus» (vers 22). Orda, som her får eit religiøst tildriv, skal saumlaust vevast inn i dei mytiske breddene ved Okeanos og i siste instans i det konkrete som finst rundt oss og *i* oss. Det er ei stor og ansvarstung oppgåve for ein diktar å skulle mediere mellom kunsten og fridomen, kunsten og kjærleiken. Det er ei oppgåve som ikkje må takast lett på, og ein må vere medviten om kva krefter som ligg i mennesket og kunsten. I diktet «Nye verdner» (frå *De unge søylene*, 1948) blir dualiteten i mennesket og kunstnaren teikna fram. I draumane våre er «miraklet mulig» (vers 6), og frå draumane våre «hentes himmelen ned» (vers 14). Samstundes finst det verder av skam inni oss, i draumane våre er «helvetes port åpen» (vers 13). Det er tydeleg at det prosjektet som Astrid Hjertenæs Andersen legg fram for diktinga si i debutsamlinga, ikkje er eit utslag av impulsivt, ungdommeleg overmot og idealisme. Det er tydeleg at Astrid Hjertenæs Andersen er vel medviten om si eiga rolle som diktar og kva denne rolla inneber. I tillegg ber desse dikta bod om at Astrid Hjertenæs Andersen ikkje er ute etter å idyllisere, men etter å framstille balansen mellom det harmoniske og det disharmoniske, det skjønne og det sublime, poetisk.

Det er vidare påfallande at mange av dikta er skrive om, ut i frå eller til kunstverk som ho skapar sine eigne bilete frå. At ekfrasen er særst sentral i forfattarskapen, ser vi mellom anna ikkje berre av dei tidlegare nemnde målariske titlane, men òg kor frekvent dei dukkar opp, og

på kva måte dei dukkar opp på. Ofte får dikta «portalfunksjonar» (Karlsen 2003:119), anten ved å innleie eller avslutte samlingane, og stundom er dei plasserte i suitar av dikt der dei på ein eller annan måte kan seiast å prøve ut det tematiske innhaldet i dikta som står rundt dei. Aller tydelegast blir posisjonen ekfrasen har sementert i den aller siste samlinga Astrid Hjertenæs Andersen gav ut. Dei tyve dikta i *De tyve landskaper* (1980) er alle vigd akvarellmåleri av ektemannen Snorre Andersen. Ein må heller ikkje gløyme at fire av dikta ho fekk publisert før debuten med *De ville traner* (1945), var ekfrasar til Gustav Vigeland's skulpturar. Forfattarskapen kan i så måte karakteriserast som særskilt konsekvent, sjølv om mange av dikta synest å kjempe ein indre strid i forhold til «formens strenge/og stoffets rike makter»¹⁹ og «den ville tanke»²⁰ som skal skape diktet. Mange av dikta synest også å kjempe mot det «beklagende, sutrende kor»²¹ desse tankane kan representere i framhevinga av «[d]en nakne lykken ved det å være»²². Såleis er nok mykje av den poetiske biletdanninga hos Astrid Hjertenæs Andersen bygd på melankolsk grunnlag som jo elles òg får prege mykje av den norske etterkrigslyrikken. Med utgangspunkt i den antikke *humour*-læra titulerer Astrid Hjertenæs Andersen eitt av dikta i *De ville traner* (1945) «Spleen», og ein ser korleis «[d]rømmesyn danser seg/døde» (vers 14-15) i «brustne og brente» (vers 13) minne, og ein ser korleis denne altomfattande tapskjensla får sjølv sorgene til å «sykne» (vers 25). Menneska ber med seg «angst for livet og frykt for døden»²³, og i diktet «Lengsel etter evighet» (frå *Skilpaddehagen*, 1950) «vugger» (vers 4) menneska døden i «tunge drømmer» (sst.) og nærast så å seie på den. Like ofte kan ein likevel sjå at denne dødslegta blir avfeid: «Grip mine tiggertankers/beklagende sutrende kor! Løft det mot gylne faner/lengselens syke ord/og vugg det i blomstermanken!»²⁴. Den stadige vandringa «mot liv i livet»²⁵ blir problematisert. Det er som om sorg og lengt er blitt det fundamentale ved menneskelivet, og gleda ved det å faktisk vere til får «syndens merke i dystre saler»²⁶. Den som likevel vel å gi seg hen til denne gleda ved tilværet, og «ikke for alvor/våger å rope på døden/velger allikevel smerte, bekjenner allikevel tro.»²⁷ Og det er mot dette mykje av kritikken mot Astrid Hjertenæs Andersen som «ordinær» og «konvensjonell» vitalist blir vend. I intervjuet ho gav i *Morgenbladet for alle* i 1965 blir ho stilt spørsmål om at livsfilosofien dikta uttrykker er for

¹⁹ Andersen, Astrid Hjertenæs: Utdrag frå vers 20-21 i «De ville traner i *Samlede dikt*, 1985:17

²⁰ Andersen, Astrid Hjertenæs: Utdrag frå vers 10 i «Flukt» i *Samlede dikt*, 1985:29

²¹ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Solsikker» i *Samlede dikt*, 1985:42, vers 17

²² Andersen, Astrid Hjertenæs: «En slekt på vandring» i *Samlede dikt*, 1985:40, vers 35

²³ Sjå fotnote 42, vers 30

²⁴ Sjå fotnote 41, vers 16-17

²⁵ Sjå fotnote 42, vers 24

²⁶ Sjå fotnote 42, vers 36

²⁷ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Evig er håpet» i *Samlede dikt*, 1985:42, vers 9-12

umoderne. Til det svarar ho at sjølv om ein «ser mulighetene, betyr [det] jo ikke at man lukker øyne og ører for alt som er skremmende [...] Det betyr heller at man leter etter veier *ut* av mørket.»²⁸ Side ved side av kjensla av akutt fråver skal det like akutte nærværet meislast ut. Visuell (og auditiv) representasjon som skal gjerast om til verbal representasjon er slik noko som særmerkar forfattarskapen. Men kan ein få fram det fulle og heile nærver gjennom orda? Korleis kan ein så gjere det fråverande nærverande? Kva inneber denne rørsla viss ho i det heile er mogleg? Kva inneber det som kunstnar å skape? Kva inneber kunstverket? I mange av ekfrasane er det nett slike spørsmål som blir utprøvd. Særleg spenningsfylt blir denne problematikken når det motiviske førelegget er skulpturell kunst, figurativ som non-figurativ, den kunstarten som kan hende skil seg mest frå ordkunsten. Eg vél derfor å starte diktlesingane med ekfrasane til skulpturar der særleg kunstnarrolla og kunstens moglegheiter blir problematisert, og det høver godt når flesteparten av ekfrasane i byrjinga av forfattarskapen er til denne type kunstverk, anten som tenkte ekfrasar eller som eigentlege ekfrasar til kjende verk.

2.1 Mellom ein fri og ufri kunst. Ekfrasar til skulpturar.

I den ekfrastiske forfattarskapen er det særleg skulpturar som Astrid Hjertenæs Andersen ser ut til å feste seg ved til å byrje med, medan måleriet får større plass etter kvart. Som vi skal sjå, kan dei ulike konsentrasjonane av førelegga henge i hop med den overordna poetologiske praksisen som går gjennom ei viss modifisering frå 1960-talet av. I Astrid Hjertenæs Andersens ekfrasar til skulpturar kjem både eit mimetisk og eit autonomt kunstsyn til syne, og det er tydeleg at ho har ei ambivalent haldning til skulpturen og kunstnarane som frambringar dei. I forlenginga av «De ville traner» kjem så den fyrste ekfrasen i denne samlinga som tek oss over frå program til praksis.

«Modell» (frå *De ville traner*, 1945) er ein ekfrase til eit tenkt kunstverk. I diktet ser vi at Astrid Hjertenæs Andersen nyttar seg av figuren *prosopopeia* som er eit mykje brukt grep i det ein ofte gjennom ekfrasen prøver å gje «stemme» til eit «stumt» objekt. I «Modell» er det slik skulpturen som sjølv har ordet, og som talar til sin skapar. I dei fire fyrste anaforisk oppbygde strofene får vi innblikk ikkje berre i kunstverket sjølv, men òg i kunstnaren og den kunstnariske skapingsprosessen gjennom stemma skulpturen no har fått:

²⁸ Astrid Hjertenæs Andersen i intervju i *Morgenbladet for alle*, 1965.

Du ville hugge meg –
du ville skape meg – skjønn
Fullkommen
ville du skape meg.

Du sa:
Brenn de bleke blomster
på ditt bryst
og la *mine* roser gløde!

Du sa:
Strø dine ord for hundene
og tal
mitt språk!

Du sa:
Brenn dine filler
og gå i bad!
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:21-22, strofe 1-4)

Modellen skildrar i fyrste strofe kunstnaren sin visjon om skulpturen og kva resultat han ønsker å oppnå: «Du ville hugge meg-/Du ville skape meg – skjønn./Fullkommen/ville du skape meg.» (vers 1-4). Vidare fortel modellen om *korleis* kunstnaren går fram for å skape skulpturen i *sitt* bilete, korleis modellen skal seie i frå seg sin eigen identitet, korleis modellen skal la *hans* «roser gløde» (vers 8) og korleis ho skal tale *hans* «språk» (vers 12). Det er tydeleg at skulpturen som produkt, ikkje har noko han skulle sagt i prosessen:

Slik talte dine øyne
til min sjel
da du skapte meg.

Jeg er ikke bitter.
Det hvite marmor
er så rent.
Min hvite panne
er så kjølig.
Men min sjel –
finner ikke veien
til sin nye bolig.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:21-22, strofe 5-6)

Auga til kunstnaren, som metaforisk nokså klisjéaktig blir ein inngangsportal til sjela hans, talar slik til modellen si *sjel*. Men det er noko tvitydig ved den sjela som no har blitt skapt. Visst er skulpturen blitt slik kunstnaren *såg* det – skjønn: «Det hvite marmor/er så rent./Min

hvite panne/er så kjølig.» (vers 21-23), men at ho har ei *eiga* sjel blir negert: «Men min sjel - /finner ikke veien/til sin nye bolig» (vers 24-26).

I denne ekfrasen blir kunstnaren si evne til å skape liv problematisert. Det faktum at ekfrasen er tenkt, skapar ytterlegare spenning i diktet. Vi får ikkje noko konkret bilete av skulpturen anna enn at vi kan *ane* forma gjennom substantiva «marmor» og «panne», og til dels gjennom adjektiva «kjølig» og «skjønn». Som John Hollander skriv i «The Poetics of Ekphrasis» (1988), er dette eit av dei framste kjenneteikna på den tenkte ekfrasen: «Notional ekphrasis conjure up an image, describing some things about it and ignoring a multitude of others» (Hollander 1988:209). Sjølv om vi ikkje har med eit reelt kunstverk å gjere, er det like fullt den tenkte ekfrasen som gjev «the fully developed ekphrastic poem» sine retoriske modellar og fortolkande strategiar (Hollander 1988:209). Det er den tenkte ekfrasen som gjev grunnlaget for det tematiske mikrokosmoset som ekfrasen forsøker å gjere synleg, eit mikrokosmos som baserer seg på det «basic paradox about poetry and truth» (Hollander 1988:209), og det er jo dette forholdet mellom sanning og kunst som diktet tek opp i seg, noko vi òg såg i *Illiaden* og saga om Akilles' skjold. Det romantiske *kunstnarsynet* om den *sanne*, geniale kunstnaren som evna å frambringe ånden til kunstverket, blir her likevel forkasta av Astrid Hjertenæs Andersen. Brotet med den romantiske tradisjonen, som vi kan sjå fleire andre stader i debutsamlinga, blir her stadfesta. Likevel kan vi sjå at det romantiske *kunstsynet* blir framheva idet det bryt med den platonske førestellinga om kunsten som etterlikning. Ei mimetisk haldning til kunsten kravde at kunstnarane måtte følgje eit sett med estetiske reglar for at det ferdige kunstverket kunne bli sett på som *skjønt*. Det er her naudsynt å sjå kva som ligg i omgrepet 'skjønt', for det er vesentlege skilnader mellom ei antikk oppfatting av omgrepet, og den oppfattinga vi har av omgrepet i dag. I dag ser vi på det *skjønne* som «commensurability among the parts of the representation» (Sörblom²⁹), medan ein frå ein antikk ståstad såg på det *skjønne* som det som best kunne uttrykke «life-likeness» (Sörblom³⁰). Diskusjonen kring det *skjønne* som kjem fram av «Modell», gjer at vi må ta eitt blick på diktet som kjem før.

Den kunstnariske røynda som *De ville traner* (1945) kan seiast å vere eit bilete på, byggjer i stor grad på ei mytisk verd som vi òg såg glimt av titteldiktet og dei to innleiande strofane.

²⁹ Sjø: Sörblom, Gøran: *The Classical Concepts of Mimesis*:
http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content_store/Sample_chapter/9780631207627/001.pdf

³⁰ Sjø fotnote 29.

With modesty, and ashamed to move:
Art hid with art, so well perform'd the cheat,
It caught the carver with his own deceit
(Ovid 1844:17, vers 355-360)

Pygmalion er fullstendig klår over at beundringa er galskap, men han klarar ikkje stå i mot kjensla, og jo meir han innser det er galskap, jo meir elsker han. Han gjev statua mange kjærteikn og kyssar ho, men kyssa er ufruktbare: «[T]he harden'd breast resists the gripe/And the cold lips return a kiss unripe» (Ovid 1844:18, vers 366-367). Han søker då å få ho til liv ved å overause ho med gåver og smiger. Han gjev ho vakre klede, skjell, perler og edelsteinar. Han gjev ho syngande fuglar i sølvbur og blomer som var ho ei dronning.

Frå flukta med tranene i «De ville traner», landar vi så på dei kypriotiske klippene i Astrid Hjertenæs Andersens handsaming av myta i «Pygmalion», der Pygmalion no etter kvart har blitt meir og meir desperat. Han har til og med laga ei vakker bruseseng til dei, men Pygmalion skjønner at han må be større makter om hjelp. Så kjem dagen då Afrodite skal heidrast og ofrast til. Pygmalion går fram til alteret og ber gudinna om å gje han «the likeness of my ivory maid» (Ovid 1844:19, vers 398), sjølv om det han eigentleg vil er å *få* statua. På klippene i Astrid Hjertenæs Andersens dikt står han no og speidar etter Afrodite:

På Kypros klipper
lot hav og himmel
en myte føde.
Av Eos lokker
de morgenrøde

med havskum båret
fra orienten
til klippens runer
der helten speider
mot blå laguner.

(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:18, strofe 1-2)

Her treff vi att Eos som vi som snarast stifta kjennskap med i dei to strofane som fekk innleie samlinga. Vi får òg eit gjensyn med tranene som leikar på stranda «som så de syner/av små pygméer» (vers 13-14). Vi blir vidare introduserte for den havskumfødde kjærleiksgudinna

Afrodite³², og vi treff òg kjærleiksguden Eros som i dette høvet ikkje sender ømme piler av kjærleik inn i sine utvalde slik han pleier. Her ser vi at han i staden «pisker» (vers 20) offeret i diktet. Pygmalion har ulukksaleg blitt forelska i sitt eige kunstverk som er utan liv, og som ikkje er i stand til å elske han tilbake. På klippene står Pygmalion og lar gudene høyre dei sorgtunge bønene hans, og i den niande strofa tek Pygmalion sjølv ordet:

O, Afrodite
du, Venus døpte!
La hurtig føre
deg gygne såler!
La Hermes kjøre

med snare hester
til Kypros strender!
Der vil jeg lide
og rastløs vandre
i elskovskvide

til budet kommer
at du har lyttet
til havets hjerte
som sang min kval og
begråt min smerte.

(Andersen: Samlede dikt, 1985:18, strofe 9-11)

Pygmalion påkallar Afrodite og ber ho la hugnadsgudinnene, nymfane og charitene, veve og spinne «den søte ånde/mitt verk begjærer» (vers 77-78). Han ber Afrodite om gje «kvinnestøtta» han har skapt *liv*. Og medan Pygmalion vrir seg i «kvalers lede» (vers 83), blir statua førebudd til liv på kunstparnasset. Som i myta får statua liv der ho står blant sypressene fastfrosen på sokkelstøtta si, og Pygmalion får oppfyld sin store draum:

Se, der den skjønne
ved brønnen bier!
Med liv seg strekker
de hvite armer
og buen smekker

om hoftens runding,
mens anemoner
og roser gynger
i draperiets konkrete slynger!

³² Det kan tenkjast at det er Ovids versjon av myta Astrid Hjertenæs Andersen har lese. Her har nemleg Afrodite namnet Venus. Dette gjer Astrid Hjertenæs Andersen oss merksame på i den niande strofa.

(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:19-20, strofe 25-26)

Charitene og nymfene, og Afrodite, har «vove» og «spunne» liv i kvinnebiletet. Semantisk speler denne klassiske poesimetamorikken framover mot det vakre kledet med anemonar og roser vi kan tenkje oss Pygmalion har kledd statua i der myta sluttar i «draperiets konkrete slynger» (vers 130). *Poesi* har blitt *tilførd* gjenstanden som i utgangspunktet er livlaus. I Ovids versjon av myta sluttar det her med at Afrodite kronar unionen deira med eit kjærleiksbarn. I Astrid Hjertenæs Andersens versjon blir veve- og spinnemetamorikken vidareført når ho legg til nokre ekstra strofer til myta: «Nu lar den høre/hva strofens fetter//til sagnet førte.» (vers 135-136). Astrid Hjertenæs Andersen spinn vidare på den poetiske veven, og lagnaden til Pygmalion blir ein litt annan enn den harmoniske vi er vande med:

(...)

De svale vinder
fikk visstnok vite
av havets sladren
at Afrodite

i tidens time
med stenens billed
seg selv forbyttet
og verkets mester
til hymnen knyttet.

(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:20, strofe 28-29)

Som Unni Langås gjer i sin artikkel om Astrid Hjertenæs Andersen i *Norsk kvindelitteraturhistorie* (Jensen 1997), kan ein lese dette diktet inn som kritikk av måten kvinna har blitt fortolka i kunsten som eit passivt vesen, og diktet føyer seg slik inn i ein feministisk lyrikktradisjon. Med desse siste strofene er det Pygmalion som blir objekt, medan kvinna er blitt subjekt idet Afrodite tek bolig i statuen. Ei slik lesing er legitim, iallfall viss ein les diktet i samanheng med dikt som dei tematisk like «Kvinnen og øglen» (frå *De ville traner*, 1945) og «Kvinnen og dansen» (frå *Strandens kvinner*, 1955). Lesen ut frå eit poetologisk perspektiv, blir det likevel noko underordna kva kjønn objektet og subjektet har i diktet. Fokuset ligg på subjektet (kunstnaren) og objektet (kunstverket). Kunstnaren skapar eit kunstverk i *sitt* bilete, og dette gjer både Pygmalion og Afrodite på ulike vis i Astrid Hjertenæs Andersens handsaming av myta. Det ligg noko illhugsamt over *kunstnaren* i diktet, samstundes som det òg ligg noko illhugsamt over *kunstverket* som her ikkje får kome til orde. Berre i små ymt kan vi skimte «kvinnestøtta» som ikkje sjølv har noko å seie i

kunstskapingsprosessen eller forvandlingsprosessen som synest å leve sitt eige liv i det elementet av *vald* og *vilje* som ligg til grunn for prosessane. Gjennom «Pygmalion» legg Astrid Hjertenæs Andersen slik grunnlaget for den poetologiske refleksjonen i «Modell» og ekfrasane som kjem. Myta tek nemleg opp i seg mykje av det som er blitt kunsten og kunstnaren sitt problem sidan vi under 1800-talets romantiske idéstrømmingar opphøgde kunstnaren til geni. Kva kan eit, i siste instans, mimetisk kunstverk uttrykke av gudommeleg einskap? Ligg det i kunstnaren sine evner å gjere det skjulte openbert? Kva vil det seie å skape noko i *sitt* bilete? Kva for konsekvensar får dette for kunstverket i seg sjølv? Myta om Pygmalion har sett mange spor etter seg, og myta fortsett å fascinere i dag. Det er blitt laga skodespel, musikalar, filmar, musikk og litteratur som spelar på dette mytiske stoffet som skapar sterke gjenklanger i oss. Men der myta ender harmonisk, er det ofte dei skræmelege og sublime sidene ved eit slikt levandegjeringsprosjekt som har blitt fokusert på i ettertid, og det skræmelege ved myta blir kan hende klårast sementert i Astrid Hjertenæs Andersens dikt om Pygmalion i det at vi aldri får høyre stemma til statua som kjem til liv. Lagnaden hennar er allereie fastlagd. Ho har ikkje nokon eigen vilje. Ho synest ikkje å ha sjel, sjølv om marmoren mjuknar. Denne kjensgjerninga fekk jo òg Pygmalion så sørgjeleg kjenne på når dei kjærleiksømme kyssa og kjærteikna hans aldri blir gjengjeldt. I «Modell» blir den kunstnariske evna til å skape liv problematisert. I «Pygmalion» fekk statua, som tidlegare nemnd, inga stemme sjølv om ho fekk liv, og det er nærliggande å tru at det er kvinnestøtta frå «Pygmalion» som i «Modell» endeleg får komme til orde. I Ovid si nedteikning av myta blir statua omtala som eit «idol», ei tyding ordet 'modell' òg har, samstundes med at roser i samband med skulpturen blir nemnd i både myta og diktet. Det einaste kunstverket i «Pygmalion» mangla, var stemme og pust, og det var jo nett den «søte ånde» Pygmalion bad Afrodite om å skjenke statua som «had she moved, a *living* maid had been» (Dryden 1844:17, vers 355, mi kurs.), og som vi vidare ser realisert i «Modell». Skulpturen i «Modell» blir likevel inga etterlikning same kor mykje skulpturen prøver å spegle seg sjølv inn i kunstverket. Resultatet blir jo også nedslåande. Skulpturen får på eit vis ei sjel gjennom den livaktige karakteren ho no har fått, men ho kan ikkje gjere seg nytte av den. Modellen blir ein idé som berre forsøksvis kjem til liv gjennom skildring og besjeling. Problemet er berre at med «feil» kunstnarsyn kan ein kome til å tru at kunstverket på sett og vis skal representere ein sjølv, eller ein annan idealisert storleik, men med ein gong kunstverket står ferdig er dette bandet borte, og det ein står att med er eit *bilete* fastfrose i seg sjølv. Problematikken i «Modell» og «Pygmalion» blir, slik eg les det, utdypt i to andre tenkte ekfrasar, og ein eigentleg ekfrase, vidare i forfattarskapen. I forlenginga av «Modell» står det stutte diktet

«Forstillelse» som ei utdyping av den *statiske* karakteren den golve sjela skulpturen (og Galatea) har fått. Merk at Astrid Hjertenæs Andersen her går over til å nytte apostrofering for å markere forstumminga:

Forstillelse

Tårer – som du aldri gråt
er de som bygget
ditt hjertes mur;
er de som skrev vinterens tegn
i dine øyne.
Din sjel er en hutrende fange
som venter på befrieren,
den lille glede
eller den store smerte.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:22)

Sjela til skulpturen er ein «hutrende fange» (vers 6), og dei tårane som skulpturen ikkje var i stand til å felle, var dei som «skrev vinterens tegn/i dine øyne» (vers 4-5), dei som gjer skulpturen til *skulptur*. Kva *liv* ho får blir, slik eg les det, vidare utdypt i det ein òg kan lese som ein tenkt ekfrase i «Portrett av en innesperret» (frå *De unge søylene*, 1948). Som kvinnestøtta i «Pygmalion» stod «bak havens porter» (vers 31) blant «blå cypresser», (vers 57) der «eviggrønne/oliven blunder» (vers 108-109), går det vi kan ane som ei stum og bitter statue i «praktfulle hager» i portrettet:

Portrett av en innesperret

Hun vandrer i praktfulle haver.
Hun vandrer i mørke klær.

Hennes kappe skjuler hennes hjerte.
Hennes sjel kommer ingen nær.

Hennes klager kan mange høre:
Ingen forstår hvem jeg er.

Hennes lepper får ingen røre.
Hennes munn er forseglet og sær.

Hun vandrer i praktfulle haver
og nyter de bitre bær

som vokser på hjertets mur.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:50-51)

Kunst handlar ut frå «Pygmalion», og dei påfølgjande ekfrasane til skulpturar, ikkje berre om å *skape*. På mange måtar ligg det eit element av vald i all kunstskaing. Når kunstnaren «frys» fast biletet sitt, anten det er på eit lerret eller i stein, er det som om kunstnaren òg tek i frå moglegheitene eit kunstverk har. Det fører oss over til førestellinga om kunst som eit uttrykk for *mimesis* som Astrid Hjertenæs Andersen sine ekfrasar til skulpturar kan seiast å reflektere over, ikkje berre som ledd i ei utforsking av kvinna som passivt objekt, men av balansegangen mellom den kunstnariske skapingsprosessen og det ferdige kunstverket.

Kunstskaingsprosessen karakteriserer Astrid Hjertenæs Andersen sjølv som «omfattende» og «møysommelig» (Brekke 1958:9). Diktaren vél og «fremelsker denne prosess» (Brekke 1958:9) i nokon grad sjølv, men er samstundes ein *utvald*. Diktaren «utvelges av en indre nødvendighet, et kall, en lidenskap» (Brekke 1958:9). Vilja til kunst kan vi med den tyske filosofen Arthur Schopenhauer (1788-1860) og tankane hans kring «Wille zum Leben», seie er knytt til smerte og lidning. I estetisk kontemplasjon, i vilja til kunst, der ein ser forbi verda som rein presentasjon, er det at ein ifølgje Schopenhauer kan omgå denne smerta, men denne tilstanden er berre førebels. I høve til skulpturell kunst står desse kunstverka slik i ein uheldig posisjon fordi dei tradisjonelt har vore sett på som den ypparste form for *mimea*, etterlikning. I følgje den plantonske idélæra er det sansbare berre etterlikningar av dei meir fullkomne *ideane* som finst i idéverda. Dermed er kunst etterlikning av etterlikningar, og slik sett er kunsten det dårlegaste utgangspunktet for å nå sann erkjenning – stikk i strid med det som så ofte er målet for den opphøgde kunstnaren. Frå ein platonsk ståstad blir dermed kunstnaren redusert til ein handverkar på lik line med til dømes ein snikkar. På 1800-talet skjer det ei radikal endring i synet på kunsten og kunstnaren når dei romantiske ideane byrjar å slå rot: Kunstnaren blir ikkje sett på som nokon handverkar, men som ein *visjonær*, ein *sjåar*. Det er kunstnaren i kraft av den geniale personlegdomen sin, og kontakta med det guddommelege, som best kan nå sann erkjenning gjennom kunstverket. Her er det likevel viktig å streke under at *mimesis* ikkje er kunstteoretisk tufta, *mimesis* er, slik omgrepet blei brukt blant filosofar og forfattarar i antikken, ein teori om biletleg apprehensjon og representasjon (Sörblom³³). *Mimeata* er gjennom *mimesis* uttrykk for gjenstandar (reelle som imaginære) som har som mål å skape mentale bilete hos den som skuar gjenstanden og kan dermed ikkje seiast å ha eigen realitet. Det er denne førestellinga som blir problematisert opp mot moderne tid. Göran

³³ Sörblom, Göran: *The Classical Concepts of Mimesis*: http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content_store/Sample_chapter/9780631207627/001.pdf (lasta ned 28/3-2012)

Sörblom peiker i *The Classical Concepts of Mimesis* på at den tyske filosofen Alexander Baumgarten (1714-1762) går i mot denne førestellinga i *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), når han foreslår at appersepsjonen av estetiske eigenskapar er ein intellektuell og akademisk aktivitet:

He [Alexander Baumgarten] started from the basic distinction, originally made by the Greek philosophers and the Church fathers, between *aistheta* and *noeta*, i.e. between what we receive from our senses and what the intellect provides us with. Aesthetics should be concerned with sensuous knowledge as logic is concerned with intellectual knowledge. (Sörblom³⁴)

I følge Baumgarten kan ein gjennom kunsten, som uttrykk for «man's most subtle explorations of the capacities of our higher senses, sight and hearing» (Sörblom³⁵), sjå på den kunstnariske skapingsprosessen som eit mål i seg sjølv, samstundes som kunsten blir samfunnsmessig og kulturelt *autonomt*. Slik stiller Baumgarten seg på lik line med den estetikken Immanuel Kant gjer rede for noko seinare i *Kritikk av dømmekraften* (1790). I møtet med kunsten opplever vi eit «desinteressert» velbehag i refleksjonsdommar som er autonome. Kunst og estetisk erfaring blir hos Kant særst viktig. Det er gjennom kunsten at ein kan nå fram til erkjenning som elles ligg skjult bak teori og fornuft³⁶. Aller høgast i eit slikt erkjenningsmessig perspektiv, sett Kant *diktinga*, fordi dikteren i mindre grad enn komponisten eller biletkunstnaren må rette seg etter konvensjonar:

Den [diktetekunsten] utvider sinnet ved å frisette innbildningskraften, og ved å tilby, innenfor et gitt begreps grenser, blant det ubegrensede mangfoldet av mulige samstemmende former, det som forener fremstillingen av dette begrepet med en tankefylde for hvilken intet språklig uttrykk er fullstendig adekvat. Diktetekunsten hever seg således estetisk til ideer.
(Kant: *Kritikk av dømmekraften*, 1995:208)

Etter diktetekunsten sett Kant musikken. Tonekunsten, med sin ikkje-intelligible natur, kan noko som diktetekunsten ikkje kan, den kan røre «sinnet på en mer mangfoldig og inderlig måte» (Kant 1995:210). Likevel er denne rørsla kun førebels, og i forhold til diktetekunsten blir tonekunsten meir «nytelse enn kultur» (Kant 1995:210). Dermed blir tonekunsten den *minst* verdifulle blant kunstartane, fordi effekten er basert på en «nesten mekanisk assosiasjon»

³⁴ Sjå fotnote 33.

³⁵ Sjå fotnote 33.

³⁶ Sjå: http://snl.no/Immanuel_Kant (lasta ned 28/3-2012)

(Kant 1995:210), sjølv om den meir enn dei andre kunststartane er «behagelig» (Kant 1995:210). Biletkunsten blir tillagt noko meir verdi i det den «produserer varige inntrykk» i motsetnad til musikken som berre produserer «transitoriske» inntrykk. Blant dei biletlege kunststartane er det måleriet som får mest verdi av di det meir enn plastisk kunst «kan trenge mye lenger inn i ideenes sfære [...] og utvide anskuelsens område i overensstemmelse med ideer» (Kant 1995:212).

Gjennom dei tenkte ekfrasane, og «Pygmalion», er det at Astrid Hjertenæs Andersen gjer seg opp eit bilete av det stoffet ho har med å gjere i møtet med skulpturell kunst. Framfor alt er skulpturane ikkje livlause eller sjellause, men dei er innesperra og lukka inne i seg sjølv, og trass i kor livaktige dei enn kan vere, er dei vanskelege å kome inn på. Det ligg noko illhugsamt over dei der dei står og «nyter de bitre bær//som vokser på hjertets mur». Eit oppgjer med skulpturen og kvinnebiletet, og kan hende seg sjølv og kunstnarsinnet som “kjølig sarkofag”, tek Astrid Hjertenæs Andersen i ekfrasen «Kvinnen og øglen» (frå *De ville traner*, 1945) til Gustav Vigelands *Øgle omfavner kvinne* (1918)³⁷. Ekfrasen er tydeleg markert i tittelen, og slik sett har vi å gjere med ein typisk kunstverkekfrase. Til skilnad frå «Modell», der Astrid Hjertenæs Andersen nytta prosopopeia for å få skulpturen i tale, nyttar ho her igjen apostrofen på ein sterkare måte enn tidlegare:

Gustav Vigelands

Kvinnen og øglen

Hvorfor kjemper du ikke, kvinne?

Du, som er slektens mor
lar ditt bryst hvile
i søt vellyst
mot øglens slibrige lemmer,
lar dens dyrehender
favne dine lender.

Har din arm noensinne
vært løftet til kamp?
Den bærer ikke viljegnister
i sin veke bue.

Sløve er sansene
som speiles

³⁷ Bilete av skulpturen kan ein mellom anna sjå her: <http://www.nyhetsspeilet.no/2010/07/skrekk-og-gru-i-viegelands-reptilpark/> (lasta ned 28/3-2012)

i det matte smil,
den trette bøyning
av ditt hode.

Var der en kamp forut
som du ikke maktet?
Måtte du gi deg hen –

Og var motstanden bare
en henrykt gestus,
en frydefull fortvilelse du nøt
fordi din natur nyter styrken,
skjønn eller heslig.

Der hviler en grusom ro
over favntaket i granitten.
En grotesk fred
Mellom slektens bærer
og alt livs ødelegger.

Er *dette* vennskap
den evige sannhet om deg –
Skal alle morgeners sol
brenne på et æreløst symbol?

Hvorfor kjemper du ikke, kvinne!
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:31-32)

Slik vi allereie har vore inne på, kan ein lese diktet på mange måtar. Særleg er det ei kvinneorientert lesing av diktet som har vore sentral i og med den sterke appellen som finst i diktet. Til liks med «Modell» les mellom anna Gudveig Brekke diktet som eit uttrykk for «konflikten ved å måtte være på en annens/mannens premisser» (Brekke 1985), òg ho har rett i at diktet handlar om å *vere* på andre sine premiss, noko som i høg grad gjeld for sterkt figurative skulpturar. Ei liknande lesing gjev Alf-Karstein Bjarkøy i si hovudoppgåve frå 1975, der han karakteriserer Vigelands skulptur som uttrykk for Vigelands røyndomsutsegn - «det gjeldende kvinnesyn» - den «sosiale realitet» (Bjarkøy 1975) som Astrid Hjertenæs Andersen i sin tur må omforme til *sitt* røyndomsuttrykk.

Gustav Vigeland (1869-1943) voks sjølv opp i eit patriarkalsk og pietistisk miljø (Wikborg 1996) der kvinna var lite synleg. At kvinna har vore sett på som den passive parten i dei biologiske prosessane kan ein sjå mange uttrykk for i Vigelands kunst, der kvinna, gamal som ung, blir portrettert i meir harmoniske situasjonar og omgivnader enn dei mannlege

skulpturane. Det same gjeld òg for oppfattinga av den kvinnelege seksualiteten som ledd og verkty for djevelen i det kvinna så ofte blir kopla opp mot «den profane kroppen» (Wikborg 1996), der ho blir framstilt saman med dyr. I tillegg var Vigeland venn med forfattaren Stanislaw Przybyszewski som karakteriserte kvinnesjela som «liten og skitten» (Wikborg 1996:55). Interessant er då at han òg var vener med målar og kvinnesakskvinne Aasta Hansteen som i fleire tekstar tok eit krasst oppgjær med det rådande kvinnesynet. Vigeland kan sjå ut til ikkje å vere heilt upåvirka av dei inntrykka han fekk som barn eller seinare i livet, men som Wikborg poengterer, er dei fleste av verka ikkje prega av kvinneangst, men i staden «gjensidig erotisk nærhet» (Wikborg 1996:57). Vigeland gjev heller ikkje noko uttrykk for ei direkte nedvurdering av kvinna, og til liks med mannen er ho rikeleg representert i alle livsfasar i den samla produksjonen. Kvinnesynet ein kan lese ut av *Øgle omfavner kvinne* (1918) blir derfor tvitydig. Kvinna blir omfamna av øgla og er ingen aktiv part i koalisjonen mellom dei. Likevel kan ein ane eit lite smil om munnen hennar, og sjølve famntaket ser ikkje ut til å vere særst valdeleg, kan det sjå ut til at den venstre handa skal til å trekke seg unna grepet. Kvinna ser heller ikkje ut til å vere seksualobjekt, sjølv om skulpturen har sterk erotisk ladding. Ho er avkledd på overkroppen, men har eit stort skjørt på seg nedantil. Som med alle dei kvinnelege skulpturane til Vigeland, ser ein såleis ikkje kjønnsorganane som ein elles kan sjå hos dei mannlege skulpturane. Brysta hennar er relativt store og tunge, og øgleklørne legg seg, slik eg ser det, ømt over magen hennar. Kvinna blir slik eit fruktbarheitssymbol slik som det har vore vanleg å portrettere ho i uminnelege tider. Tvitydig er det då at øgla – tradisjonelt eit symbol for onde krefter i ein kristen vestleg tradisjon – er med i gruppa. I andre kulturar er øgla nært knytt til sola, og i romersk mytologi er øgla symbol for både død og attreising. Ei tolkning sett med eit breiare perspektiv kan vere at kvinna, som eit barn av jorda, lever meir i takt med naturen og seg sjølv, både med dei gode og dei onde sidene. I Astrid Hjertenæs Andersens ekfrase til skulpturen kan det sjå ut til at ho legg ei vestleg, kristen forståing av øgla til grunn for sin verbale representasjon. Diktet opnar med ein apostrofe der ho tiltalar verket og spør kvifor ho ikkje kjemper, ho som er «slektens mor» (vers 2). Ho som lar øgla, han som er «alt livs ødelegger» (vers 29), leggje armane sine rundt ho. Ho skuldar statua for å for å gje seg over til dyret, og at den lille motstanden ho ytar berre er ein «henrykt gestus» (vers 21) av di ho av sin vellystige natur nyt styrken og overtaket øgla har. Og på grunn av dette er det at «alle morgeners sol» (vers 32) skal brenne på «et æreløst symbol» (vers 33) i kraft av den kampen ho i sin stillstand ikkje kjemper. Biletet av dette ærelause symbolet blir klårt teikna fram i dei fortolkande deskripsjonane Astrid Hjertenæs Andersen gjev av kvinna. Brystet kviler i «søt vellyst» (vers 4), armen «bærer ikke viljegnister/i sin veke bue» (vers 10-

11), smilet er «matt» og hovudet er «trett» der ho kviler haka mot brystet. Biletet av kvinna og øgla er «grotesk» (vers 27) i den grusomme roa og freden over «favntaket i granitten» (vers 26). I komposisjonen i diktet vekslar Astrid Hjertenæs Andersen mellom å apostrofere, karakterisere og analysere det stoffet ho står føre. Ifølgje analysen Alf-Karstein Bjarkøy gjev av diktet i si hovudfagsoppgåve, er biletet av kvinna og øgla eit uttrykk for «en sammensatt og fordreid virkelighet» (Bjarkøy 1975:47), og i møtet med det brotet mellom stoff og form biletet slik utgjer, er det at ein intellektbestemt poet må inn å omstrukturere forholdet via fornuften og refleksjonen. Dette gjev ifølgje Alf-Karstein Bjarkøy seg til uttrykk i ein «hverdagsrealisme» (Bjarkøy 1975:27) i språket. Gjennom dei gjentekne apostroferingane skapar ho sitt *eige* uttrykk, og ho prøver slik å få satt Gustav Vigelands skulptur i *rørsle*, slik at vi kan sjå kva biletet eigentleg uttrykker. Eit mål Astrid Hjertenæs Andersen sjølv har erklært for diktinga, slik eg allereie har vore innom, er erkjenning, og det er det ho prøver å få skulpturen til å oppnå gjennom dei stendige apostroferingane og omfortolkningane av elementa skulpturen er satt saman av. Alf-Karstein Bjarkøy peiker vidare på at Vigelands skulptur «fremstiller den konvensjonelle og tradisjonsbundne virkelighet i en avsluttet form» (Bjarkøy 1975:49), medan den forma Astrid Hjertenæs Andersen legg til sitt uttrykk er ei utvidande form, fordi lesaren blir «egga» til engasjement (Bjarkøy 1975:52). Sjølve ekfrasen må nok òg seiast å vere «avslutta» i sirkelkomposisjonen diktet har. Diktet opnar og sluttar med dei same orda. Skilnaden er at i byrjinga får apostrofen spørsmålsteikn, medan han til slutt får eit utropsteikn attom seg. Dette kan vere for å streke under at det ikkje nyttar å stille desse spørsmåla, i og med at skulpturen for alltid vil stå slik han står, men det kan òg vere slik Bjarkøy poengterer, at dei gjentekne spørsmåla etter kvart får karakter av å vere retoriske spørsmål som vi, etter å ha lese diktet, vil kunne svare enkelt og greitt på, og slik er det at Astrid Hjertenæs Andersen på eitt vis har klart å føre lesarane nærmare erkjenninga, sjølv om skulpturen i seg sjølv kan seie noko anna.

I samlinga *Skilpaddehagen* (1950) støyter vi på nok ein ekfrase til ein reell skulptur. Denne gong er det Auguste Rodins (1840-1917) kjende skulptur *Katedralen* (1908)³⁸ som Astrid Hjertenæs Andersen festar seg ved. Ekfrasen er til liks med «Kvinnen og øglen» markert i tittelen, men utan referanse til Rodin. I motsetnad til *Øgla omfavner kvinne* (1918) er det her berre eit utsnitt av ein detalj vi får sjå. Skulpturen, laga av stein framleis med verktymerka

³⁸ Bilete av skulpturen kan du sjå her: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/cathedral> (lasta ned 28/3-12)

på³⁹, viser to høgrehender som formar ein gotisk ark. I Astrid Hjertenæs Andersens «diktbilete» ser han slik ut:

Katedral

To henders
hvite fingergrener
fortrolig flettet sammen
til en kirke
om tankens stillhet
i en tidløs ro:
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:72, strofe 1)

I motsetnad til den groteske roa som fanst i «Kvinnen og øglen», ser ein her ei «tidløs ro» (vers 6) som det ikkje ligg noko skræmeleg ved. Hendene er «*fortrolig* flettet sammen» (vers 3, mi kurs.) om ei stillheit som ikkje er til stades i dei mange apostrofene til Vigelands skulptur. Diktet har vidare ein todelt struktur der ekfrasen blir ramma inn, som vi kan kjenne att frå den poetologiske praksisen ein kunne lese av «Fiolette stammer» (frå *Rosenbusken*, 1972) vi har tolka tidlegare. Den liknande strukturen finn ein ikkje så mykje i det ytre, men i dei to fyrste versa der ho gjev uttrykk for den prosessen som blir sett i gang i møtet med eit anna uttrykk: «Fiolette stammer. Ditt bilde./Grønne sletter mitt svar» (vers 1-2). Møtet med Rodins *Katedral* sett i gang ei fortolking og ein refleksjon som uttrykkjer fullkommen harmoni:

To sjeler
hviler hos hverandre
der under buers knipling
ved en varme
hvis høye skjønnhet
overstråler alt.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:72, strofe 2)

Frå dei to hendene i Rodins skulptur utleier ho sitt «svar»: «To henders/hvite fingergrener» (vers 1-2) blir til «[t]o sjeler» (vers 7) som «hviler hos hverandre» (vers 8). «Kvinnen og øglen» og «Katedral» er to radikale motsatsar. «Kvinnen og øglen» var prega av ei larmande røyst og ei veksling innad i komposisjonen som skapte eit uroleg inntrykk trass i stilla som blei skildra. «Katedral» er strammare komponert og har alt i alt eit meir harmonisk uttrykk. Kvifor det er slik, kan ein med Alf-Karstein Bjarkøys analysar av Astrid Hjertenæs Andersens ulike formuttrykk i møte med ei poetisk eller ei erfaringsbasert røynd, forklare ut frå den

³⁹ Sjå fotnote 38.

karakteren kunstverket har. Både *Øgle omfavner kvinne* og *Katedral* kan seiast å vere figurative, men det Vigelands skulptur uttrykker er eit avslutta uttrykk som vanskeleg kan spelast vidare på, i så fall berre førebels. Rodins skulptur er satt ut av sin naturlege samanheng og lemnar den som ser på han meir rom for å reflektere og sette elementa inn i ein større samanheng. Dette var òg eit poeng for Rodin sjølv. Han var særst oppteken av tomheit og det som tomheita kunne utstråle, derfor er det at han i sin fascinasjon for hender rykte dei ut som «fragment» for å gje dei «a more finished and autonomous form»⁴⁰. Slik er det òg at ein med ein kantiansk estetikk kan tillegge *Katedral* meir verdi, fordi den på sett og vis skapar inntrykk som er meir varige enn dei inntrykka *Øgle omfavner kvinne* i si subjektive og avslutta form kan uttrykke, òg det er vel nett derfor Astrid Hjertenæs Andersen verkar meir positiv til Rodins fragmentariske kunst. Derfor er det òg at vi kan sjå «inspirasjonspoeten» (Bjarkøy 1975:27) i den ekspanderande strukturen i «Katedral», i motsetnad til den rasjonelle poeten vi såg i «Kvinnen og øglen» som ikkje klarte å trengje ut av den lukka strukturen⁴¹.

Seinare, i *Rosenbusken* (1972), vender ho tilbake til å gje ein skulptur stemme i «Brancusi-fuglen». Denne strategien prøvde Astrid Hjertenæs Andersen ut i «Modell», men som vi hugsar var den tenkte skulpturen ei kvinne som var innestengd i seg sjølv og som etter kvart mista stemma si idet «de bitre bær», som voks på «hjertets mur», dømde kvinna til stum og einsam å vandre «i praktfulle haver». I «Brancusi-fuglen» møter vi ein heilt annan skulpturtype og ei heilt anna stemme:

Brancusi-fuglen
(en rumensk skulptur)

Jeg er en fugl, Brancusi.
En storvinget fugl. I flukten. Før flukten.
Før hvilen på klippen.

Før vingene folder seg ut
er jeg idéen i fuglen om fuglen i rommet.
Fuglen som løfter sitt hode motivløst.

Som lys i bevegelse. Treet får eksistens.
Havet blir bølge på bølge og mer enn alt hav, Brancusi.
Verden begynner når fuglen letter.
Fuglen tyngre enn kirsebærblomster og sne.

⁴⁰ Sjå fotnote 38.

⁴¹ Årsaka til diktet ikkje klarar å bryte den lukka strukturen, kan vere at forma gjev til syne stoffets «stoffegenhet» (Bjarkøy 1975), i det brotet som finst mellom stoff og form i skulpturen som forfattaren skal prøve å formidle.

En fugl ulykksalig forelsket i jorden.
I plogfuremulden.

Forelsket i gresset.
Grønt gress som gløder omkring mine aksler.
Holder fast på min trekant-skygge.

Min skygge som flytter seg
over vandrende sletter og vrir seg i elve-speil.
Elver med karper i og derfor musikk. Ditt hjemlands, Brancusi.

Jeg er lett som en sten mellom stener som letter bestandig.
Jeg er en fugl, Brancusi.
Fordi dine hender endelig slipper meg.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:185-186)

Diktet er ein ekfrase til den rumenske skulptøren Constantin Brancusi (1876-1957) skulpturar. Frå 1920 og opp mot 1940-åra var Brancusi sær oppteken av å tematisere fuglar i verka sine, og særleg dette med å fange inn augneblinken der fuglen skal til å lette. Inspirert av ei rumensk myte om ein gullfugl med heilande evner som flaug over elvene, skapte han om lag tjue fugleskulpturar under namna *Bird in Space* og *Golden Bird* i ulike material. Det kan godt hende Astrid Hjertenæs Andersen hadde ein spesiell variant i tankane når ho skreiv diktet “Brancusi-fuglen”, men ut i frå den generiske tittelen å dømme er det nok mest sannsynleg at ekfrasen famnar heile skulptursyklusen. Skulpturane kan vidare seiast å vere sterkt abstraherte i forma, og det er vanleg å karakterisere dei som abstrakte, sjølv om Brancusi mislikte termen sterkt. For Brancusi var nemleg det enkle “komplisert på bunnen” (Lucie-Smith 1999:98), men han hadde likevel forståing for at det var vanskeleg å skjønne seg på verka om ein ikkje var “flasket opp på enkelhetens essens” (Lucie-Smith 1999:98). Nett dette var det òg som var kjerna i ein aldri så liten kunstskandale i 1926, som skriv seg rett inn i debatten om korleis ein kan definere ekfrasen, når objektet som er førelegg ikkje er visuelt representerande. I 1926 sende nemleg Brancusi ei rekkje av kunstverka sine til New York for å bli utstilte i avantgarde-galleriet Brummer Gallery. Eit av desse verka, «Bird in Space», denne gongen som bronseskulptur, var òg med. Skulpturen var kjøpt av fotografen Edward Steichen og skulle komme han i hende etter at utstillinga var over. I USA var det på denne tida lovfesta at skulpturar måtte vere *visuelt representerande* for å kunne klassifiserast som kunst, og slike kunstverk var unndrege importskatten. Tollarane som stod føre Brancusis «Bird in Space» skjønna ikkje kva dei såg på, og dei fortolla skulpturen under klassifikasjonen

«Kitchen Utensils and Hospital Supplies»⁴². Steichen blei dermed ilagd å betale om lag 240 dollar i skatt for importeringa, altså 40% av det det hadde kosta å kjøpe skulpturen for. Månaden etter utstillinga anka Steichen avgjerda, og det blei rettssak oktober 1927. No måtte Steichen stadfeste at Brancusi var ein profesjonell kunstnar, og at skulpturen ikkje hadde noko praktisk føremål. Gjennom forklaringa av korleis Brancusi hadde laga skulpturen, vart det klart at skulpturen var original, og at Brancusi kunne kallast profesjonell kunstnar, noko dei mange utstillingane i New York òg kunne stadfeste. Men det var fortsatt ikkje klart om ein kunne kalle «Bird in Space» kunst eller ikkje. Trass i den ikkje-representative karakteren fekk Steichen (og Brancusi), på grunnlag av Brancusis no stadfesta posisjon som kunstnar, medhald i saka. Dommen lydde slik:

The object now under consideration... is beautiful and symmetrical in outline, and while some difficulty might be encountered in associating it with a bird, it is nevertheless pleasing to look at and highly ornamental, and as we hold under the evidence that it is the original production of a professional sculptor and is in fact a piece of sculpture and a work of art according to the authorities above referred to, we sustain the protest and find that it is entitled to free entry.⁴³

Avgjerda i denne saka blir sett på som ein siger for abstrakt kunst. Frå no av trong ikkje kunst å vere figurative imitasjonar av naturlege objekt for å bli anerkjend som skjønn, slik ein hadde professert det frå utviklinga av ideane om dei «høge kunststartar» vi kan spore attende til renessansen. Kunst kunne òg vere verk som portretterte abstrakte idear. Trass i denne sigeren er det nok enno ikkje semje om kva som kan kallast kunst. Eit av vitna for staten i Brancusi-saka, skulptøren Robert Aitken, proklamerte at «Bird in Space» ikkje kunne kallast kunst av di skulpturen ikkje skapte ei estetisk-emosjonell kjensle i han når han såg på han. For han kunne dermed ikkje Brancusi-skulpturen kallast kunst. Det var jo ikkje noko å *sjå* i skulpturen som kunne tilseie at dette var ein fugl. Sett ein til dømes Brancusis fugleskulpturar opp mot Rodins skulpturrelle hender, ser ein tydelege skilnader der verka til Rodin er figurative og røyndomsnære. Nett slik er det nok vi i fyrste omgang òg tenkjer at kunsten må vere. Men ser ein på kunstsynet til desse to kunstnarane, har dei likevel mykje til felles. For Brancusi er kunsten på sitt mest verkelege når den famnar essensen av noko i formuttrykket, og det same kan ein utleie av Rodins fascinasjon ved å rykke ut motivet frå sin naturlege samanheng for å gjere det autonomt sjølv om forma i seg sjølv ikkje blir abstrahert. Trass i at skulpturane til

⁴² Sjø: http://www.legalaffairs.org/issues/September-October-2002/story_giry_sepoct2002.msp (lasta ned 15/2-2012)

⁴³ Sjø fotnote 42.

Rodin og Brancusi er tydelege motsatsar, gjev dei likevel uttrykk for den same essenstenkinga. I Astrid Hjertenæs Andersens handsaming av Brancusis skulpturar kjem den abstraherte forma til syne gjennom dei få deskripsjonane ho gjev i diktet. Gjennom stemma til fuglen får vi jo heilt klart eit bilete at vi har med ein fugl å gjere etter dei mange stadfestingane fuglen sjølv kjem med, og det er tydeleg at Astrid Hjertenæs Andersen er vel kjend med dei juridiske tumultane rundt han. Det einaste som referer til sjølve forma er «trekantskygge» og «motivløst» som i seg sjølv er nok så greie deskripsjonar av noko som rett nok er, ja, motivlaust. Frå dei føregåande ekfrasane til skulpturar kan ein slik sjå ei utvikling som har gått frå ein ganske deskriptiv karakter, med unntak av den tenkte ekfrasen «Modell» som berre i små ymt antyda forma til skulpturen, til ei meir fortolkande handsaming av førelegget som vi òg såg av den todelte deskriptiv-meditative strukturen i «Katedral». I desse ekfrasane kan ein såleis seie at Astrid Hjertenæs Andersen har prøvd å nærme seg «tingenes karakter». Dette gjer ho jo òg i «Brancusi-fuglen», men her vender ho meir attende til refleksjonane over *korleis* kunstverket blir til slik ho byrja «Modell» med. I «Brancusi-fuglen» får likevel både kunstnaren og kunstverket ein meir positiv verdi enn i dei fyrste ekfrasane, sjølv om dei alle kan seiast å vere bygd på tanken om kunst som idé. I «Modell» fann ikkje sjela til kunstverket «veien til sin nye bolig», men i «Brancusi-fuglen» ser Astrid Hjertenæs Andersen no heller ut til å prisgje kunstnaren sin idé som det som faktisk slepp kunsten «fri» frå stillstanden i skulpturen.

Som i «Modell» er det kunstverket som talar til sin skapar i «Brancusi-fuglen»: «Før vingene folder seg ut/er jeg idéen om fuglen i rommet» (vers 4-5). I desse to versa blir kunstverket skildra *før* tilblivinga – vengene til fuglen har enno ikkje falda seg ut. I dei to siste versa er kunstverket endeleg ferdig: «Jeg er en fugl, Brancusi./Fordi dine hender endelig slipper meg» (vers 19-20). I det kunstaren tek vekk hendene sine frå det ferdige kunstverket, kan kunstverket sjølv leve som idé slik det i opphavet var: «Verden begynner når fuglen letter» (vers 9). I «Brancusi-fuglen» er det såleis moglegheitene i kunsten som blir framheva i motsetnad til avgrensingane som blei framheva i dei føregåande ekfrasane. Brancusis fugleskulpturar er så visst ikkje «storvinget» (vers 2) i si sær abstraherte form, men dei *kan* bli det i det biletskapande sinnet til den som måtte sjå på dei idet *aistheta*, det vi kan oppfatte med sansane våre, og *noeta*, det vi oppfattar med intellektet, blir foreina i *phantasia*, ikkje berre som kunstnaren sin idé, men som idé *i seg sjølv*.

2.2 Relasjonar mellom ord og bilete. Ekfrasar til måleri.

Slik vi har sett i gjennomgangen av ekfrasane til skulpturar i Astrid Hjertenæs Andersens forfattarskap, er ekfrasen ein stad der ho kontemplerer over både karakteren og tilblivinga til kunstverka. Ein kunne sjå at ho har eit nokså ambivalent forhold til både kunstnarrolla og kunstverket. På den eine sida reflekterer ho over at kunstnaren på mange måtar står makteslaus i forhold til sitt eige kunstverk. I mangt er kunstnaren ein slags sørgjeleg Pygmalion-figur som i sitt inderlege forhold til kunstverket, blir ført bak lyset. På den andre sida såg vi at kunstnaren, som ein slags Promethevs-figur, kan vere den som faktisk sett kunstverket sitt fri. Vi ser at Astrid Hjertenæs Andersen blir slite mellom eit romantisk og eit anti-romantisk kunstnarsyn i forhold til det autonome ved kunstverket. Valet i førelegg kunne òg gi oss ein peikepinn på kva syn Astrid Hjertenæs Andersen har på kunsten. Det kunne mellom anna sjå ut til at skulpturar som er figurative valdar dei største problema. Visst er kunstverka fine å sjå til, men det er noko illhugsamt over dei. Det ligg ein grusom ro over favntaket i granitten i Vigelands skulptur, og den ulukksalege modellen i «Modell» finn ikkje ro i seg sjølv. Det er først når kunstverket blir non-figurativt, og ikkje «heilt», at uttrykket blir varmare, at Astrid Hjertenæs Andersen opnar seg opp for både kunstnar og kunstverk. På sett og vis kan det dermed tenkjast at ho gjennom ekfrasane til skulpturane har danna seg eit klårare bilete av kunsten og kva krav ho sett til han, samstundes som at ho òg har blitt tryggare på si eiga kunstnarrolle. Tvilen kring sin eigen rolle som kunstnar, kan vi mellom anna sjå av diktet «Til min lyre» (frå *De ville traner*, 1945). Her uttrykker diktaren tvil om den vegen ho har vald er nok til å «vekke de små Adamsbarn» (vers 1). Det kan sjå ut til at diktaren kjenner seg som ein løgnar i forkledding: «Forvandlet du ditt ris til en duftende,/skjønn rose? Tok du din vakreste kledning på/da du gikk inn i deres små stuer, inn i deres store saler/klimprende dine sanger?» (vers 13-16). Til svar får ho at dette er noko ho ikkje skal gruble over, at ho skal gå ut til sine «elskede markblomster» (vers 18) som i si opprinnelege og essensielle form, skal vise veg. Eit anna forhold som slik òg blir utførleg utforska gjennom kunstverkeekfrasane, er relasjonen mellom ord og bilete i søkinga etter «tegnets tilsynekomst». Det kan også sjå ut til at Astrid Hjertenæs Andersen spør seg: Kva kan eit dikt seie? Kva kan eit måleri seie? Fleire av ekfrasane skriv seg slik tydeleg inn i ein paragonisk diskurs, medan andre har denne ambivalensen implisitt innskripen i seg utan for klare tilvisingar, men som vi skal sjå finst det likevel i mange av dei tidlege ekfrasane eit tildriv der ord og bilete nesten smeltar saman i ei meditatív eining som skal peike fram mot den forma ekfrasen til slutt får i med avsluttinga av forfattarskapen i *De tyve landskaper* (1980).

2.2.1 Meditasjon

Slik eg tidlegare har nemnd, er det særleg skulpturar Astrid Hjertenæs Andersen i byrjinga av forfattarskapen konsentrerer seg om i ekfrasane. Det tyder likevel ikkje at ekfrasar til bilete og måleri ikkje finst i den tidlege diktinga. Den fyrste ekfrasen til eit måleri finn vi allereie i *Skilpaddehagen* (1950) i diktet «Det skjønne gylne spill mellom mor og barn» med undertittelen «Ved en fontene». Etter tittelen å døme er diktet til Pablo Picassos (1881-1973) måleri *Mother and Child by a Fountain* (1901)⁴⁴. Tittelen Astrid Hjertenæs Andersen gjev diktet er omfortolkande, men likevel tydeleg nok til at ein kan drage kjensel på førelegget. Tittelen gjev slik nokre frampeik om kva type bilete vi får sjå i diktet. Sjølv måleriet er måla under den «blå» perioden til Picasso, og dette gjev seg til kjenne i den blå koloritten med nokre få innslag av gult og grønt. Biletet er elles nokså stilisert måla med breie, enkle, nesten naive penselstrok som kan peike fram mot den kubistiske teknikken han byrja å bruke i måleria sine litt seinare kring 1907. Fontena i biletet er tydeleg synleg, men har uklåre drag til liks med barnet i biletet som ikkje har ansiktstrekk i det heile. I Astrid Hjertenæs Andersen si handsaming av biletet, er det berre nokre få element vi kan kjenne att frå førelegget. Vi kjenner att fontena frå undertittelen som vidare i diktet blir omfortolka i «evige kilder» (vers 1), og sjølvstapt hovudmotivet «mor og barn» (vers 4). Nemninga «lønndomsfylte» (vers 10) kan òg vere ein referanse til barneansiktet som er heilt utviska. Elles ser vi ikkje noko av det blå som dominerer i måleriet, det ser snarare ut til at ho dreg ut dei små nyansane av gult og grønt som finst i biletet og fokuserer på desse i adjektiv og substantiv som «gullren» (vers 1) og «gylne» (vers 4) og «gyllenhet» (vers 7), som går att gjennom heile diktet. Ekfrasen blir slik eit døme på den meditative strategien Astrid Hjertenæs Andersen nyttar i fleire av ekfrasane. I dette diktet blir det dei gylne nyansane i måleriet som sett i gang ein refleksjon kring eit av hovudmotiva i forfattarskapen, nemleg sola. Det kan i diktet kan sjå ut til at sola er morsskapsnaden og menneska er born, der sola og lyset, som kjelde til erkjenning, skal «kysse» bort «morgentimenes perlende angst» (vers 9). Det ekfrastiske blir her slik brukt til å stadfeste noko av den poetologien ho etablerer i den føregåande samlinga. Same strategi kan vi sjå seinare i *Strandens kvinner* (1955), der eit anna Picasso-måleri òg får vere førelegg for refleksjonen som finst i diktet. Picassos måleri har tittelen *Woman with Doves* (1930)⁴⁵, og ein kan tydeleg sjå at Picasso her har brote sentralperspektivet markant. Fargane er framleis dei same, men blåfarga er lysare, og det gule og grønne er representert meir enn det

⁴⁴ Biletet kan du sjå her: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/210003576> (lasta ned 29/3-12)

⁴⁵ Biletet kan du sjå her: <http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8EWNTD> (lasta ned 29/3-12)

blå. Fargane frå måleriet finn vi att i omfortolkingar som «irrrønn» og «bittergul» i ekfrasen. Det blå finn vi ikkje att, men i nemninga «kilde» som går gjennom heile diktet, kan vi få assosiasjonar til vatn, og dimed blått. Elles kjenner vi òg att duene i dei «gryhvite duer» (vers 1), bladformasjonane i bakgrunnen av måleriet som «en svart kvist med to brune blad» (vers 6), og kvinna frå biletet som har ei av duene i handa si i det kvinna i Astrid Hjertenæs Andersens dikt strekker handa si fram «som et hvilested» (vers 7). I dette diktet kan ein òg sjå at duene, tradisjonelt eit symbol for fridom, troskuld, reinheit og venleik, blir det i Picassos måleri som får vere utgangspunktet for den ekfrastiske prosessen som skjer i diktet. Slik dei gylne fargene i *Mother and Child by a Fountain* fekk vere utgangspunkt for refleksjonen i «Det skjønne gylne spill mellom mor og barn», får duene her noko av den same funksjonen. Gjennom kvinna si stemme ser vi at duene kjem «veiville, flaksende» (vers 8) til ho for å søke «en kilde å drikke av» (vers 4). Kvinna opnar seg for fuglane, men det er med angstfylt «vemod» (vers 9), fordi ho ikkje har så mykje meir å tilby enn «en sommers erindring» (vers 10). Slik kan det tenkjast at Astrid Hjertenæs Andersen, i møtet med Picassos måleri, har kjent seg utilstrekkeleg overfor det biletet seier, men like fullt gjev det lille ho har å møte biletet med bod om at «en sommers erindring» kan vere nok til å føre erkjenninga og biletet vidare:

Og *det* er min undrende glede, og kilden de drikker av,
 at de kom til mitt sinn,
 til mitt hus hinsides sletter og hav.
 (Andersen: *Samlede dikt*, 1985:101-102)

Ein annan tidleg ekfrase til eit måleri finn vi aller fyrst i den same samlinga. Diktet «Kvinner i rød kveld» er eit stort dikt som går over tre delar og som i sin heilskap får utgjere fyrste avdeling. I diktet er det tydeleg at det er gjennom eit kvinneleg kollektivt «vi» at kvinnehistoria blir utforska i spørsmåla «Hvor kommer vi fra?» (første del, vers 6), «Hvem er vi» (andre del, vers 26) og «Hvor går vi hen?» (tredje del, vers 35). Som ekfrase er diktet nokså spesielt i det vi kan kalle det ein «dobbel-ekfrase». Dei tre spørsmåla kvinnene i diktet stiller seg, er nok ei tilvising til Paul Gaugins kjende måleri *D'où Venons Nous Que Sommes Nous Où Allons Nous* (1897-1898)⁴⁶. Biletet skal, etter det Gaugin sjølv intenderte, bli «lese» frå høgre til venstre⁴⁷ for å illustrere dei tre spørsmåla. Til høgre i biletet ser vi ei gruppe unge kvinner, og eit spedbarn, som får symbolisere det første spørsmålet i «livets vår»: «Kor kjem

⁴⁶ Biletet kan du sjå her: <http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKDSG> (lasta ned 29/3-12)

⁴⁷ Sjå: <http://www.mfa.org/collections/object/where-do-we-come-from-what-are-we-where-are-we-going-32558> (lasta ned 29/3-12)

vi frå?» I midten av biletet ser ein så kvinner midt i livet som spør: «Kven er vi?», medan ein så heilt til venstre ser ei gamal som kvinne som til slutt spør: «Kor går vi hen?». Bakerst i biletet står det eit blått idol som skal symbolisere «The Beyond»⁴⁸, etterlivet. Fargane i biletet går i jordfargar, gult, blått og grønt – ikkje ulikt paletten i Picasso-bileta. I den første delen av «Kvinner i rød kveld» kan vi slik kjenne att landskapet i «eventyrskogene» (vers 9), «blånende byer» (vers 10) og «eviggrønne trær» (vers 10). Vi kjenner òg att kvinnene i dei ulike situasjonane, og «billedstøttene» som vi i bakgrunnen av biletet. I den siste delen av diktet kan ein òg kjenne att «grenselandet/mellom slettene og havet» (vers 40-41) som ein kan skimte i bakgrunnen. «Kvinner i rød kveld» har likevel ikkje berre Gaugins bilete som førelegg. Astrid Hjertenæs Andersens ektemann, Snorre Andersen, har òg eit måleri med tittelen *Kvinner i rød kveld* (1954)⁴⁹. Biletet er ganske annleis enn den nokså mørke komposisjonen i Gaugins måleri. Her ser vi to kvinner i kvite kjoler som står på ei strand. Kvinnene skuar ut mot horisonten over vatnet. Elles går bakgrunnen i kvitt og grått, og er slett ikkje raud som ein kunne tenkje seg ut frå tittelen. Det einaste raude i biletet er eit naust, eller eit hus, som står på den andre sida av vatnet. At kvelden likevel er raud kan ein tenkje seg av di vatnet er farga lilla av solnedgangen. Element frå dette måleriet kan vi òg kjenne att i diktet der kvinnene står i solnedgangen i «skinnende kjoler» (første del, vers 2), og at «stranden» blir sagt å vere heimen deira (tredje del, vers 38). Komposisjonelt verker det som om at Astrid Hjertenæs Andersen går inn og ut av bileta etter kvart som refleksjonen kring dei tre spørsmåla skrid fram, men det er tydeleg at det er *Kvinner i rød kveld* (1954) som er hovudkjelda. Spørsmåla ein kan tenkje seg at kvinnene i dette biletet stillar seg, blir svart på av kvinnene i Gaugins bilete. Diktet har, trass i små, ofte omfortolka, deskriptive element, ein sær meditativ karakter – og det kan nok vere eit poeng i det. Slik Unni Langås les «Kvinner i rød kveld», er det eit dikt som tematiserer «enheden i det mangfoldige, om helheden i fragmenterne [...]» (Langås 1997:52). Kontrasten mellom Gaugins og Andersens bilete er stor, men dei handsamar framleis det same stoffet – kvinna. Når Astrid Hjertenæs Andersen skreiv diktet, var biletet til ektemannen sær moderne. Kvinnene i bilete står i klassiske 50-tallskjolar og kan ikkje seiast å passe så alt for godt inn i naturomgivnadene. Dei hadde kanskje passa betre inn i eit bilete av meir urban karakter? Derfor er det nok kan hende at Astrid Hjertenæs Andersen vekslar til Gaugins bilete som har eit heilt anna uttrykk enn det meir «moderne», nordiske bilete ektemannen måla. Gaugin måla biletet sitt på Tahiti. Hit

⁴⁸ Sjø fotnote 46.

⁴⁹ Biletet kan du sjå her: [https://www.blomqvist.no/nettauksjon/nettobjekt/AL/Maleri/116467/\(expired\)/1](https://www.blomqvist.no/nettauksjon/nettobjekt/AL/Maleri/116467/(expired)/1) (lasta ned 29/3-12)

flytta han i 1891 for å finne det han meinte var mykje meir ekte og opprinneleg enn det Frankrike han sjølv kom frå. Biletet ber preg av denne oppfattinga gjennom jordfargane, avbildinga av idolet og kvinnene som for det meste er nesten heilt avkledd. I mangt er det mykje i biletet som har eit meir *opprinneleg* preg over seg, i motsetnad til *Kvinner i rød kveld*. Likevel står kvinnene der og skuar ut mot naturen og havet, kor enn malplasserte dei kan verke, i kontemplasjon over dei same spørsmåla kvinnene i *D'où Venons Nous Que Sommes Nous Où Allons Nous*, eller *Who are we* som det er meir kjend som, stillar seg. Ved å skue gjennom dei to bileta, det moderne og det «uropprinnelege», er det så at vi gjennom ekfrasen kan ane den sirkulære tida og einskapen som finst mellom menneske og natur uansett kor framande vi kan kjenne oss i verda - det som leier kvinnene fram til erkjenninga av at «[v]i kommer fra en tomhet som knuser oss med tomhet./Vi kommer fra en fylde som gjennomgløder oss!» (første del, vers 40-41), erkjenninga av at«[a]lltid og alle er vi lidende/i lange sørgetog skridende over jorden.» (andre del, vers 55-56), erkjenninga av det er «i grenselandet» mellom død og liv vi og dei måla kvinnene for alltid vil vere:

For vi *var* ved vår vandrings begynnelse,
vi som kom fra livets perlebleke morgen,

vi som *var* vårt liv med de tusen solnedganger,
vi som gikk inn til livet i en vårdemring, bittergrønn.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:91, del 3, vers 52-55)

I denne meditative ekfrasen kjem det vi med Murray Kriegers ord kan karakterisere som «the still movement of poetry» fram (Krieger 1992:263). Diktet reflekterer over det *varige* i det *flyktige*, idet ordet, og det tidmessige får karakterisere det biletlege og det romlege, og det biletlege og romlege får karakterisere det tidmessige. Same tematikk finn vi i diktet «Jaques Villons landskap» (frå *Pastoraler 1960*, 1960) som er eit ekfrastisk portrettdikt til kubisten Jaques Villon (1875-1963) landskapsbilete⁵⁰:

Jaques Villons landskap

Fargenes klipper av lys
nærmere horisonten

tankens musikk konkret
på vei til det ytterste landskap:

⁵⁰ Eitt av dei kan du sjå her: http://www.artnet.com/galleries/artists_detail.asp?gid=110&aid=627903 (lasta ned 29/3-12)

Menneskets morgendag
nærmere det bestandige.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:151)

Etter *Pastoraler 1960* (1960) kan ein sjå ei utvikling som tenderer mot det meir konkret-deskriptive i møtet med førelegga som ligg til grunn for ekfrasane, og tydelegare enn i dei føregåande ekfrasane til måleri, kjem ei utforsking av relasjonane mellom ord og bilete til syne idet dei poetologiske refleksjonane synest å vere meir sentrert rundt «tegnets tilsynekomst», enn rundt «tingenes karakter» som blir utforska i ekfrasane til skulpturar. I Astrid Hjertenæs Andersens lyriske forfattarskap finst det vidare, utanom skulpturen, referansar til kunst i ulike former. Dei tydelegaste referansane er til musikken og det musikalske. Formelt ser ein dette både i dei bundne og ubundne versa der det klanglege og rytmiske er sterke drag. I til dømes «Hestene står i regnet», som vi har sett på tidlegare, er det ikkje tvil om at det sanslege og erotiske i diktet er akkompagnert av tung rytmikk i allitterasjonane. I essayet «Om å synge» (Vold 1999) skriv Jan Erik Vold at å gje seg i kast med Astrid Hjertenæs Andersens dikt er som å vere med «musikanter», og at klangane i dikta skapar ein «indre musikk» når ein les. Ei mengd titlar som «Elegi», «Liten hymne» og «Trippel-fuge for fuktig sne» gjev oss slike musikalske assosiasjonar, og ikkje sjeldan blir det å dikte, slik vi definerer det *lyriske*, kopla til det å synge slik det gjer det i diktet «Til min lyre» (frå *De ville traner*, 1945) der vi såg at dikteren sitt formingsproblem vart reflektert over. Kan hende er det song- og musikkuden Apollon med si lyre som her blir apostrofert: «Du skulle vekke de små Adamsbarn/med ny *sang*./Ville de åpne sine søvnige øyne/og undres? Ville de strekke sine motvillige lemmer -/og *lytte*?» (vers 1-5, mine kurs.) Referansane til musikken gjev oss ein innfallsport til korleis vi skal *høyre* Astrid Hjertenæs Andersens dikt, korleis vi skal høyre «sølvbjeller klinge[r]»⁵¹, «bølger mumle[r]»⁵² og «vinder hviske[r]»⁵³, korleis vi skal høyre blomane og deira «jeg-musikk»⁵⁴ og lydane i naturen som «et evig orkester»⁵⁵. Jan Erik Volds karakteristikk av Astrid Hjertenæs Andersens dikting som song er heilt på sin plass. Naturleg er han kan hende òg i og med at slagordet for den romantiske diktinga som Astrid Hjertenæs Andersen tek med seg vidare inn i si seinsymbolistiske dikting, var *ut musica poesis*. Ein kunne såleis vente at det er det auditivt-emosjonelle og ein higen etter ei ikkje-intelligibel røyndomsforståing som ligg til

⁵¹ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Rimfrost og mild himmel» i *Samlede dikt*, 1985:226, vers 12

⁵² Andersen, Astrid Hjertenæs: «Pygmalion» i *Samlede dikt*, 1985:18, vers 16

⁵³ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Pygmalion» i *Samlede dikt*, 1985:18, vers 18

⁵⁴ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Calla med blad» i *Samlede dikt*, 1985:148, vers 3

⁵⁵ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Skilpaddehagen» i *Samlede dikt*, 1985:63, vers 21

grunn for poetologien og den poetologiske praksisen vi har sett i forfatterskapen. På mange måtar er dette rett. Verdien av det å berre *vere*, står sterkt i mange dikt, og sjølv sa Astrid Hjertenæs Andersen at det var viktig for ho at «et menneske erkjenner overfor seg selv og andre at det lever i *dette liv*»⁵⁶. Gjennom kunsten kan vi «være i stand til å utvide en erkjennelse av oss selv.»⁵⁷ Slik kan det tyde på at det er diktet sjølv som skal bere det forskjellslause *tilveret* fram og fylle ei lengtande menneskeslekt med heilande song. Viss vi kan tenkje oss diktet som *klang* og erkjenning som *song*, kan det kan hende sjå slik ut: «En gullren klang/slynges fra blomst til knopp, fra klippe til klippe/og fyller kløftene hvor vi bor med fulltonende sang»⁵⁸. Interessant er det då at det ikkje-intelligible ved diktet, den «fulltonende sang», så ofte blir kopla saman med det konkrete og intelligible, med «en gullren klang». Som Jan Erik Vold òg trekk fram i essayet om Astrid Hjertenæs Andersen, er ikkje dikta berre klangar, men òg fargar og bilete som dikta sett i rørsle. Musikken dikta skapar kjem til liv gjennom «[b]ilder som oppstår og utvikler seg, gjennom brå kast – eller langsomt, over tid [...]» (Vold 1999:97), og i det same diktet der diktinga blei kopla til song, blir den i den same rørsle òg kopla til det å male og teikne: «Med ditt hjerteblod skulle du *male*/det mysterium som er tingenes karakter, og la solen/belyse dine dristige *tegninger*.» («Til min lyre», vers 10-12, mine kurs.).

Det ikkje-intelligible og det intelligible blir såleis to sider av same sak. Diktaren skal tene to herrar i *eitt* uttrykk. I Astrid Hjertenæs Andersens dikting kjem dette til uttrykk som Unni Langås var inne på når ho karakteriserte dikta hennar som «skulpturelle» (Langås 1997:52). Dikta hennar er fylde med fargar og lys som i det vakraste måleri. Sol og måne skin på himmelen, og dugdropane som klamrar seg til grasstråa blir til glitrande, små «juveler»⁵⁹ i morgonlyset. Stjernenatta er «regnbuespraglet»⁶⁰, og fjellandet i solnedgangen er «båret av/solildrød og dryppende, het/purpursjø»⁶¹. For Astrid Hjertenæs Andersen er det slik ikkje stor forskjell på å vere ordkunstnar eller biletkunstnar:

Komposisjon, linje og struktur er alltid tilbakevendende elementer i kunstarnes formsprog. Og farven får stadig bredere plass i moderne dikting, også som nyanse og valør. Det har vel alltid vært nært slektskap mellom malerkunst og dikting [...], all skapende virksomhet er i slekt. Bare midlene er forskjellige. (Kastborg 1967)

⁵⁶ Astrid Hjertenæs Andersen i intervju i *Magasinet for alle*, nr. 29, 1965.

⁵⁷ Sjå fotnote 56.

⁵⁸ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Det skjønne gylne spill mellom mor og barn» i *Samlede dikt*, 1985:72, vers 1-3

⁵⁹ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Andre stjerner» i *Samlede dikt*, 1985:43, vers 10

⁶⁰ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Over en bro» i *Samlede dikt*, 1985:47, vers 5

⁶¹ Andersen, Astrid Hjertenæs: «Rødt landskap» i *Samlede dikt*, 1985:48, vers 12-14

Det biletlege, språkleg og motivisk, blir inngangsportalen til musikken Astrid Hjertenæs Andersen vil synge. Kan hende høver det betre å karakterisere forfatterskapen ut frå ein *ut pictura poesis*-tanke? Ole Karlsen karakteriserer Astrid Hjertenæs Andersen treffande som ein «biletdiktar» (Karlsen 2003:36) i gjennomgangen sin av ekfrasen i norsk lyrikk fram mot 2000, og det vil vere like riktig å seie at å gje seg i kast med Astrid Hjertenæs Andersens dikt er som å vere med målarar og skulptørar, som å vere med musikantar.

Døme på visualiserande og sanseleg bilete finn ein mange av i tråd med det symbolistiske og vitalistiske draget i diktinga, der det poetiske biletet blir dyrka for å setje likheitsteikn mellom menneske og natur, ånd og materie, for å mediere mellom sansane og det å *vere* og *erkjenne*. Det same visualiserande draget ved biletdanninga – auditivt, visuelt og organisk – finn ein att også i den seinare delen av forfatterskapen, der den blomstrande ornamentikken stadig oftare blir erstatta av meir reinskorne bilete. I diktsamlinga *Frokost i det grønne* (1964) finn vi ei rekkje slik dikt samla i den tredje avdelinga *Konsertino*. Her er den poetiske similen som Astrid Hjertenæs Andersen så ofta nyttar seg av i byrjinga av forfatterskapen, erstatta av meir sjølvstendige metaforar som får verke utan noko referensielt mellomledd. I det andre særskilte vakre diktet i avdelinga blir det som vi kan sjå på som abstrakte storleikar, sorg og tapskjensla, teikna fram som noko konkret – ein synestesi av visuelle, auditive og organiske sanseimpulsar, og sjølv om biletdanninga er tufta på død, er konklusjonen den same som i meir livsbejaende dikt som «Hestene står i regnet». Det er gjennom sansane at livet blir levd, så vel som i sorg som i glede:

II

Det sorte suger alle farver til seg.
Den gule sol. De fjerne kondolanser.
De dype fiolette avskjedsord.

Det sorte suger farven fra ditt ansikt
mens hjertet slår og slår. En metronom
av løv og salt. Hvem danser:

Din sommer flagrer pikelett forbi deg.
Med smale skuldre. Kjolens slør i vinden.
Fiol og rådyr. Sjø. Et kast med nakken.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:164)

Fokuseringa på det å *vere* i forfattarskapen, slik eg fleire gonger har peikt på, gjer at vi i tillegg til å kunne karakterisere ho som seinsymbolist, òg no kan karakterisere ho som erkjenningspoet. Store delar av forfattarskapen er sentrallyrisk, der ein gjennom opplevingane til eit *eg*, særleg i samband med natur og naturbilete, skal få ta del i noko *umiddelbart* som vanskeleg kan uttrykkast med ord. Det sentrallyriske trykket er tydelegast i dei fyrste samlingane, medan ein frå samlingane frå 1960-talet, slik vi såg av det andre diktet frå avdelinga *Konsertino* i samlinga frå 1964 og frå dei meir meditativt-fortolkande ekfrasane til skulpturar, finn dikt som er meir i tråd med den konkrete modernismen som voks fram på denne tida. Sjølv om utsegnsforma i nokon grad endrar seg, ser det ikkje ut til at erkjenningsaspektet ved dikta får mindre trykk. Dette kan synest motstridande i det at den konkrete modernismen i mangt søker ei depersonalisering av diktinga der tinga i seg sjølv ikkje har noko vesen, dei berre *er* og kan slik ikkje romme diktar-eget eller opplevingane det har. At vi likevel kan trekkje ei slik line i Astrid Hjertenæs Andersens forfattarskap, som i stor grad *er* sentrallyrisk og symbolmetta, finn vi i den poundske imagismen som den konkrete modernismen spring ut i frå, og som Astrid Hjertenæs Andersen sjølv fann stor inspirasjon i. Imagismen er som dei fleste –ismar ikkje noko avgrensa heile. Såleis finn vi fleire variantar. Den eine varianten er objektivistisk, medan den andre har eit sterkare innslag av subjektivitet. Det er i denne andre lina vi kan plassere Astrid Hjertenæs Andersen. Enno meir på plass innanfor imagismen fell ho i nyanseringa av imagismen Pound gjorde med vorticismen⁶². Her får det biletlege mindre statisk karakter. For Pound blir biletet ein virvelstruktur som ein konstant straum av idear flyt ut i frå. I lys av denne biletdefinisjonen, er det kan hende dette som kan forklare at Astrid Hjertenæs Andersen i så stor grad nyttar konkrete, biletlege motiv som grunnlag for dei poetologiske refleksjonane dikta kan seiast å uttrykke.

Den tvilen Astrid Hjertenæs Andersen i byrjinga av forfattarskapen hadde til sin eigen kunstnariske skapingsprosess, sin «song» og sine «bilete», fekk som vi såg ein slags endeleg konklusjon med «Brancusi-fuglen». Her fekk kunstnaren ei stadfesting om at det valet han hadde tatt, var det riktige idet fuglen på grunn av kunstnarens *idé*, «lett som en sten mellom stener som letter bestandig» (vers 19), sjølv «[f]ør flukten» (vers 2), kunne flytte seg «over vandrende sletter» og vri seg i «elvespeil» (vers 17). Meir trygg på sin eigen rolle er det at ho så kan gå grundigare i saumane på sin eigen kunst.

⁶² Vorticismen er ei retning innanfor målarakunsten leidd av britiske Wyndham Lewis før første verdskrigen. Hovudmålet her var å syne den dynamiske mekanikken i samtida, samstundens som dei òg søkte å syne «the stillness at its core». Sjå: <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/238700> (lasta ned 17/4-2012)

2.2.2 Ambivalens

Med samlinga *Frokost i det grønne* (1964) aukar talet på ekfrasar i forfattarskapen. I denne samlinga finst det iallfall tre klåre ekfrasar. I *Et våroffer* (1976) finn vi fire ekfrasar, ein femte kan diskuteras. Sjølv om vi no har sett at ekfrasen titt og ofte er å finne i forfattarskapen, er det særleg i samlinga *Rosenbusken* (1972) at konsentrasjonen av dei innad i ei samling er størst, viss vi ser bort i frå ekfrasesamlinga *De tyve landskaper* (1980). Her kan vi finne åtte, om ikkje ni, av dei. Det er slik verdt å merke seg at samlinga er dedikert ektemannen og *målaren* Snorre Andersen, og kan hende er det nett derfor ekfrasen får så stor plass i samlinga. Eg vel likevel her å starte undersøkinga av relasjonen mellom ord og bilete med nokre dikt frå *Et våroffer* (1976). I avdelinga *Månesonettene* finn vi seks dikt som alle, nok så sjølv sagt, har månen som motiv og som reflekterer over korleis månen som symbol har blitt handsama til ulike tider, i ulike kulturar og i ulike kunstuttrykk. Det fyrste diktet, «Søvnjengersken», er ein ekfrase til John Everett Millais' (1829-1896) måleri *The Somnabulist* (1871)⁶³. Tittelen kan tyde på det, samt deskripsjonane Astrid Hjertenæs Andersens gjev i diktet. Kvinna i Millais' bilete har på seg det som vi kan rekne med er ein kvit nattkjole. Håret er langt, og i handa held ho ein lysestake utan lys, noko Astrid Hjertenæs Andersen òg gjer oss merksame på. Kvinna går også med opne auge langs ei kyststrekning. I bakgrunnen kan vi skimte havet, og til høgre bak ho kan vi sjå eit lite ljøs som skin. Som i dei andre ekfrasane vi har sett, er innhaldet i Astrid Hjertenæs Andersens ekfrase her nokså meditativt, og ein sterk narrativ impuls fører diktet framover. Det fyrste vi kan sjå av førelegget i diktet, er i dei to siste versa av første del der vi ser kvinna «vandre[r] som i drømme. Ut i natten» (vers 13) der ho paradoksalt «[v]il lyse for dem i den hvite kjolen» (vers 14) med den tomme lysestaken. I den andre delen ser vi kvinna i versa «[s]er ut i tomheten med åpne øyne./Det lange håret flør i måneskinnet.» (vers 4-5). I diktet er ho på veg til det ho trur er eit skipbrudd. Tilsynelatande har ho blitt «vekt» av eit lystig lag på eit skip, men «[b]rus av bølger./Som slår mot farlige forlatte kyster.» (vers 6-7) ber bod om at noko kan komme til å hende som skal stilne kvinnelatteren ho høyrer. Kvinna «skrider langsomt» (del to, vers 1) på veg for å hjelpe. Men «[h]un går i evigheter» (del 2, vers 6), og ho som skulle komme, «KOMMER ikke» (del 2, vers 14). Ut i frå biletet har Astrid Hjertenæs Andersen prøvd å skape ei forteljing med *orda* sine. I denne samanhengen er det interessant at Millais frå 1850-talet av blei ein ettertrakta «story telling scene»⁶⁴-målar, og det er kan hende det

⁶³ Biletet kan du sjå her:

http://www.boltonmuseums.org.uk/collections/art/paintings_prints_and_drawings/oil/somnabulist_millais
(lasta ned 29/3-12)

⁶⁴ Sjå fotnote 62

Astrid Hjertenæs Andersen her problematiserer. Ho prøver så godt ho kan å skrive ei forteljing ut i frå scena på biletet, men ho greier det ikkje. Kvinna går i «evigheter», men kjem aldri fram til skipbruddet. Diktet kan såleis seiast å vere ein slags satirisk kommentar til Millais' bilete: «Biletet er fastfrose og kan ikkje fortelje. Eg prøvde med orda mine, men kvinna kom ikkje lenger». I diktkommentaren ser ein samstundes at ordet si evne til å skape «rørsle» heller ikkje held mål. Slik har Astrid Hjertenæs Andersen ganske fint klart å syne «tingenes karakter» i den statiske karakteren somnambulisten har i biletet, men «tegnets tilsynekomst» er likevel eit stykkje unna idet Astrid Hjertenæs Andersen ikkje klarar å løyse kvinna frå måleriet. I same avdeling prøvar ho på nytt å nærme seg eit måleri, og månemotivet, i diktet «To menn ser på månen». Diktet er skriva til den tyske romantiske målaren Caspar David Friedrichs (1774-1840) bilete *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, eller med den engelske tittelen, *Two Men Contemplating the Moon*. Figurane i biletet er identifiserte som Friedrich sjølv og eleven hans, August Heinrich. Friedrich måla tre variantar av biletet. Etter Astrid Hjertenæs Andersens deskripsjonar å døme, er det nok den fyrste versjonen frå 1819 som er det konkrete førelegget. I den andre versjonen frå 1824, er det ei kvinne og ein mann som ser på månen. Den tredje versjonen, frå ca. 1825-1830, er ganske lik den fyrste versjonen, men den har ein mykje lysare koloritt der blått dominerer, medan den fyrste versjonen er prega av varme fargetoner i brunt og gult som vi finn at i Astrid Hjertenæs Andersens dikt. I biletet ser vi to menn i eit skoglandskap som skuar mot månen. Som i dei fleste måleria Friedrich måla, ser vi figurane bakfrå slik at vi meir aktivt får ta del i det som skjer i biletet, nemleg refleksjonen over einskapen mellom menneske og natur som var så sentralt i Friedrichs romantiske landskapsmåleri. Månen har vore eit ynda objekt for kunsten og for menneska sin fascinasjon til alle tider, og kan hende med fornya kraft i den romantiske perioden Friedrich var ein sentral aktør i, og som Astrid Hjertenæs Andersen sjølv har sterke band til. I «To menn ser på månen» er Astrid Hjertenæs Andersen likevel meir interessert i å få høyre kva mennene seier enn å kontemplere over naturrefleksjonen som tilsynelatande er det ein får sjå i måleriet:

To menn ser på månen

Caspar David Friedrich
tysk maler 1774-1840

Hva sier de i dette brune landskap.
Den gamle mesteren i vandringskappen.
Den unge lærlingen i blå kavai
som lener armen på den gamles skulder.

Kan være opptatt av et kosmisk ekko
 som klinger mellom dem og måneringen.
 Hvor lenge stod de slik med ryggen til oss.
 De brune klipper tier. Eken tier.
 Den skjeve stammen bærer på et rotsår.
 Snart faller den med sine døde grener
 som spriker i det gylne månesløret.
 Hva sier de. En munter fugl har sunget:
 De planlegger et demagogisk opprør.
 I denne månenatt et sted i verden.
 (Andersen: *Samlede dikt*, 1985:203)

I dette diktet kan ein sjå at Astrid Hjertenæs Andersen ganske nøyaktig skildrar Friedrichs måleri i det ”brune landskap” (vers 1) hvor ”[d]en gamle mesteren i vandringskappen” (vers 2) står saman med ”[d]en unge lærlingen i blå kawai” (vers 3), korleis dei står med ”ryggen til oss” (vers 7) kanskje ”[...] opptatt av et kosmisk ekko/som klinger mellom dem og måneringen.” (vers 5-6). Den særskilte karakteren til diktet blir samanstilt med ei rekkje spørsmål til biletet for å få det i tale; ”Hva sier de [...]” (vers 1), ”Hvor lenge stod de slik [...]” (vers 7), men ein får ikkje noko svar – både ”[d]e brune klipper” (vers 8) og ”Eken” (vers 9) teier. Men Friedrich sjølv teier ikkje: ”De planlegger et demagogisk opprør” (vers 13), slik han sjølv sa om dei to mennene i biletet som ein respons til kritikken vendt mot bruken av ”old German-costume”⁶⁵ i måleria sine. Det som så kan lesast ut frå denne ekfrasen, slik eg ser det, er ei problematisering av biletet si evne til å fortelje ei historie slik vi òg såg i «Søvngjengersken». Ordet, derimot, får her ein større verdi i det ”[e]n munter fugl” (vers 12), som slett ikkje finst i måleriet, syng historia om det ”demagogiske opprør” som ligg *utanfor* biletsfæra, eller som iallfall skulle ha vore det. Det kan tenkjast at den muntre fuglen i diktet representerer Friedrich. Her er det òg verdt å merke seg at Astrid Hjertenæs Andersen nyttar verbet «ser» i diktittelen, medan bilettittelen går noko lengre i «i ettertanke», eller «i kontemplasjon». Dette er noko ikkje Astrid Hjertenæs Andersen *ser* i biletet. Dei *kan* vere «opptatt av et kosmisk ekko» (vers 5), slik ein så ofte tenkjer seg at menneska er når dei stirar opp mot stjernehimlen og tek seg i å stille spørsmål ved sin eigen eksistens i møtet med det veldige og uendelige som finst over hovuda deira. Det Astrid Hjertenæs Andersen *ser*, er at «[d]e planlegger et demagogisk opprør» (vers 13). Slik kan det òg vere ein kritikk av at Friedrich langt på veg «avmystifiserte» sitt eige bilete ved å kommentere det. Sjølv har Astrid Hjertenæs Andersen uttalt at det å kommentere egne verk er som å utøve eit «svik» (Brekke

⁶⁵ Eit politisk ukorrekt plagg i Friedrichs samtid. Sjå utdrag fra Norbert Wolfs bok om Caspar David Friedrich på http://books.google.no/books?id=kJp8TyafsFYC&pg=PA56&lpg=PA56&dq=demagogie+intrigues&source=bl&ots=Uv4rY3SOsp&sig=dVfWZCs8oQjrV1qXDRIkYoYqew&hl=no&ei=rwcsSs7RHsPM-Abh1JWUCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5#PPA56,M1 (lasta ned 7/6-09)

1958:9) mot det berre «Gud» kan vite i det ho trekk vekslar til eit Robert Browning-sitat: «Da diktet ble til, skjønte både Gud og jeg det. Nå skjønner bare Gud det.» (Brekke 1958:9). Det den «muntre fuglen» song har på ein måte «øydelagt» den kosmiske kontemplasjonen i biletet, og dermed er biletet vanskeleg å meditere over slik vi ser av den sterke deskriptive karakteren diktet har. I så måte kunne ein også utleie at orda, trass i at dei synest betre til å kunne fortelje det som ligg attom biletet, blir utilstrekkelege. Det er tydeleg at korkje ord eller bilete er herre i dette forholdet sjølv om nokre tendensar kunne tilseie at Astrid Hjertenæs Andersen her prøver å leggje biletkunsten under ordkunsten. To andre særskilte deskriptive dikt finn vi i *Rosenbusken* (1972). Denne samlinga opnar med ei avdeling som inneheld to ekfrasar til kopparstikk av renessansekunstnaren Albrecht Dürer (1471-1528). Det fyrste diktet er til *St. Jerome in his study* (1514), eller som Astrid Hjertenæs Andersen skriv, «St. Hieronymus i skrivestuen». Det andre er skrivet til *Melancholia I* (1514). At ho har vald seg ut nett desse to stikka⁶⁶, er ikkje tilfeldig. Saman utgjer dei eit par slik Dürer sjølv hadde tenkt det. Sjølv om begge stikka ustrålar ro og harmoni, er dei like fullt kontrastar. I *St. Hieronymus in his Study* ser vi at helgenen sit å skriv på sitt heilage arbeide. Rundt hovudet hans lyser ein glorie. Stikket syner elles ei stillferdig og rolig stemning særleg stadfesta i den sovande hunden og løva i forgrunnen. Harmoni rådar i biletet sjølv om det finst fleire memento mori-motiv representert i timeglaset, kristusfiguren på skrivebordet og i hovudskallen i bokhylla til venstre i biletet.

Ro er det òg i diktet Astrid Hjertenæs Andersen skriv til dette stikket. Løva «glipper» (vers 3) med augelokka, og den sovnar i «en blid gul mildhet» (vers 4). Dikt-eget som skuar biletet, sett seg på stolkanten utan «en eneste jeg-tanke» (vers 11) medan hunden flyttar snuten «umerkelig» (vers 12). Dikt-eget tek til og med av seg skoa for å ikkje forstyrre helgenen i arbeidet, og ekfrasen kan nok seiast å vere ein meditasjon kring kjensla av ro dikt-eget kjenner når det ser på biletet:

Hver gang jeg går inn til Hieronymus blir jeg ustanselig
opptatt av en som er opptatt med et fredelig gjøremål.
Hører jeg bare lyden av fjærpennens kraslinger
på pergament. Pusten fra sovende dyr.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:181, strofe 5)

⁶⁶ Sjø <http://yazim.livejournal.com/159521.html> for særskilte gode bilete av stikka (lasta ned 17/3-2012)

St. Hieronymus in his Study er verkeleg eit meisterstykke. Den sær utvikla stikkteknikken har klart å skape eit vidt spekter av lys og romkjensle, og det er kan hende derfor at den som skuar biletet «fornemmer» (vers 15), «lukter» (vers 16) og «hører» (vers 19) den stilla som finst i biletet.

Den verksamme Hieronymus har sitt motstykke i personifikasjonen av melankolien i *Melancholia I*. Ho sitt der djupt i sine egne tankar, kan vi tenkje oss, med haka i den eine handa og passaren i den andre, byggingsarbeidet rundt ho uferdig. Ved sida av sit Cupido, tilsynelatande sær oppteken. Astrid Hjertenæs Andersens dikt «Melancholia I, 1514» er til liks med «To menn ser på månen», sær deskriptivt. Den deskriptive karakteren får likevel her ein litt annan funksjon enn den spørjande strategien i ekfrasen til Caspar David Friedrichs måleri, eller den meditative, fortolkande strategien vi har sett i fleire av dei andre ekfrasane, men fyrst vil det vere naudsynt med eit nærmare blick på stikket som er sær innhaldsrikt. *Melancholia I* inneheld ei mengd element knytt til geometri og alkymi, og derav til sinnsstemninga melankoli. Sjølv tittelen kan gje indikasjonar på at Albrecht Dürer hadde tenkt å lage fleire stikk for å illustrere dei fire temperamenta ein meinte menneska hadde. I tillegg til melankolien har vi òg temperamenta flegmatisk, sangvinsk og kolerisk⁶⁷. Temperamenta vart vidare knytt til kroppsvæskene; slim (flegma), blod (sanguis), gul galle (khole) og svart galle (melas). Den flegmatiske personligheita var prega av ro og harmoni, men menneska med dette temperamentet kunne òg vere noko treige. Personar med for mykje blod kalla ein sangvinske. Karakteristisk for sangvinske personar var at dei var sær lystige og hadde fleksible rørsler. Ein med for mykje gul galle var derimot kolerisk og sær irritabel. Hadde du for mykje svart galle, var du melankolsk og prega av tungsinns og intens grubling. Ein trudde òg at temperamenta var styrte av stjernene og planetane, ei førestelling som nok må seiast å leve i beste velgåande i dag. Av dei fire temperamenta, var det nok den saturnske melankolien som var den verste å ha, men fram mot tida Dürer levde, og opp mot 1800-talet og romantikken, får melankolien ein heilt annan status idet han særleg blir knytt til kunstnaren og diktaren. Som romantikken har lært oss, er kunstnaren eit menneske som skal ha ei særleg evne til å oppfatte det «gudommelege» i tilværet. Lina mellom genialitet og galskap er likevel nokså fin, og kunst- og litteraturhistoriene vrimlar med historier om kunstnarar og diktarar som gjekk under for vanviddet som den intense kosmiske grublinga deira førde dei inn i. At det kan vere den kunstnariske melankolien som blir skildra i Dürers stikk, kan ein kan hende

⁶⁷ Sjå http://snl.no/sml_artikkel/temperament (lasta ned 17/3-12)

utleie frå det at fleire av elementa i biletet er knytt til skapande og skrivande verksemd. I forgrunnen sit Melancholia utstyrt med venger og ein passas i den venstre handa. Uttrykket hennar verkar trist, men det intense blikket syner at det under yta blir arbeidd hardt. Under handa kan vi skimte ei bok som streker under at Melancholia er eit intellektuelt og tenkjande vesen. Rett over hovudet hennar ser vi ei tavle med tal, ein såkalla *mensula jovis* (Panovsky 1955:167). Tavlene blei brukte som talismanar som kunne få «alle bekymringer til å forsvinne» (Panovsky 1955:167). På hovudet hennar ser vi ein annan slags «talisman», ein laurbærkrans. Denne har samband med at dei som var melankolske, og dermed styrte av planeten Saturn, var særleg i fare for å bli uttørra. Dette kunne ein motverke ved å nytte særskilde vatnholdige urter, men i forma som liknar på ei krone, kan ein òg utleie at ho har ein særleg opphøg status. I beltet hennar ser vi vidare eit nøkkelknippe som òg tradisjonelt er eit symbol for visdom og makt. Eit anna særkjennet som karakteriserte den melankolske, var at han gjerne var gjerrig. Under nøkkelknippet, ned mot skjørtekanten, ligg det ein pung. Det kan vere fristande å tru at pungen skulle ha hengd saman med nøklane, men at dei er glidd ned. Dette kan vere eit uttrykk for at denne melankolikaren ikkje bryr seg om rikdom, og derfor har late posen fare, medan nøklane (og visdomen) framleis får ha sin plass i beltet. Slik er ho òg eit uttrykk for den «moderne» kunstnariske melankolien, og ikkje den middelalderske melankolien knytt til feigskap og apati. Fleire element i biletet kan òg direkte bli knytta til melankolien og saturn som til dømes myndehunden, handverkarreiskapene og flaggermusa. I tillegg ser vi fleire matematiske element i vekta, kula og romben som dimed òg kan knyttast til Saturn, og igjen, til melankolien. Biletet er sær intrikat, og det krev grundige kjennskaper om ein skal skjønne rikdommen i alle symbola som finst i det. Astrid Hjertenæs Andersen får med seg dei aller fleste i ekfrasen som er ei einaste lang strofe over 35 liner og 192 ord, og av dei små fortolkningane ho kjem med, er det tydeleg at ho har grundig kjennskap til symbolikken som ligg bak elementa i biletet. Dette gjer at vi får med oss Dürers bilete i eitt blick så å seie. I tillegg er språket prega av stillstand. Fleire av setningane, ofte ufullstendige, er verblause, og dei verba som finst, står for det aller meste i presens. Slik kan vi sjå at Astrid Hjertenæs Andersen eit godt stykke på veg klarar å innfri Murray Kriegers ekfrastiske prinsipp med diktet som verbalt emblem:

Melancholia I, 1514

Passeren beskriver ingen sirkel.
 Setter ikke merke noe sted.
 Stigen står mot veggen.
 Uten klamrefeste eller klatresteg.

Det skremmer ingen
 at sanden ikke-rinner ned i timeglasset.
 Klokken forstummet i galgen.
 Den magiske tavlen
 har sin begrensning i sum 34.
 Noen slår aldri inn naglene.
 Lang som de er fra hammerens hode. Blankt.
 Skriften bokstav for bokstav
 henger fast på en Flyvende hund.
 Regnbuen stanset i sort.
 Ballen er bare ball rund.
 Strålene ikke av stjerne sol måne.
 Man kan si hva man vil men man vil ikke.
 Vekten har ingen funksjon.
 Laurbærkransen er gjennomsyret av tørrhet.
 Vingene letter aldri.
 Det er ingen hender til å gripe kniven linjalen.
 Bruke høvlen. Holde perleposen. Famle med nøkler i beltet.
 Løfte tingene opp og heller ikke slippe dem.
 De er allerede sloppet. Innover i seg selv.
 Slik ligger hunden med myndesnuten
 neddukket i en fullkommen tristesse.
 Cupido ser inn i sitt eget ryggspeil. Med haken på brystet.
 Det gjør ikke stenen lettere.
 Gjør den heller ikke til ikke-sten.
 Menneske-engelen kunne forveksles med tangen. Letargisk.
 Tangens kjeve er gått av ledd. I et gjesp.
 Den øde veien går tvers gjennom hjernen. Nedsunket innover.
 Utover i vakuum. MEN. Alt kan være like før:
 Galgenfugl. Fall. Refleks.
 Poesien kan være like om hjørnet.
 (Andersen: *Samlede dikt*, 1985:182)

Gjennom heile dette diktet som fortøner seg som eit pinleg nøyaktig oversyn over *Melancholia I*, er det likevel noko som gjer at språket si evne til å oppnå emblemstatus blir problematisert i motsetnad til i ”To menn ser på månen”, der ordet fekk noko meir verdi enn biletet. Trass i at det ser ut som at Astrid Hjertenæs Andersen skildrar biletet til punkt og prikke, gjer ho det *ikkje*. Insisterande negasjonar følgjer deskripsjonane hennar. For dette er språket si avgrensing, kva biletet eigentleg uttalar, er skjult for språket: ”Passeren beskriver ingen sirkel” (vers 1), ”Det skremmer ingen/at sanden ikke-rinner ned i timeglasset.” (vers 5-6), ”Noen slår aldri inn naglene” (vers 10), ”Det er ingen hender til å gripe linjalen.” (vers 21) ”[...] Løfte tingene opp og heller ikke slippe dem/De er allerede sloppet. Innover i seg selv” (vers 23-24). Astrid Hjertenæs Andersen prøver så godt ho kan, men språket evnar det ikkje: ”Man kan si hva man vil men man vil ikke.” (vers 17). Den negerande forma for

språkbruk vi ser i ”Melancholia I”, er klassisk for mystikarane som inspirerte dei romantiske førestellingane om kunsten sitt ”uutsigelige” vesen i ein *negativ* teologisk retorikk, der det guddommelege berre kunne bli skildra gjennom dei tinga som det *ikkje* var. Det finst altså ”en splittelse mellom språket og sannheten” (Andersen 2001:168), i denne samanhengen altså mellom språket og kunsten. Eit paradoks ved den romantiske einskapstanken, som vi allereie har stadfesta at Astrid Hjertenæs Andersen delar, ligg i sjølve splittingsa som fundament for erkjenninga, ei erkjenning som skal bli oppnådd med hjelp av eit ”utilstrekkelig språk” (Andersen 2001:168), og som tydeleg blir eksemplifisert i diktet. Likevel finst det noko i språket, som biletet i kraft av den statiske karakteren, manglar. Biletet sine ”[...] kjever er gått av ledd. I et gjesp.” (vers 31), men den forteljande impulsen i språket, ”the unruly antagonist” (Karlsen 2003:57), som dei negerande kreftene så innstendig har prøvd å stanse gjennom heile diktet, blir i dei tre siste verselinene forløyyst av eit stort *men*: ”Alt kan være like før.” (vers 33) – ”Poesien kan være like om hjørnet.” (vers 35). Slik kan diktet òg seiast å vere ein kritikk av det kuntsynet som langt på veg kjem fram av stikket. Dei mange matematiske elementa heng saman med førestellinga om kunsten som ein del av geometrien, og dimed det logiske. Slik eg allereie har vore inne på, opererte ein i middelalderen med sju frie kunstar – *artes liberales* – som var aritmetikk, geomteri, astronomi, musikk, grammatikk, dialektikk og retorikk. I renessansen blei det lagt til to nye kunstar: historia og poesien. Dette må Astrid Hjertenæs vere vel kjend med etter det siste verset å døme. Det er jo òg *poesien* som skal forløyse Melancholia frå stillstanden. Fleire element i biletet kan underbyggje ei slik forløyssing, mellom anna det som mange meiner er ein komet, og ikkje Saturn som kan hende er det mest naturlege å tru, i bakgrunnen i stikket. Symbolsk kan kometen vere eit undergangssymbol, eller eit omveltingssymbol. Det same kan ein seie for møllesteinen Cupido sit på. I Johannes’ openbaring i Matteusevangeliet står det at ein engel skal kaste ein kvernstein i havet og slik syne korleis Babylon skal gå under. Det kan slik tyde på at Dürer har vore kjend med dei omveltingane i synet på dei frie kunstane som var på veg når han levde. Stikket blir slik profetisk, til liks med den poetiske forløyssinga Astrid Hjertenæs Andersen spår mot slutten av ekfrasen. Les ein biletet slik, innfrir Astrid Hjertenæs Andersen W.J.T. Mitchells ekfrastiske von. Som med dei andre ekfrasane som undersøkar relasjonane mellom ord og bilete, finst det i dette diktet likevel ein ambivalens. På den eine sida ser det ut til at biletet ikkje maktar å fortelje, medan *ordet* kan det: «Poesien kan være like om hjørnet». Her er det verdt å merke seg at det i det åttande og niande verset, i skildringa av den magiske tavla over hovudet til Melancholia, blir poengtert at tavla «har sin begrensing i sum 34». Ordet ‘tavle’ peiker jo her sjølvsgt på det konkrete biletelementet, men det kan òg peike på sjølve

stikket som heilskap (som i mangt er nok så «magisk» som symbolsk labyrint). Denne avgrensinga har ikkje diktet som Astrid Hjertenæs Andersen utstyrar med 35 vers. På den andre sida er det innskriven i sjølv språket at språket har sine avgrensingar. Endeleg kunne det sjå ut til at ordet og biletet fortalde det same, viss vi ser på desse som profetiske verk. Slik kan ein ane ei slags forsoning i den ambivalensen som tydeleg er til stades. Ordkunsten og biletkunsten blir likestilde, sjølv om det ved fyrste augekast kan sjå ut til at det ordet som får stå i førarsetet denne gongen også, men som vi har sett små teikn til, og som vi skal sjå nærmare på no, får det *poetiske* ei vidare og ei meir essensiell tyding som går langt utanfor dei skiljene ei paragonisk lesing kan hindre oss frå å sjå.

2.2.3 Forsoning

Som avslutting på denne undersøkinga av relasjonar mellom ord og bilete, vil eg vende attende til byrjinga og refleksjonen kring «tingenes karakter» og skapingsprosessen i ekfrasane til skulpturar. I desse ekfrasane kjem det fram at Astrid Hjertenæs Andersen i mangt ser på kunst som idé. Moglegheitene som ligg i kunsten som idé, ser det ut til at ho òg reflekterer over i ekfrasen «Frokost i det grønne» (frå *Frokost i det grønne*, 1964). I dette diktet blir tilsynekomsten til ideane som *teikn*, undersøkt som eit av dei siste ledda i ein spenningsfylt refleksjon over ord og bilete, over moglegheitene og avgrensingane kunsten har.

Det vi har med å gjere her, er ein ekfrase til Édouard Manets svært så kjende maleri *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863), eller *Frokost i det grønne*, som vi kanskje kjenner det best som. For det andre har vi med ein ekfrase frå ein modernistisk litterær tradisjon å gjere. Den modernistiske ekfrasen blir, som vi kan lese av Ole Karlsens *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003), ofte ein stad der dikteren kan reflektere over si eiga diktning i møtet med andre kunststartar – slik vi har sett i de føregående døma. Vidare kan den modernistiske ekfrasen bli kjenneteikna ved den meditative karakteren den gjerne får – ein strategi Astrid Hjertenæs Andersen òg ofte nyttar seg av. Ofte vil bandet mellom dikt og kunstverk vere til stades gjennom motiviske og tematiske element, medan det i andre tilfelle ikkje finst andre band annet enn som eit band som stendig er der (Karlsen 2003:47). Ikkje alle modernistiske ekfraser er meditative eller blir gjenstandar for poetologiske refleksjonar, noko vi jo òg har sett i av dei andre ekfrasane vi har lese, men ”Frokost i det grønne” vél eg å sjå på som typisk modernistisk. Diktet er meditativt, men bandet til Manet er der gjennom motiv og tematikk. Diktittelen lemner jo heller ingen tvil om førelegget. Diktet er også ein poetologisk

refleksjon, det reflekterer over diktninga, «tegnets tilsynekomst» og manifestasjon. Lyrikaren Øyvind Berg har sagt om det sosiale livet til eit dikt at ”diktet lever utafordiktet”⁶⁸. Det same kan vi nok også seie for måleriet og andre typar kunstverk. Akkurat denne kjensgjerninga trur eg blir viktig for den ord-bilete-relasjonen vi kan lese av ”Frokost i det grønne”, og som heng saman med Astrid Hjertenæs Andersens kunst-som-idè-tanke. Før eg tek til med lesinga av dette diktet, vil det vere nyttig å gjere seg litt kjend med Édouard Manet og *Le Déjeuner sur l’Herbe*, for det er visse fellestrekk mellom måleriets historie og det som diktet reflekterer over – eit poeng som viser korleis diktet får ny meining i lys av førelegget sitt, ikkje berre ut frå det som vi konkret kan sjå i maleriet, men også ut frå det arbeidet som ligg bak penselstroka, bak ”tegnets tilsynekomst”.

Édouard Manet (1832-1883) blei tidligare rekna inn under impresjonismen, men måleria hans må seiast å vere meir realistiske enn dei er impresjonistiske. At Manet var ein av dei store inspirasjonsskjeldene for retninga som etter kvart skulle bli kalla impresjonismen, er likevel helt rett. Ikkje berre Manets ukonvensjonelle målarstil med brotne penselstrok, sterke farger, naturlige lyskontrastar og det generelt ”ubehandlede” (Becket 2007:285) preget, gav grobunn for impresjonismen, det var også noko ved Manets *haldning* til måleriet som appellerte til dei gryande impresjonistane. I følge Émile Zola, Manets store forsvarar og venn, var Manet ein analytisk målar der måleriets subjekt berre var eit påskudd for å måle, eit påskudd for kunsten si eiga skuld – noko ein kan sjå kan ha influert impresjonistane og deira ønske om å ”feste” den flyktige, men ”pregnante”, augneblinken til lerretet. Manet var vidare det vi kunne kalle ein parisisk *flâneur*, ein elegant motebevisst gentleman med ein seriøs kunstnerisk agenda (Becket 2007:285). Manets ønske for sin kunst var suksess ved *Salon de Paris*; her prøvde Manet i 1863 å få utstilt *Le Déjeuner sur l’Herbe*, men blei som svært mange andre refusert. Som ein protest mot *Salon de Paris*’ avvisning av over 4000 måleri, blei *Salon des Refusés* danna same år – her fekk Manet utstilt måleriet sitt, men må nok seiast å ha blitt ”refusert” her også. *Le Déjeuner sur l’Herbe* blei av flere grunnar sett på som ikkje noko mindre enn ein skandale.

Le Déjeuner sur l’Herbe viser ein piknikscene i ein grønnkledd skog. Det som sjokkerte publikum, kor sannsynleg Manet enn har klart å måle det, var det *usannsynlege* ved denne scena. I bakgrunnen badar ei lettkledd kvinne i ein bekk. I forgrunnen sitt to menn og ei

⁶⁸ <http://www.nypoesei.net/old/essays/berg.html>

kvinne. Mennene er fullt påkledd, tilsynelatande i konversasjon uten å ense kvinna som, vend mot oss, sitt naken saman med dei. Nedst i venstre hjørne ligg kledda hennar lett henslengt saman med ein fruktkurv og eit brød som til saman utgjer eit stilleben. At ei kvinne, utan skam, kunne sitte slik med to menn var uhøyrst. At ein piknik var eit ynda kunstnarisk motiv, og at det i kunsthistoria kan visast til utallige slike sidestillingar av nakne og påkledd menneske, såg ikkje ut til å affektare det kritiske publikumet nemneverdig – det var noko skræmmande moderne ved måleriet dei ikkje klarte sjå forbi. Den nakne kroppen til kvinna var rett nok tidlaus, men ansiktet hennar var heilt i tråd med samtida; både kona til Manet, Suzanne Leenhoff, og yndlingsmodellen, Victorine Meurent, satt modellar for kvinna. Mennene på biletet er å kjenne att som Manet sin yngre bror, Eugène, og svogeren Ferdinand Leenhoff.

Det andre som sjokkerte publikum, var den tilsynelatande mangelen på kunstnarisk utdanning. Bakgrunnen verkar ”uferdig” og blir for flat i forhold til den røyndomssnære forgrunnen som kulminerer i det stiliserte stillebenet. Kvinna som badar i bekken er også av heilt gale proporsjonar i forhold til hovedgruppa – ho ser ut til å flyte over dei og ein kan få inntrykk av at måleriet er måla i to forskjellige stilar. Trass i dei openberre perspektiviske ”feila”, er ikkje dette eit verk av ein uskolert kunstnar. I følgje Antonin Proust fekk Manet ideen til måleriet ein gong dei observerte menneske som bada ved Argenteuil; måleriet hadde jo også *Le Bain*, eller *Badet*, som originaltittel⁶⁹. Scena minna Manet om Giorgiones *Concert Champêtre* (1509)⁷⁰, og han ville ta opp att temaet med sterkare farger og med eit meir moderne uttrykk. Vidare er *Le Déjeuner sur l’Herbe* hovedgruppe basert på eit trykk av Raimondi Marcantonio (som igjen byggjer på eit verk av Rafael) i *The Judgement of Paris* (1516). Ein kan sjå at hovedgruppa i Manets måleri er særst lik Marcantonios komposisjon nedst i høgre hjørne.

Manets *Le Déjeuner sur l’Herbe* er altså eit måleri som byggjer på fleire inspirasjonskjelder. Fyrst og fremst byggjer det på Manets eiga inntrykk av dei badande menneska ved Argenteuil, noko kanskje den kulisseeaktige bakgrunnen representerer med dei flyktige penselstroka og den badande kvinna. Sjølv temaet er teke og vidareført frå Giorgiones *Concert Champêtre* som har gjeve seg utslag i dei landlege omgjevnadene og sidestillinga av nakne og påkledd menneske. Til slutt såg vi at hovedgruppa var særst lik Marcantonios komposisjon som

⁶⁹ <http://www.ibiblio.org> (lasta ned 7/6-2009)

⁷⁰ Måleriet er no tilkjend Tizian.

gjenspeglar seg i den røyndomssnære forgrunnen med stillebenet som representant for den yttarste ”realisme”. I *Le Déjeuner sur l’Herbe* har Manet fått sjansen til å måle landskap, menneske (nakne som påkledde) situert i dette og ”daudt liv” i stillebenet; han har leika med kontrastar, penselstrok og perspektiv – ei initiell innskyting har blitt til ein stramt gjennomført biletkomposisjon. Som i Astrid Hjertenæs Andersens ekfrase til dette måleriet, blir ”tegnets tilsynekomst” undersøkt også her, ikkje med ord, men med penselstrok. Per Thomas Andersens karakteristikk av Astri Hjertenæs Andersen som ein lyrikar med ei særleg openheit for ein ”umiddelbar samklang” (Andersen 2001:450) og det sanselige, sensuelle og kroppslege, passar dermed ganske godt til ekfrasen over *Le Déjeuner sur l’Herbe*. Det sanslege og det umiddelbare pregar heile denne rytmiske ekfrasen der ho fangar opp den friske, litt mystiske sommerstemninga.

Astrid Hjertenæs Andersen tek utgangspunkt i dei fire personane i måleriet når ho meditativt fører opp tankane og handlingane deira som kjem forut den pregnante augneblinken i måleriet. Det ho presenterer for oss blir dermed eit ganske så annleis ”diktbilete” gjennom den narrative impulsen, men som vi skal sjå, held ho samstundes fast ved måleriet og ”augneblinken” gjennom særlege romskapande verkemiddel, og ved å stadig referere til måleriet. I fyrste omgang kan vi kanskje seie at relasjonen mellom ord og bilde i ”Frokost i det grønne” er spenningsfylt, slik vi har sett av dei andre ekfrasane, der dei på sett og vis innfiltrerer kvarandre, ordet ved hjelp det narrative/tidmessige og maleriet ved hjelp av statusen som ”pregnant augneblink”. ”Frokost i det grønne” byrjar med ei historie som representerer ein av mennene i biletet:

Mannen som drev sine hester for ploegen stanset med vidåpne nesebor.
Hjemsøkt av nåtid og nærhet kjente han muld under fotsålen.
Slått av det uforutsette fornemmet han bregnenes krydderduft.
Det var den dagen sommeren ble dag hver time på dagen.

Allereie i denne fyrste strofa ser vi korleis det sanslege og umiddelbare gjer seg gjeldande i dikotomien rørsle/stillstand. Mannen som jobbar i åkeren ”stanset med vidåpne / nesebor”, der han ”slått av det uforutsette fornemmet [...] bregnenes krydderduft.” I den ”nåtid og nærhet” som den pregnante augneblinken utgjer, som statisk element, blir vidare samanstilt med det ”uforutsette” og framtidige. Dagen for det som skal komme, pikniken i skoge, blir skildra som ein *evigvarande* sommardag: ”Det var den dagen sommeren ble dag hver time på

dagen.” Tematiseringa av tida og det uforutsette held fram i den neste strofa som skildrar stemninga denne dagen:

Forynget av fuglenes lek ble de eldgamle grånende frukttrær
omgitt av solurets skygge og mennesketankens uvanlige krumspring.
Skjønt kvinnene hadde bestemt å gjøre de ting de var vant til
lå det en tung – og – lett blå melodi av forandring i luften.

”[D]e eldgamle grånende frukttrær” blir ”forynget av fuglenes lek” og av ”mennesketankens uvanlige / krumspring” trass i det tidmessige representert ved ”soluret” – noko som igjen fortel om måleriet, representert ved dei ”grånende frukttrær”, den egentlige ”daude” status det har og korleis det får liv gjennom menneska og dei ”uvanlige” tankane til dei som ser på det. I ein referanse til kvinnene i måleriet som ”hadde bestemt å gjøre de ting de / var vant til”, kjem det uforutsette til syne som ”forandring”: det lå ”en tung – og – lett blå melodi av forandring i luften.” I dette siste verset ser vi korleis relasjonen mellom ord, bilete og musikk blir sidestilt som *forandring*; ”tung – og – lett” refererer her kanskje mest til språket og skiljet mellom tunge og lette stavingar, ”blå” refererer til fargene og måleriet, og ”melodi” sjølvsagt til musikken. Går vi lenger, kan vi jo også eigentleg seie at alle desse orda på eit eller anna vis refererer til kvarandre. Til dømes kan ”tung – og – lett” også bli skriva til musikken, ”blå” kan også referere til musikken (jf. blues) og ”melodi” kan skrivast til språket som kan få melodisk kvalitet gjennom rytmiske verkemiddel. Ord, bilete og musikk er altså alle kapable til å trigge det vi ikkje kan oppfatte med intellektet, og alle er dei avhengige av dette som ein føresetnad. I den tredje strofa møter vi den nakne kvinna i Manets maleri. I diktiletet Astrid Hjertenæs Andersens skriv fram, er ho ikkje naken, men ho *kjenner* seg slik:

Hun som satt bundet til trammen i solskinet utenfor huset
rødmet og følte seg plutselig naken med stikkelsbærsaksen i hånden.
Tankene kommer på vidvanke uten påviselig grunn eller årsak. (Hva vet vi
om tegnets tilsynekomst. Strofer med vinden eller åkrenes søtviderbalsam.)

Kvinnas i diktet sitt ”utenfor huset”, og dermed også utanfor målerie, og ”følte seg plutselig naken med stikkelsbærsaksen i/hånden.” Det uforutsette, det at ho faktisk kjem til å bli naken, slår ho ”uten påviselig grunn eller / årsak” – eit resultat av dei ”uvanlige krumspring” mennesketanken kan gjere. I ein parentes kjem den poetologiske refleksjonen tydeleg fram der ho reflekterer over ”tegnets tilsynekomst” – kanskje kjem det som musikk med vinden eller gjennom lukta av ”åkrenes søtviderbalsam” slik lukta av bregner fekk mannen i fyrste

strofe til å stoppe opp. I denne strofa ser vi òg korleis bandet til Manet kjem frem gjennom deskripsjonane Astrid Hjertenæs Andersen gjev av kvinna. Ho som ”satt bundet til trammen”, slik ho sitt til evig tid i Manets måleri, sitt også i ”solskinnet” slik den nakne kvinna er sterkt lyssatt i kontrast til dei mørkegrønne omgivnadene. I den fjerde strofa kjem den badande kvinna inn i diktiletet, og som i Manets måleri blir ho sett i kontrast til den nakne kvinna. Tidmessig ser vi òg at ei presensform frå no av blir nytta i staden for preteritum som i dei føregåande strofene:

Men hun som står lenket til brønnen med brønnrepet i sine hender
ser i sitt brønnspeil en hvitskimlet sommersky jage forbi.
Grepene løsner. Trebutten dunker i dypet. Hun kaster med nakken
som om hun synger en freidig chanson om sin sommers blussende rosenkvist.

Som kvinna som ”satt bundet til trammen” står denne kvinna ”lenket til brønnen,” slik den badande kvinna for alltid vil stå i bekken i måleriet. Som den badande kvinna sin posisjon i måleriet til Manet, ”kaster” kvinna i diktet med nakken, ”som om hun synger en freidig chanson om sin sommers / blussende rosenkvist.” – her ser vi det sensuelle og kroppslege som ofte pregar Astrid Hjertenæs Andersens dikt, og som i høgaste grad også pregar kvinnene i Manets *Le Déjeuner sur l'Herbe*. Vidare kan vi sjå at kvinna står med brønnrepet i hendene når ho frå speilrefleksjonane i vatnet ser ein ”hvitskimlet sommersky jage forbi». Synet av skya i vatnet får grepa til å løysne. I dette blir den badande kvinna skilt frå den nakne kvinna ved at Astrid Hjertenæs Andersen ”løyser” ho frå brønnen og samtidig opphevar preteritumsforma. På sett og vis er ho også løyst frå måleriet gjennom Manets handsaming av ho i den ”uferdige” bakgrunnen og den mystiske perspektiveringa. Eigentleg høyrer ho kanskje ikkje til i måleriet slik hovedgruppa høyrer saman gjennom tilblivinga deira i det at dei er vidareføringar frå andre måleri, men den badande kvinna høyrer likevel til der som eit symbol på ”mennesketankens uvanlige / krumspring”, og kva ein tanke ”på vidvanke” kan føre til. I den femte strofa blir den andre av mennene i måleriet portrettert som ein vinbonde ”med en gulltråd i hånden”, noko som får meg til å tru at dette er mannen med stokken i måleriet:

Mannen i vingården løfter sitt hode. Han står med en gulltråd i hånden.
Midt i sitt liv i sin vingård av sortnende solbær og ripsrøde rips.
Han svinger med tråden. Han ransaker gresset. Han lytter i luften
som om han ønsker at noen har ønsket å rope hans navn langt borte fra.

Mannen står ”mid i sitt liv i sin vingård [...], nok ein referanse til måleriet og den statusen det har som ”tidstansar”; mannen i måleriet vil for alltid stå ”mid i sitt liv” i skoglandskapet. Med gulltråden ”ransaker” han graset, og han ”lytter i luften” etter teikn: ”som om han ønsker at noen har ønsket å rope hans navn langt borte fra.” I sjette og siste strofe får søkinga etter teikn svar i det vi kan kalle ein poetologisk konklusjon om «tegnets tilsynekomst»:

Men det roper ikke. Det synger. I hånden som kan gripe. I gresset. Under foten.
For det er den sommeren intet er trøst eller anger og syt eller sukk
men et levende tilvær av blå luft grønt gress og usynlige dragninger.
Den dagen ble måltidet forberedt. Brødet og saltet. Frukten og vinen.

Teiknet roper ikkje, ”det synger” slik brønnskvinna ”synger” songen sin. Teiknet kjem til syne i ”hånden som kan gripe” med referanse til kvinna som plutselig kjende seg naken med ”stikkelsbærsaksen” i handa, det kjem til syne ”i gresset” der vinbonden svingte gulltråden og ”under foten” slik mannen ”hjemsøkt av nåtid og nærhet” kjende ”muld under fotsålen”. Den dagen sommaren blei dag kvar time på dagen, er ein lykkeleg sommar med ”et levende tilvær av blå luft grønt gress og usynlige/dragninger”, og her skildrar Astrid Hjertenæs Andersen fint Manets måleri, og understrekar karakteren til måleriet ytterlegare ved å utelate kometeikna. På denne dagen, då teiknet openberte seg på så ulike vis for Astrid Hjertenæs Andersens menneske, blei ”måltidet forberedt: ”Brødet og saltet. Frukten og/vinen.”, sjølv ”Frokost[en] i det grønne”. Det er også her i dei to siste versa at måleriet blir skildra mest eksplisitt, sjølv om det også her er tildikta nokre element (”saltet”, ”vinen”).

Reint konkret-deskriptivt er det ikkje mykje som minnar om måleriet, bortsett frå i dei to siste versa. Bandet til Manet er likvel sterkt, trass i at elementa er tekne ut av sin eigentlege kontekst og transformert gjennom språket, i diktbiletet som fremhevar kunsten sitt utspring i idéen. Vi finn att dei fire personane sjølv om dei har fått heilt andre roller i ekfrasen, bekken i maleriet har også fått ein anna, men viktig rolle som brønnspegel - det som reflekterer det dobbelsidige ved kunsten (og ekfrasen) i teiknutvekslinga og tydingsdanninga mellom kunststartane. Vi finn òg att fargane i måleriet i ”blå luft grønt gress”, og dei landlege omgivingane er elles tematisk transformert som «åker», «frukttrær», «solskinn», «sommersky», «gress», «solbær» og «rips».

Strukturelt, i dei sidestilte forteljingane som nok spelar på teiknkarakteren i målerkunsten (som teikn *ved sida av* teikn) og som stadig refererer til kvarandre, skapar Astrid Hjertenæs Andersen ein romlig kvalitet med tidmessige og konsekutive språkteikn – eit poeng i ekfrasen (og kanskje for all lyrikk) sitt tildriv i å nærme seg biletmessige kvalitetar og emblemstatus. Også gjennom sterke rytmikk gjennom allitterasjonar og assonans, får diktet tyngde og ”corporeality” (Krieger 1992:266). I dei stendige referansane til måleriet og den pregnante augneblinken i det , skapar Astrid Hjertenæs Andersen også ein stillstand som stansar dei narrative tilløpa – ein siger over tida *i tida* – og vi igjen kan vi ane W.J.T. Mitchells ”ekfrastiske håp”. I det spenningsfylde forholdet mellom ord, bilete og musikk ser vi også ein likskap som ligg i tilblivinga, korleis teiknet openberer seg gjennom det umiddelbare, og som gjev seg utslag i tekst, måleri og notar. Vi ser korleis teiknet kan skape nye teikn, slik det vil gjere i den kunstneriske arbeidsprosessen og i det «sosiale livet» til det ferdige kunstverket. Eit teikn er jo ikkje berre ”noget der for nogen står for noget i en eller anden henseende eller egenskab” (Kjørup 2008:248), teikn handlar også om *tydingsdanning*: ”Det henvender seg til nogen, dvs. skaber i denne persons bevidsthed et tilsvarende tegn, eller måske et mere udviklet tegn.” (Kjørup 2008:249). «Tegnets tilsynekomst», og karakteren til ideen blir, endeleg, òg reflektert over seinare i *Et våroffer* (1972). I avdelinga som kjem etter *Månesonettene* som vi har lese nokre dikt frå tidlegare, finn vi *En langlinjet strand*. Ekfrasen står sentralt også her, i iallfall i to av dikta.⁷¹ Her skal eg sjå litt nærmare på «Bilde med ramme» som tydeleg kontemplerer over sin eigen *tidkunst* i møtet med andre kunstuttrykk. Her er det rett nok ikkje eit måleri som blir førelegg, men mellom anna stumfilmkunsten representert av den tyske skodespelaren Henny Porten (1890-1960) som vi kan sjå tilvisingar til i diktet og i sjølve tittelen der ordet «ramme» eksplisitt blir nemnd.

Projeksjonshastigheita i vanlege lydfilmar ligg på om lag 24 *frames*, eller rammer, per sekund. Projeksjonshastigheita for stumfilmmane låg på ca. 16 fps⁷², men ofte var dei raskare enn det òg. Dette gjer at filmmane går i eit unaturleg høgt tempo som kan gje eit nok så komisk og hektisk inntrykk. Og det er vel nett tempoet i stumfilmmane som gjer at diktet opnar med ein refleksjon kring dette ordet: «Ordet TEMPO ordet TEMPO ordet TEMPO/med så mye jag og innebygget djevelskap» (vers 1-2). Ein kunne seie at sjølve ordet ‘tempo’ med dei to

⁷¹ I tillegg til «Bilde med ramme», er også «Hos Anna i Kòpavogur» ein ekfrase. Det er sannsynleg at «Tre små jenter» òg kan vere ein ekfrase ut frå det ein kan lese av særskilde verseliner (sjå vers 3, 12), men eg har ikkje greidd å finne noko eksakt førelegg.

⁷² Fps = frames per second

trykkunge stavingane verkeleg skapar eit jagande inntrykk i desse to fyrste versa, men så kjem Astrid Hjertenæs Andersen med nokre løysingar som kan verke nok så paradoksale. Ordet tempo «kan neddempes bare ved tanken på/en rubinstrupe-kolibri (vers 2-4), ved tanken på «den gule og sortflekkete/kattemyke langlemmete geparden» (vers 9-10), «delfinen» (vers 11) og den «forte tanken» (vers 14). Ordet tempo kan «nedtrappes» (vers 15) av «Henny Porten mot hestehalsen» (vers 18), av «fotografen med hvalrossbarter/mens han løper forlengs og baklengs» (vers 20-21). Endeleg kan ordet tempo «beseires» (vers 30) av «elskovsnettenes hviskninger» (vers 31), og av «søndagsfiskeren med lyskrans omkring seg» (vers 38). Ikkje minst kan ordet tempo òg «fordrives» av «ord-alkymister» (vers 37) idet dei kan skape ordet «TID» (vers 41), som jo tyder det same som ‘tempus’ som det «djevelske» ‘tempo’ er utleidd frå. Der ordet «TEMPO» jagar framover, seilar ordet «TID» «over en stille sjø som en SVANE» (vers 42). Det kan såleis ligge mykje «djevelskap» i ord- og tidkunsten, men gjennom «ordalkymi», diktinga, kan ein på sett og vis stilne tempoet, og ved tanken og ordet sine krefter kan ein mane fram eit bilete av absolutt stille, og her formeleg slit Astrid Hjertenæs Andersen Gotthold Lessings skilje mellom måleri og poesi frå kvarandre, og igjen synest ikkje W.J.T. Mitchells ekfrastiske håp å vere langt unna. Innskriven i diktet ser ein likevel at det strekk seg lenger enn ein paragonisk strid mellom ordet og biletet. Ordet tempo kan nemleg òg «forvandles av Mozart/og Moselvin i oseaniske glass» (vers 32) og av «store vannliljer som åpner seg/i all *evighet*» (vers 38-39, mi kurs.). Dei store vannliljene er nok ein referanse til den franske impresjonisten Claude Monets (1840-1926) måleri der desse blomane blir tematiserte⁷³. I løysingane Astrid Hjertenæs Andersen kjem med, ser ein slik at natur, musikk, flyktige bilete og måleri blir stilde saman med ordkunsten i *ein* heilskap slik ein ser av dei to fyrste og to siste versa som skapar ein *innramma* ekfrase, der det tidlege får ramme inn det biletlege.

Trass i at ord-bilete-relasjonen kan seiast å vere spenningsfylt, oppfattar eg ikkje spenninga slik at den eine prøver å utradere eller overgå den andre i paragonisk forstand slik ein kan hende har sett nokre sterkare tendensar til elles. Det er likskapen mellom dei i ”tegnets tilsynekomst” som ”usynlige dragningar” eg meiner er viktigaste fokus, ein likskap som snarare er med på å smelte kunststartane saman i staden for å skilje dei. «Tegnets tilsynekomst»

⁷³ Eit utval bilete kan du sjå her:

http://www.google.no/search?q=water+lilies+monet&hl=no&qscrl=1&nord=1&rlz=1T4ACAW_noNO394NO425&prmd=imvns&source=lnms&tbm=isch&ei=H-95T9C3Ea754QS7xKWwDw&sa=X&oi=mode_link&ct=mode&cd=2&sqi=2&ved=0CBEO_AUoAQ&biw=1311&bih=615 (lasta ned 2/4-2012)

er i «Bilde med ramme» som i «Frokost i det grønne», eit *levande tilvere*. Vi veit ikkje mykje om *korleis* teiknet gjer seg til syne i det vi ser rundt oss, men vi kan ane det i det som «uten påviselig grunn eller årsak» gjer seg til kjenne i «mennesketankens uvanlige krumspring» som dikta her trygt kan seiast å vere døme på. Det inkorporerer tydeleg både det språklege, biletlege og musikalske, det intelligible og ikkje-intelligible, i ein fin heilskap sjølv om reisa dit ikkje har vore reint lite strabasiøs. I den siste samlinga i forfattarskapen, *De tyve landskaper* (1980), blir heilskapen sementert i vare og vakre ekfrasar til mjuke og milde akvarellmåleri. Strukturen er mindre stram no, og den paragoniske diskursen har stilna. Biletet og ordet er løyst frå rammene sine og får verke vekselvis, saman:

Lysning i skogen

De smilemilde gyllengrønne graner
som alltid står til knes i fuktig sne
er forberedt. Står klare for din undring.

Et kjølig drag fra svanehvite fonner
som stille seiler sakte glir og synker
er uunværlig. Som et sug i kroppen.

Alt er nødvendig. Strå som kaster skygger
gir klarsignaler til et lavmælt utrop.
En lysning. Som en glede mot din panne.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:221)

«Alt er nødvendig», konstaterer Astrid Hjertenæs Andersen. Dei kjølege draga, dei «smilemilde» granene, suget i kroppen. Alt er nødvendig for diktaren sitt lågmælte «utrop», for poesien. «En flik av himmel/som nesten smiler og nesten gråter men spiller sammen/med ensomheten en trippel-fuge for fuktig sne» (vers 7-9), skriv ho vidare i diktet «Trippel-fuge for fuktig sne». Frå himmelen som smilar og græt, blir det skapt musikk. I stilla i det biletelege, kan ein høyre «Tid som går»⁷⁴, høyre skumringen som er «fargenes blues»⁷⁵. Vi veit ikkje kva som kom først; ordet, biletet eller musikken? I «Rimfrost og mild himmel» får vi eit endeleg, men uendeleg, svar. Og slik vil eg la det stå - stødig - på eigne bein⁷⁶, som ein

⁷⁴ Andersen, Astrid Hjertenæs: Frå «En vintervei», *Samlede dikt*, 1985:226, vers 16

⁷⁵ Andersen, Astrid Hjertenæs: Frå «Skumring», *Samlede dikt*, 1985:230, vers 2

⁷⁶ Gudveig Brekke skriv i avhandlinga *Astrid Hjertenæs Andersens lyrikk* i sin karakteristikk av *De tyve landskaper* at samlinga ikkje greier å «stå på egne ben», at den er ven å sjå til, men utan engasjement i det at «[d]iktene blir [...] ord for ordenes skyld» (Brekke 1985:40) i registreringane av naturfenomena. Eg meiner at dette er ein litt urettferdig karakteristikk ut i frå dei ekfrasane eg har undersøkt i høve til poetologi og poetologisk praksis. Det er nett slike inntrykk og konklusjonar ein kan motverke med kunnskap om det ekfrastiske (og poetologiske) i ein forfattarskap.

siste representant for desse dikta som på mange måtar oppsummerer Astrid Hjertenæs Andersen som symbolist, romantikar, naturlyrikar, vitalist og modernistisk imagist:

Rimfrost og mild himmel

Himmelen kom
kanskje som dagen tilfeldig
med blekt blått lys
og milde rolige åndedrag.

Rimfrosten kom
kan hende for himmelens skyld.
Buskene står og puster hvitt
med frosne duggperler i sitt hår.

Himmel og rimfrost møtes
som når to elskende
plutselig møtes på veiene
og sølvbjeller klinger.

Ingen vet lenger hvem som kom først.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:225-22)

2.3 Ekfrasen sett i lys av overordna poetologisk praksis

Når eg no har undersøkt ei rekkje av ekfrasane i samband med poetologien i Astrid Hjertenæs Andersens forfatterskap, vil eg her avslutte med eit lite blick på ekfrasen sett i lys av den overordna poetologiske praksisen. Her vil eg vende attende til Alf-Karstein Bjarkøy si interessante avhandling om særtrekka i den poetiske framstillingsmåten i Astrid Hjertenæs Andersens lyrikk. Undersøkinga av den poetiske utsegnsmåten baserer Bjarkøy på ein analyse av «De ville traner» som vi har tolka tidlegare. Her finn Alf-Karstein Bjarkøy at vi i diktet kan sjå to forskjellige røyndomsreferansar. Mellom desse ligg den *poetiske flukten* som dikt-eget vil gjere med tranene. Den eine referansen er den vi alle kan erfare, ei larmande verd. Opp mot denne sett Bjarkøy den poetiske røynda, der alt finst slik det verkeleg er representert i «vindens himmelspråk» (vers 20). Denne poetiske røynda er gjort av «form» og «stoff» i det «formens strenge,/og stoffets rike makter» (vers 20-21) skal nå fram til diktaren si sjel. Salmen i det nittande verset blir slik forma som stoffet, «sand og grus», skal diktast inn i. Det er ut i frå denne poetiske røynda forfattaren skal *skape* i opplevinga «enheten mellom stoff og form» (Bjarkøy 1975:22) i den poetiske flukta. Vidare skriv Bjarkøy at det er «[t]ingene selv [som] skal utløse virkelighetsopplevelsen», noko vi allereie har vore inne på i lesinga av

«Haven I». Til den diktarske skapingsprosessen, den poetiske flukta, stiller Bjarkøy likevel nokre spørsmål. I eitt av dei spør han om poeten er «frigjort fra et konkret utgangspunkt» (Bjarkøy 1975:12). Er det gjennom ei openbaring at vi kan kome fram til den poetiske røynda? Vil funksjonen til poeten vere å «gjenskape i den ideale form slik at tingenes egentlige innhold gir den nye virkeligheten» (Bjarkøy 1975:12), slik ein i ein romantisk estetikk må gjere det for å nå openberringa om ideen, om tingen? Denne problematikken er Astrid Hjertenæs Andersen sjølv tydeleg medviten om i sin eigen rolle som diktar. I diktet «Andre stjerner» (frå *De unge søylene*, 1948) spør dikt-eget seg om «heroiske sjeler» kan brenne «sitt liv inn/i døde ting» (vers 26-27), om «levende hjerter» (vers 18) kan komme nærmare andre hjarte, og om «lengtende sinn» (vers 29) kan drive «hjem til et annet sinn» (vers 31), og slik kan det òg sjå ut til at Astrid Hjertenæs Andersen stiller spørsmål ved den romantisk-symbolistiske skrivemåten ho sjølv i stor grad nyttar seg av. Kan hende er altså ikkje røtene til romantikken og symbolismen berre til stades som uttrykk for felles tematikk og språkføring, slik det kjem fram i store delar av forfattarskapen? Kan hende kan dei òg vere til stades som føresetnad for mykje av det Astrid Hjertenæs Andersen må kjempe mot i den tradisjonen ho i allfall med eitt bein står planta i? Samstundes som at ho gjennom bilete og symbol på eitt vis skal synleggjere einskap i det mangfaldige, er ho medviten om at både språket og kunsten har sine avgrensingar: Kan ein antropomorf og levandegjord (kunst-)natur gjere det fråverande nærverande? Alf-Karstein Bjarkøy peiker på at vi gjennom det målet for poesien som kjem fram av den sjuande strofa i «De ville traner», kan sjå noko av det som òg kan skilje Astrid Hjertenæs Andersen frå ein generell romantisk poetikk: «Skal jorden vokse, må den aldri stenge/for livets muligheter drømmens flom!» (vers 23-24). Bjarkøy ser at førestellinga om vekst som kjem fram av diktet, «gjør at vi oppfatter poesien som *utvikling* snarere enn en romantisk åpenbaring av den ideale virkelighet» (Bjarkøy 1975:12). Den romantiske idètanken står sentralt som eit fundament for poetologien slik «Hestene står i regnet» (frå *De unge søylene*, 1948) er eit godt døme på, men å nå ideen er tilsynelatande ikkje mogleg gjennom ein romantisk estetikk åleine. Det er ikkje nok for Astrid Hjertenæs Andersen å berre referere opplevingane sine av den poetiske røynda. Gjennom dei nokså tradisjonelle symbolstrukturane ho byggjer opp i løpet av forfattarskapen, inviterer ho lesaren med på ein erkjenningssprosess som som gjer at dikta, og dei poetiske bileta, får ein langt meir dynamisk karakter enn det tradisjonsbunde utgangspunktet. Interessant er det då at Astrid Hjertenæs Andersen vél sonetteforma i «De ville traner» for å uttrykke ei slik tilnærming til kunsten i ei modernistisk diktsamling. Dette paradokset gjer Ivar Havnevik oss merksame på i si lesing av diktet: «Titteldiktet er overhodet ikke «modernistisk» i form eller budskap»

(Havnevik 2002:360). Havnevik har rett at korkje form eller budskap er særleg modernistisk, men slik vi kan lese innhaldet om dikting som *vekst*, og ikkje openberring, er nok både forma og budskapen meir modernistisk enn ein kan hende ved fyrste augekast vil leggje merke til. I førestellinga om kunst som vokster, peiker *De ville traner* fram mot den mjuke imagismen vi har sett som kjem sterkare og sterkare inn i forfattarskapen frå 1960-talet av. At sonetteforma tradisjonelt har vore ei ynda form for å uttrykke poetologiske refleksjonar gjennom, ser Havnevik heller ikkje på, men om vi har dette in mente er det rimeleg å lese diktet som meir programmatisk enn profetisk slik eg tidlegare har vald å lese det som, sjølv om diktet òg har ein tydeleg dobbeltbunn om vi les det som beredskapslyrikk. Den tradisjonelle sonetteforma passar såleis godt til det *poetiske stoffet* Astrid Hjertenæs Andersen handsamar i diktet.

Utviklinga av eit stoff, psykologisk eller fysisk, er det Bjarkøy i si hovudoppgåve utnemner som det faste elementet i Astrid Hjertenæs Andersens poetikk saman med det formale. I ein analysemodell sett han samankoplinga av stoff og form i eit «subjektivt felt» som får representere diktaren. Samankoplinga og utviklinga av stoff og form i dikta, skal så bli opplevd «som en inspirasjon av det enhetlige», slik ein kan oppleve det essensielt i ei poetisk erkjenning. Dette skapar ei sirkulær, eller hermeneutisk rørsle, i den biletlege og symbolske utviklinga, snarare enn ei lineær (og konvensjonell) utvikling. Dette draget var tydeleg i dei meditative ekfrasane, kan hende særskild i «Kvinner i rød kveld» (frå *Strandens kvinner*, 1955) der diktet har to førelegg som ligg til grunn for ideen om einskap som er uavhengig av tid og rom i ei sirkulær oppfatting av tida. Den erfaringsbaserte røynda er òg gjort av stoff og form, men må seiast å vere eit «vrangbilde» (Bjarkøy 1975:26). Det er her poeten må inn å handsome røynda på ein slik måte at ein kan nå større grad av erkjenning av korleis tinga egentleg er. I motsetnad til i møtet med den poetiske røynda, kan ikkje denne prosessen vere basert på inspirasjon slik vi såg i lesingane av «Katedral» og «Brancusi-fuglen». Det tyder at formspråket diktaren nyttar i møtet med ideen om einskapen mellom stoff og form, er bestemt av den røyndomen som ligg til grunn for uttrykket. I «De ville traner» kan vi såleis sjå at diktaren sin idé om det poetiske kjem til uttrykk gjennom ei tradisjonell form, via eit modernistisk biletspråk, med basis i ei mytisk verd. At Astrid Hjertenæs Andersen vél nettopp sonetteforma i dette høvet, er som eg har vore inne på at ho er medviten om funksjonen denne forma har, og at den i dette høvet er den forma som best kan uttrykke einskapen mellom stoff og form uavhengig av –ismar for sitt poetiske program, noko som òg var eit sentralt poeng for den symbolistiske retninga Astrid Hjertenæs Andersen tydeleg er inspirert av. «Den fastlagte relasjonen mellom stoff og form blir [...] en fast linje i Astrid Hjertenæs Andersens poetikk»

(Bjarkøy 1975:24), slår Bjarkøy fast. Slik er det at vi med Bjarkøys analyser, kan nyansere den krasse kritikken av *De ville traner* Willy Dahl kom med i *Norsk litteraturhistorie* (1975). Vekslinga mellom ulike utsegnsformer skuldast nok ikkje at Astrid Hjertenæs Andersen ikkje har kunstnarisk og kvalitetsmessig medvit. Snarare er vekslinga representativ for poetologien hennar, som ho prøvar ut i ulike uttrykk. Dei ulike formene har til felles at dei «er stoffegne for den virkelighet de uttrykker» (Bjarkøy 1975:32), og med dei ulike formuttrykka kan ein ikkje sjå eit indre brot i diktinga, sjølv om det i det ytre er tydeleg nok, slik Willy Dahl kritiserer. Vekslinga i uttrykket kan òg bygge opp under ambivalensen til diktarrolla som står sterkt i dei fyrste samlingane i forfattarskapen. I erkjenningsprosessen som skal leie fram til ei poetisk røynd, må stoffet gjennomgå ei utvikling som heng saman med den tidlegare nemnde ideen om kunst som vokster. Det er slik ikkje vanskeleg å trekke liner til den utstrakte bruken av naturbilete- og symbol som finst i forfattarskapen. Særleg tydeleg ser ein dette i korleis Astrid Hjertenæs Andersen nyttar vatn- og lysmotiv i ei poetisk utvikling som skal samanfatast i eitt uttrykk. Vatn og lys er jo som kjend heilt grunnleggande element i ein vekstprosess, og desse elementa er det som særskild går gjennom ei utvikling i forfattarskapen. I mange av dikta blir lesaren sett føre eit utgangselement som i løpet av diktet blir uttrykt i fleire formstorleikar. Ikkje unaturleg blir det då at Astrid Hjertenæs Andersen sjølv samanliknar diktet med eit hav. Om korleis diktet blir til, seier ho at det er «[...] som om et stykke hav blir tatt ut av sin spesielle sammenheng for at det kan bli en ny realitet: Et stykke hav. Dette stykke hav blir gitt tilbake til en større sammenheng, større enn alt hav.» (Brekke 1958:9). Denne praksisen er tydeleg i dei mange formene vatnelementet i diktet «Dugg» (frå *De unge søylene*, 1948) får som Alf-Karstein Bjarkøy nyttar som døme for å syne «utviklingen av et stoff gjennom form» (Bjarkøy 1975:34). Dugg er «nattens fuktige ånde» (vers 1), dugg er «demringens tårer» (vers 3), dugg er «[r]osens fortryllende/gråt» (vers 5-6). Dugg kan uttrykkast «på alle språk» (vers 8), men er like fullt uttrykk for same stoff i den assosiative forma diktet har. I «Dugg» ser vi jo slik tydeleg at motivet blir teke frå sin spesielle samanheng og gjeve tilbake til lesaren «større enn alt hav» (Brekke 1958:9). Draget Bjarkøy peiker på i diktet «Dugg», er karakteristisk for heile forfattarskapen. Utviklinga av dei ulike motiva finst ikkje berre innanfor einskilde dikt, men kan òg gå gjennom fleire dikt. Duggmotivet finn vi til dømes seinare att i samlinga i diktet «Når sen høst kommer», der duggdropane blir koplå saman med dis som no blir til eit nytt uttrykk i «frost», som dødsmetafor, men stendig som i det ekspanderande «Dugg», er *voksteren* det same sluttelementet:

Frost og ild,
frost og ild
skal dager
og drømmer
i vekst få møte,
om våre hjerter
forstår å møtes til etterspill.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:55-56, strofe 3)

I dette diktet kan ein òg sjå elden som utvikling av lysmotivet, som side ved side av vatnmotivet, går att gjennom heile forfattarskapen. Alf-Karstein Bjarkøy karakteriserer dette motivet som eit «overstrukturelement» (Bjarkøy 1975:61) i symboldanninga. I tillegg ser han òg storleiken som «prinsippet for forfatterens poetiske erkjennelse.» (Bjarkøy 1975:80). Viss vatn som stoff slik kan uttrykke *diktet*, blir lys det som gjennom si form skal formidle stoffet. I diktet «Sakrament», som vi finn blant dei fire fyrste dikta av *De ville traner* (1945), kan vi sjå dette forholdet uttrykt gjennom religiøse motiv i ein nattverdsmetaforikk. Dikt-eget og måltidet hennar blir her velsigna av sola, og ho går i eitt med «[b]låklokken/og den gulehesteov» som dannar ramma rundt den religiøse naturopplevinga. Det er jo òg sola som skal «belyse» diktares «dristige teiningar» og føre dei nærmare «Adamsbarna» i erkjeninga slik vi såg i diktet «Til min lyre». Kvifor sola og lyset blir så viktig i forfattarskapen, kan ein kan hende lese av diktet «Élan vital» i *De unge søylene* (1948):

Élan vital

Blodig er jordens hjerte
Hvor langt kan vi drive vårt spill?
Angsten besetter verden.
Kan solen miste sin ild?
Men alle de unge søylene
i livets land,
tanken og treet
og alle de steilende hjertene,
hører det levende til.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:60)

Élan vital er eit omgrep som blei lansert av den franske filosofen Henri Bergson (1859-1941) i verket om utviklingslæra i *L'Évolution créatrice* (1907). I verket gjev Bergson uttrykk for at

han aksepterer utvikling som «historisk realitet»⁷⁷, men han avvisar at vi kan forklare utviklinga materialistisk. For han må det ligge noko i tinga, dyra og menneska som driv dei framover. Denne *livskrafta* er det som får nemninga 'élan vital'. Tanken om ei slik livskraft kan vi mellom anna spore attende til den greske filosofen Posidonius (135 f.kr. – 51 f.kr.) og den tyske filosofen Arthur Schopenhauer (1788-1860), som eg tidlegare har vore innom i lesingane av ekfrasane til skulpturar. Stoikaren Posidonius meinte at ei livskraft var å finne i sola. Frå Schopenhauers filosofi finn vi nokre av dei same tankene teorien om «Wille zum Leben» - vilja til å leve. Denne vilja er ein metafysisk storleik som styrar menneska og driv dei framover, sjølv om den òg inneber liding og smerte. Sett i lys av dette er det at Astrid Hjertenæs Andersen konsekvent søker vegar ut av mørkret ut til lyset som ho sjølv forsvarte vitalismen i dikta sine med. Gjennom lyset skal ein *sjå* og *erkjenne*, og derfor er det at lyset blir strukturerande i den poetiske framstillingsmåten. Diktaren sin «vilje til gjensyn»⁷⁸ er drive av ein «sugende lyslengsel»⁷⁹ som skal føre han «[d]ypere ned/i erkjennelsens speilhus»⁸⁰. Den poetiske flukta er ein «lysvandrings vei/gjennom mørket mot gudsbildet»⁸¹. Gudsbiletet kan her lesast som *diktet* eller *erkjennning*, og for Astrid Hjertenæs Andersen er Gud og ein større samanheng «to bilder av samme utsigelige ting» (Brekke 1958:9).

For å oppsummere denne bolken, vil eg hevde at Astrid Hjertenæs Andersen sitt mål som diktar er å formidle, eller forløyse, ei djupare erkjennning av røynda slik ho som poet opplever ho. Her er såleis ikkje snakk om ei trong til å *flykte* frå det dennesidige, men ein flukt som skal føre fram mot *erkjennning* i det livet vi lever. Utviklinga i forfattarskapen tilseier slik at det er det stofflege og konkrete som skal føre fram mot erkjenninga, og derfor er det nok at det biletlege, som dynamisk, organisk eining, får ein så framtrudende plass. Gjennom ei utvikling av motivet i berande symbolstrukturar skal forma syne «tingenes karakter», og dette kan òg forklare kvifor Astrid Hjertenæs Andersen i møtet med anten den poetiske eller erfaringsbaserte røynda, må tilpasse forma etter stoffet som blir handsama. Her kan ein òg hevde at Astrid Hjertenæs Andersen, trass i hennar poetiske program slik det kjem fram av lesingane av dei fyrste dikta i debutsamlinga, òg uttrykker ambivalens knytt til diktarrolla og det diktarspråket ho har vald. Denne ambivalensen står sterkt i dei fyrste samlingane – og kan hende er det naturleg i og med at dei representerer ein forfattar og ein forfattarskap i utvikling.

⁷⁷ Sjø: http://snl.no/Henri_Bergson (lasta ned 17/3-2012)

⁷⁸ Andersen, Astrid Hjertenæs: «En naken klippe» i *Samlede dikt*, 1985:115, vers 4

⁷⁹ Andersen, Astrid Hjertenæs: «En naken klippe» i *Samlede dikt*, 1985:115, vers 9-10

⁸⁰ Andersen, Astrid Hjertenæs: «En naken klippe» i *Samlede dikt*, 1985:116, vers 1-2

⁸¹ Andersen, Astrid Hjertenæs: «En naken klippe», i *Samlede dikt*, 1985:117, vers 16-17

Dette kunne ein òg sjå i det tentative uttrykket, i vekslinga mellom tradisjonisme og modernisme, mellom myte og røynd. Astrid Hjertenæs Andersens dikting kan seiast å vere eit slags laboratorium der ho utforskar ulike røyndomsuttrykk, kunstnariske så vel som sosiale, for å syne «tingenes karakter». I «De ville traner» nyttar ho sonetteforma for å uttrykke det poetiske programmet, og i fleire dikt har vi sett at ho særleg i møtet med den poetiske røynda handsama stoffet på ein slik måte at ho opna det opp i ein ekspansjon av ulike formuttrykk, men i møtet med konkrete poetiske og sosiale røyndomsuttrykk, og i refleksjonane kring dei, nyttar ho i mykje større grad ekfrasen som form. Etter det ein kan utleie av Bjarkøy sine undersøkingar av den poetiske framstillinga, kan ekfrasen synest å vere meir kompatibel med stoffet som skal synleggjerast. For å formidle det «Uudsigelige» slik diktaren vil, må ho gå i dialog med noko utanfor diktet, noko som er “større enn alt hav”. Ein samlande karakteristikk av den poetologiske praksisen i forfattarskapen, kunne vere ei samanlikning med ein intratekstuell og intertekstuell dialog. Den intratekstuelle dialogen ser ein gjerne av det at dikta ofte trekk liner til kvarandre, og at eit enkelt stoffelement kjem til syne i mange ulike formstorleikar i løpet av forfattarskapen. Slik skapar Astrid Hjertenæs Andersen ein kommunikasjon med lesaren gjennom eit ekspansjonsprinsipp; ho introduserer eit element, utviklar det i nye bilete og reintroduserer det i nye uttrykk. Som Gudveig Brekke påpeiker i si avhandling om Astrid Hjertenæs Andersen frå 1985, kan ein òg sjå særlege intertekstuelle drag i og med at fleire av dei utbygde symbola og dikta hennar kan lesast i samband med dikta til åndsfrenden Henrik Wergeland⁸². Interessant er òg det intertekstuelle draget i diktet «Dialog» (frå *De ville traner*, 1945), der den stutte samtalen mellom to elskande gjev nokså sterke assosiasjonar til dialogen i Olaf Bulls «Metope» (frå *Metope*, 1927), men som i «Pygmalion» (frå *De ville traner*, 1945), kan det sjå ut til at ho legg til ei strofe som skildrar dialogen mellom dei i *etterlivet*, i refleksjonen over «[a]lle de lyse sommernetter/vi ikke fikk eie sammen» (vers 13-14, mi kurs.). Den melankolske stemninga i diktet kan nok «fordrives» viss ein les diktet i samband med «Når sen høst kommer» (frå *De unge søylene*, 1948), der sjølv «livet elskes/av høstens glødende knokkelmann» (vers 13-14), og slik kan ein lese dikt etter dikt i forfattarskapen som ein intrikat vev, ikkje ulik dei uutgrunnelege mytene Astrid Hjertenæs Andersen funderer den poetiske røynda på. Ekfrasane er ikkje noko unntak. «Frokost i det grønne» (frå *Frokost i det grønne*, 1964) kan lesast som ei vidareføring av tematikken i diktet «Sensommerkveld» (frå *Skilpaddehagen*, 1950), der nokre unge jenter plutseleg stilnar dansen sin: «Tankene henger ved noe som viker://En plystret strofe, en duft,

⁸² Her må ein likevel vere forsiktig av di forfattarskapar av denne typen som er sentral- og erkjenningslyrisk tufta, naturleg nok vil dele visse motiv uavhengig av kvarandre.

en rødme./- Og noe som ikke er skjedd roper» (vers 8-10). Nett slik stansar jo òg mennene og kvinnene «[s]lått av det uforutsette» i ekfrasen til Manets måleri i «Frokost i det grønne». I «Frokost i det grønne» ropar det ikkje, men det syng. Det jentene snur seg mot i «Sensommerkveld», kan ein kan hende lese som døden, og det ligg noko illhugsamt over diktet der vi til slutt ser jentene som «glir inn under kveldshimlen -/ennå i skimrende, hvite kjoler.» (vers 11-12). I den stilla som utforskast i «Frokost i det grønne», blir denne stemninga forvandla i kontemplasjonen over det tidmessige. Her er korkje «trøst eller anger og syt eller sukk» (vers 22), alt er eit «levende tilvær» (vers 23). Vidare kan ein til dømes med fordel lese «To menn ser på månen» (frå *Et våroffer*, 1976) i samband med dikta «Nocturne» (frå *Skilpaddehagen*, 1950) og «I drømmens monter» (frå *Et våroffer*, 1976). I «Nocturne» får vi eit innblikk i den kosmiske kontemplasjonen Caspar David Friedrich på mange måtar frarøva oss ved å avsløre at mennene i biletet planla eit demagogisk opprør:

Jeg holder månen
med mine øyne.
De gule strenger
av lys og stråler
som målte avstanden
mellom oss,
har latt seg fange
av sinnets dybde,
og sinnets dybde
er uten grenser.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:68, strofe 2)

Dikt-eget «er i tyngden/av alt som ånder,/av alt som lider» (vers 40-42). Tyngda er namnlaus «uten skjønnhet/og uten smerte» (vers 48-49). Og dette er eit poeng for den erkjenninga Astrid Hjertenæs Andersen vil syne for lesarane sine. Livet skal levast her og no, i både glede og sorg:

For hvem kan bære
den fulle sannhet,
en natt som favner
så dypt som denne,
og hvem kan fatte
den hele smerte
som er i natten –
og ennå leve.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:69, strofe 7)

I «I drømmens monter», som står i avdelinga «Syv drømmesyn» i *Et våroffer* (1976), er det som om Astrid Hjertenæs Andersen tar oss med inn i *Two Men Contemplating the Moon* på nytt, og igjen er det her erkjenninga av at sinnet er uten grenser, og at alt står i samanheng, som står sentralt. I det brune landskapet i «To menn ser på månen», er alt stilt. I ein referanse til eika i biletet står det at «[d]en skjeve stammen bærer på et rotsår» (vers 9), og ho «[s]nart faller [...] med sine døde grener» (vers 10). I «I drømmens monter» er stammene «[f]alne» (vers 12) og «all sorg er forvandlet» (vers 11):

(...)
Alt bæres oppe av alt.
Mørket finnes i slørlyset.
Som bærer mørket. Så lett.
Men ordet for dette er ikke skjønnhet.
Som om noen har nevnt ordet sjel.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:218, strofe 2)

Tyngda i «Nocturne» er her blitt lett å bere, men igjen er det ikkje snakk om å idyllisere. «Det gylne månesløret» (vers 11) i «To menn ser på månen», er fylt av mørker i «slørlyset» som finst i «I drømmens monter». Og som den muntre fuglen i ekfrasen til Caspar David Friedrichs måleri song om det demagogiske opprøret, er det «I drømmens monter» heller ikkje snakk om «skjønnhet» (vers 18) eller kosmiske kontemplasjonar, men ei erkjenning av det skjønne ikkje er einstyddande med ordet 'sjel'. Nett dette fekk vi jo òg erfare i den tenkte ekfrasen «Modell». Kan hende kan vi med «I drømmens monter» sjå litt meir positivt på Friedrich si avmystifisering av sitt eige bilete det ser ut til at Astrid Hjertenæs Andersen kritiserer i «To menn ser på månen»? Endeleg vil eg avslutte med eit lite blick attende til «Brancusi-fuglen» (frå *Rosenbusken*, 1972). Denne ekfrasen er det som for meg aller tydelegast representerer den ekfrastiske praksisen i Astrid Hjertenæs Andersens lyriske forftarskap. «Brancusi-fuglen» spelar vidare på det metapoetiske diktet «Poeten resiterer eget dikt» (frå *Pastoraler 1960*, 1960):

I
Poeten vrir seg på stråmatten.
Øynene vandrer i kryss.

Helst vil han gå baklengs i havet,
være et rullende ekko
fra nattens klippebryst.

Helst vil han være tyst og stum

som den kalkhvite månen i mørket,

som en av de andre forstenede,
dansende, egghvite måner
der ute i salens natt.

Men et fuglefløyt
presser seg frem gjennom strupen.

Det sitter en fugl på hans hjertes gren
dømt til å overleve.

(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:149-150, strofe 1-6)

I disse fyrste strofene ser vi at diktaren vil vere som «de andre forstenede» (vers 8). Kan hende blir det her òg referert til skulpturane i dikta «Modell» og «Portrett av en innesperret»? I desse ekfrasane såg vi at skulpturane ikkje klarte gjere seg nytte av den stemma og den sjela dei fekk. På mange måtar trur eg Astrid Hjertenæs Andersen samanliknar seg med desse figurane, kan hende fordi ho er kvinneleg lyrikar i eit mannsdominert litterær verd, men mest fordi ho er *kunstnar*. Kunstskapingsprosessen er ikkje enkel, men Astrid Hjertenæs kan ikkje vike frå den, og som poeten i «Poeten resiterer eget dikt», møtar ho ofte «en usynlig mur» (vers 16) slik ambivalensen i ekfrasane kan vere uttrykk for. I den smertefulle prosessen skjer det likevel noko forløyysande: «[E]t fuglefløyt/presser seg frem gjennom strupen» (vers 11-12):

Nå holder han pusten.
Nå drikker han regn.
Snart står han på tå
med morgenbris om sine ankler.
Snart vokser han som et tre
med stamme og susende krone.

Det lykkes: Han gjenser de blodrustne markene
og hjernens fossil på den ødslige stranden.

Han gjenkjenner stripen av gress som han står på
og et omriss av natt om to menneskers favntak.

Det lykkes: Det sitter en fugl på hans skulder.
I et landskap av stillhet og lys fløy den bort.
(Andersen: *Samlede dikt*, 1985:150, strofe 9-12)

I den kunstnariske skapingsprosessen «gjenser» (vers 25) diktaren røynda i den poetiske flukta, og han «gjenkjenner» (vers 27) det nærverande; «stripen av gress som han står på»

(vers 27). I denne erkjenninga blir diktet skapt. Fuglen som satt på «hans hjertes gren» (vers 13), sitt til slutt «på hans skulder» (vers 29). Fuglen som talar til sin skapar i «Brancusi-fuglen», talar slik også til poeten. Poeten som «[s]nart vokser *som* et tre» (vers 23, mi kurs.) i «Poeten resiterer eget dikt», får i «Brancusi-fuglen» «eksistens» (vers 7). Kunstverket får liv som idé idet kunstnaren slepp taket, når kunstnaren gjev det tilbake som «en ny realitet» som får verke i «en større sammenheng» (Brekke 1958:9).

3 Avsluttande merknader

For å samanfatte denne undersøkinga av ekfrasen i Astrid Hjertenæs Andersens lyriske forfattarskap, kan ein for det fyrste seie at ekfrasen (og store delar av den øvrige forfattarskapen) blir ein stad der forfattaren reflekterer over kunsten, ikkje berre sin eigen *ordkunst*, men òg *musikk* og *biletkunst*. I søkinga etter «tingenes karakter» og «tegnets tilsynekomst», som kan seiast å vere dei to hovudmåla for diktinga ved sida av det erkjenningsmessige aspektet, blir forfattarskapen verkeleg ein verkstad «[...] der relasjonane mellom musikk, biletkunst og ordkunst blir undersøkte» (Karlsen 2003). I denne verkstaden ser vi ei ambivalent haldning til både kunstnarrolla og kunsten. Noko av ambivalensen heng saman med den symbolistiske tradisjonen Astrid Hjertenæs Andersen i byrjinga av forfattarskapen skriv seg ut i frå og inn i – noko som kjem til syne i dei ulike tilnærmingane til forma som ikkje berre er eit karakteristisk drag for ekfrasane, men òg for forfattarskapen som heilskap.

Det kjem også fram at Astrid Hjertenæs Andersen i si rolle som kunstnar, som visjonær, står føre mange hinder og ikkje minst eit stort ansvar. Til liks med dei ulike haldningane som finst til ord og bilete, og til kunstnar og kunstverk, er det òg stor variasjon i førelegga som ligg til grunn for ekfrasane. At Astrid Hjertenæs Andersen har eit lidenskapeleg forhold til kunsten, kjem fram gjennom denne bredda i motivvalet. I tillegg brukar ho ekfrasen på mange ulike måtar. Han blir brukt i dikt som fungerer som reine hyllestar til kunsten. Vidare blir ekfrasen brukt som særskilde punkt i det lyriske landskapet for å streke under motiv og tematiske element i vekslinga mellom rørsle og stillstand, lys og mørker, splitting og einskap som forfattarskapen særskilt undersøker. Endeleg brukar Astrid Hjertenæs Andersen også ekfrasen som medium for å uttrykke poetologiske refleksjonar, og for å konsentrere det poetiske programmet i *eitt* uttrykk. Relasjonen mellom ord, bilete og musikk verkar i denne samanhengen sær spenningsfylt. Korkje ordet, biletet eller musikken ser ut til å ende opp som vinnarar i ein paragonisk strid, og det er tydeleg at både den visuelle representasjonen og den verbale representasjonen har sine avgrensingar. Det kan likevel verke som at ordet, ved fleire tilfelle, får ha eit aldri så lite overtak – og ofte har vi sett den ekfrastiske vona så godt som innfridd. Alle desse faktorane kan skape ei vakling i uttrykket som er vanskeleg å få tak på, og det kan vere den same vaklinga som, fortent eller ufortent, gjer at mange sett spørsmålsteikn ved den kunstnariske kvaliteten i forfattarskapen.

Vi har òg sett i ekfrasane til skulpturar, og i ekfrasane til måleri mot slutten av forfattarskapen, sjølv om relasjonen mellom kunststartane og kunstnaren kan verke ambivalent, er haldninga og handsaminga av det ekfrastiske, prega av *forsoning*. Dette heng saman med det eg meiner er Astrid Hjertenæs Andersens grunnsyn på kunsten som *idé* slik det kjem fram av diktet «Brancusi-fuglen» – det er her moglegheitene ligg. Korleis idéen vidare blir manifestert som teikn, blir særleg tema for dikta «Frokost i det grønne» og «Bilde med ramme». Det er òg her ein kan sjå ein slags forsonande konklusjon som smeltar kunststartane saman trass i dei ulike uttrykka deira.

Reint teknisk ser vi at Astrid Hjertenæs Andersen gjerne nyttar seg av deskriptive element og klassiske grep som besjeling og apostrofering i ekfrasane, og slik sett held ho seg nokså tradisjonell, ja, om ikkje konvensjonell, også i dei ekfrastiske dikta, men eit anna karakteristisk drag er at ho i høg grad nyttar ekfrasen som «figure of speech» (Yacobi 1997:35), eit drag som til liks med den systematiske formvekslinga, peiker fram mot ei meir moderne tilnærming. I motsetnad til den poetiske similen som ho så ofte nyttar seg av elles i forfattarskapen, blir vi i møtet med det biletlege i ekfrasen presentert for eit opnare forhold mellom dei sfærene som blir sette opp mot kvarandre, og her er det ikkje berre snakk om to, men tre sfærer slik Tamar Yacobi presenterer dei i artikkelen «Verbal Frames and Ekphrastic Figuration» (1997): «[E]kphrasis bundles together no less than three [...] domains: one first-order, strictly «represented»; one second-order, «representational» in the visual mode; one third-order, «re-presentational» in the linguistic discourse» (Yacobi 1997:36). Dette forholdet ser vi gjerne hos Astrid Hjertenæs Andersen i det at ekfrasane ofte blir innramma, og slik kjem det ekfrastiske som figur «to signify in a new way and to serve new purposes, as well as to unfold on new medial axes , all of them determined by the writer's frame of communication» (Yacobi 1997:37).

I ekfrasen som samlande punkt for poetologi og poetologisk praksis, er det likevel viktig her å streke under at det i forfattarskapen aldri er tale om bastante drag. Strategiane som blir lagde til grunn for ekfrasane, og i andre ikkje-ekfrastiske dikt, er vekslende, sjølv om den poetologiske refleksjonen i seg sjølv er nok så konstant. I den tidlege så vel som den seinare diktinga, ser vi at Astrid Hjertenæs Andersen nyttar seg av både meir klassiske strategiar og teknikkar og meir modernistisk-meditative tilnærmingar i møtet med det biletlege. I kombinasjon med det klassiske, der Astrid Hjertenæs Andersen ofte grip til den uutgrunnelege myta (i god romantisk-symbolistisk ånd) for å gje eit konkret bilete av verda menneska lever

i, av kunsten og kunstnarens problem, blir denne særskilde bruken av ekfrasen med på å streke under fullendinga av det tradisjonelle med det moderne som formspråket og det meditative ved ekfrasene representerer. I innleiinga skriv eg etterkrigstida ber bod om ei ny tid for litteraturen. I «The Meaning of Spatial Form» (1963) peiker Joseph Frank på at kritikar og poet T.E. Hulme, etter å følgd utviklinga i dei plastiske kunststartane, spådde at ei ny, meir reinskoren form i lyrikken i ville kome. Denne profetien sett Frank i samband med Worringer sin diskusjon kring brotet med sentralperspektivet i moderne biletkunst. I dette brotet ligg det ei avvising av tidmessige aspekt, sidan eit tredimensjonalt rom gjev objektet ein plass ikkje berre i rom, men i «the real world in which events occur» (Frank 1963:56). Det same er det som ifølgje Frank skjer i den moderne litteraturen der eit spatiale og sidestilt narrativ blir lagd over dei tidmessige rammene som ligg inherent det sekvensielle språket. I tillegg ser Frank at dei spatiale formene i litteraturen inneheld «aspects of the past and present» (Frank 1963:59), og at dei vidare blir samankopla i «one comprehensive view» (Frank 1963:59). Dette gjer at vi kan oppfatte det tidmessige spatiale «locked in a timeless unity» (Frank 1963:59). I denne oppfattinga har den historiske tida i litteraturen forsvunne, og vi har kome over til ei tidlaus «world of myth» (Frank 1963:60). Nett dette vil eg hevde skjer i forfattarskapen til Astrid Hjertenæs Andersen der vi ser at ekfrasane, lesne i samband med andre ikkje-ekfrastiske dikt, går inn i eit større inter- og intratekstuelte tekstrom.

Ekfrasane, og det dialogiske, er slik middel i prosessen med å gjere noko *synleg* for oss. Som form uttrykker ekfrasen særleg godt den generelle poetiske utviklinga stoffet går gjennom i «speilfunksjonen» ekfrasen kan seiest å ha, der det *representerte* får spegle seg i både ei visuell og verbal sfære. Gjennom det ekfrastiske kan vi sjå på Astrid Hjertenæs Andersen forfattarskap som nyskapande, i motsetnad til det vi i fyrste omgang kunne sjå på som tilbakeskuande og konvensjonelt. Trass i den store variasjonsbredda og ambivalensen Astrid Hjertenæs Andersen viser i forhold til motiv og tematikk, så framstår ho likevel som ein svært einskapleg og tradisjonsmedviten (ekfrase-)lyrikar. Ho handsamar det ekfrastiske med eit romantisk tankegods som bakteppe og med sterke røter i ekfrasetradisjonen slik vi såg av den antikke ekfrasen i *Illiaden*, der den ekfrastiske passasjen fekk fungere som eit konsentrert bilete av saga i sin heilskap. Det er nett slik ein kan seie at ekfrasen i Astrid Hjertenæs Andersen lyrikk kan tene til å oppsummere poetologi og poetologiske praksis. *Ordet, biletet, musikken, symbolet* og det *mytiske* går gjennom transformasjonar i både *tid* og *rom* i ein intrikat vev av ulike diskursar ein kan lese opp att og opp att for stendig å oppdage nye sider

og røynsler. Slik grip også forfattarskapen seg rett inn i ei postmoderne litteratur- og tekstoppfatting, og det er på høg tid at Astrid Hjertenæs Andersen får trø fram frå skuggene.

Litteraturliste

Andersen, Astrid Hjertenæs: *Samlede dikt*, Aschehoug, 1985.

Andersen, Per Thomas: *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, 2001.

Becket, Wendy: *Maleriets historie*, Spektrum, 2007.

Bergson, Henri: *L'Évolution Créatrice*, Paris: F. Alcan, 1908:

<http://archive.org/stream/levolutioncreatr00berguoft#page/n7/mode/2up> (lasta ned 15/3-2012)

Bjarkøy, Alf-Karstein: *Særtrekk i Astrid Hjertenæs Andersens poetiske framstillingsmåte*, Hovedoppgave, Nordisk institutt, Universitetet i Oslo, 1975.

Brekke, Gudveig: *Astrid Hjertenæs Andersens lyrikk*, Hovedoppgave, Institutt for nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo, 1985.

Brekke, Paal og Lie, Nils (red.): *Tverrsnitt. Tolv norske lyrikere presenterer seg selv*, H. Aschehoug & co. (W. Nygaard) og Gyldendal Norsk Forlag, 1958.

Clüver, Claus: «Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts» i Lagerroth, Ulla-Britt (red.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Rodopi, 1997.

Dahl, Willy: *Norges litteraturhistorie*, Aschehoug, 1975.

Dryden, John m.fl. (transl.): *Ovid. Volume 2*, Harper & brothers 1844. Digitalisert 2011:

http://books.google.no/books?id=oW5XAAAAYAAJ&dq=metamorphosis+ovid&hl=no&source=gbs_navlinks_s (lasta ned 27/1-2012)

Eide, Tormod: *Retorisk leksikon*, Universitetsforlaget 1990:

<http://www.nb.no/utlevering/nb/4c2ac135bce4819a12da89a429a41247> (lasta ned 27/1-2012)

Ferguson, Suzanne: “Spots of time’: representation of narrative in modern poems and paintings” i *Word and Image*, I, 1988.

Frank, Joseph: “Spatial Form in Modern Literature” I *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, Rutgers University Press, 1963.

Havnevik, Ivar: *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200-2000*, Pax Forlag, 2002.

Heffernan, James A.W.: *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, 1993.

Henrikson, Alf, m.fl.: *Stora mytologiska uppslagsboken*, Forum, 1998.

Hollander, John: «The Poetics of Ekphrasis» i *Word and Image*, 1, 1988.

Kant, Immanuel: *Kritikk av dømmekraften*, Pax Forlag, 1995.

Kastborg, Willy: *I kunstnerens verksted*, Cappelen, 1967.

Karlsen, Ole: *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, Det Norske Samlaget, 2003.

Kjørup, Søren: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde Universitets Forlag, 2008.

Krieger, Murray: “*Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited (1967) I The Illusion of the Natural Sign*”, John Hopkins University Press, 1992.

Langås, Unni: “Mod ed nyt sprog. Modernismen og kvindene i norsk etterkrigslyrik» i Jenssen (red.): *På jorden. Nordisk kvindelitteraturhistorie*, Rosinante, 1997.

Lessing, Gotthold E.: *Laocoon: An Essay on the Limits of Poetry and Painting*, Longman, Brown, Green, and Longmans, 1853:
http://books.google.no/books?id=Sn0NAAAAQAAJ&dq=laocoon+lessing&hl=no&source=gs_navlinks_s (lasta ned 15/2-2012)

Lucie-Smith, Edward: *Store kunstnere i det 20. århundre*, Gyldendal Fakta, 1999.

Mitchell, W.J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, 1994.

Moen, Karina: “*Tegnets tilsynekomst*”. *Ekfrasen i Astrid Hjertenæs Andersens forfatterskap*, Eksamenoppgave, Universitetet i Tromsø, 2009.

Nordby, Terje: *Gresk mytologi*, Andresen & Butenschøn, 2010.

Panovsky, Erwin: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1955.

Rosenberg, Brita: *Det handler om kjærlighet*, Cappelen, 1990:
<http://www.nb.no/utlevering/nb/4df85059ccdd68f974a6376aaf54d66a#&struct=DIV8> (lasta ned 17-2/2012)

Rottem, Øystein: *Norges litteraturhistorie. Fra Brekke til Mehren 1945-65*, J.W. Cappelens Forlag, 1996.

Skirbekk, Gunnar og Gilje, Nils: *Filosofihistorie*, Universitetsforlaget, 2000.

Steinfeld, Torill: «I skyggen av hakekorset» i Engelstad (red.): *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, Pax Forlag, 1990.

Sörblom, Göran: *The Classical Concepts of Mimesis*:

http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL_Images/Content_store/Sample_chapter/9780631207627/001.pdf (lasta ned 10/3-2012)

Vandvik, Eirik: *Homer. Illiaden*, Det Norske Samlaget, 2009.

Vinci, Leonardo da: *A Treatise on Painting*, J.Taylor, 1802:

http://books.google.no/books?id=2iVFAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=no&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (lasta ned 10/3-2012)

Wikborg, Tone: «Gustav Vigelands kvinnesyn» i *Eros i Gustav Vigelands kunst*, Grøndahl Dreyer, 1996.

Yacobi, Tamar: «Verbal Frames and Ekphrastic Figuration» i Lagerroth, Ulla (red.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Rodopi, 1997.