

KAPITTEL 4

Snøtranscendens¹

I diktet «Sne» fra Stein Mehrens samling *Gobelin Europa* som kom i 1965, lyder annen strofe som følger:

Å våkne til sne: Sceneteppet brister
og avdekker luften. Hvit og uvirkelig
skimrer bilder av stor stillhet
og vår forundring hviler i dette gjenskinn
ny, som en bestandig barndom
Vi er våkne. Og verdens lys ser oss!²

Her skildres en oppvåkningsscene hvor det «å våkne til sne» er ensbetydende med å transcendere virkeligheten. Snø har forvandlet sceneriet på den måten at diktets stemme opplever alt som nytt. Landskapet utenfor vinduet har forandret seg, det er blitt nesten eventyrlig og rommer potensial til å forandre den som iakttar. Han blir som et barn og inntar barnets uskyldige, genuint nysgjerrige blikk. Vi kan kalle dette øyeblikket en form for *présence*, en tilstand der subjektet føler en enhet mellom seg selv og tingene (se kap. om Yves Bonnefoy). En «fortrolighet», for å låne Mehrens ord fra diktets siste strofe, med verden hvor man for et øyeblikk slipper følelsen av splittethet og fremmedgjøring. Men samtidig er denne form for snøtranscendens³ koblet til det «uvirkelige». Snøfallet på natten skaper altså en form for kontingens. Snøens «hvite bilder» er tilfeldige, men har fortryllesens potensial, slik at subjektet transcenderer virkeligheten.

-
- 1 Delen om Hans Børli i dette kapitlet (s. 143–162) er publisert tidligere: Seiler, Thomas 2019: «Det snør i mine grove hender» – snøens betydning i Børlis metapoetiske diktning, i: Ole Karlsen (red.): «Djupsnøen er en kvit forbannelse». *Om Hans Børlis lyrikk*, Oslo: Novus forlag, s. 87–108.
 - 2 Mehren 1965: 31.
 - 3 Tittelen til dette kapitlet er kanskje en neologisme, men i det sentrale snøkapitlet fra Thomas Manns *Trolldomsfjellet* finnes følgende formulering om Hans Castorps skitur: «Et stykke bortover til høyre sto skogen innhyllet i tåke. Han satte kursen dit, for å ha et jordisk mål for øye i stedet for *hvit transcendens*, og sto plutselig utfor, uten at han hadde sett noen som helst senkning i terrenget» (Mann: 2005: 473, min utheving).

Skildringen av en slik form for transformasjon kobles gjerne til snø. Emil Boysons dikt «Sne-Fallet» er et annet eksempel på det:

Mens du, uten at ha kjent
at din siste sorg er endt,
uten at ha hørt og sett,
lønlig aner, mørket hylles
i det lydløst hvite sus
av en stille, stor og lett
hvirvel hvor i hellig rus
alle minner overskylls:
mens du aner – hvil og vent,
bøid i søvnens lave hus,
hvil og vent mens skjebnen fylles.

Drøm den bøn du har at be;
lukk dig inn og la det skje;
stirr mot drømmens dunkle rute
mens den blindes av et blékt
dryss som ryr og ryr derute –;
drøm! Imorgen skal du se,
dér det store vær har lékt
– sonet uten at du vilde –
verden, hvor din taushet stred,
tryllet-om til sjelens milde
smerteløse blomst av sne.⁴

Også dette diktet utfolder seg i en tilstand mellom søvn og våkenhet. Som hos Mehren forbindes også her snøfallet med en transcendens som har tydelige religiøse undertoner. Det er snakk om «det lydløst hvite sus», om «hellig rus». Boyson legger enda større vekt på snøens forløsningspotensial enn Mehren, idet han betoner dens tildekkende egenskap: Snø overskyller alle minner og forløser dermed subjektet fra en tung byrde. Boyson kobler metaforikken til en representasjonsproblematikk som er typisk for snødiktning. For det dreier seg ikke lenger om å etterligne naturen, men å skape noe nytt, en ny virkelighet, så å si. Snø blinder «drømmens dunkle rute», som det heter i diktet. Men legg merke til hvor svakt utdanned denne mimesis allerede i utgangspunktet er, når det er snakk om *drømmens* dunkle rute. Oppfordringen om å drømme («drøm!») er jo en

4 Boyson 1935: 46f.

oppfordring om å forlate realitetsplanet, om å transcendere virkeligheten. Hele diktet er formulert som en apostrofe, en henvendelse til et anonymt du som også kan være taleren selv. Det skildrer snøfallets forvandlende potensial med tanke på subjektets oppvåkning om morgenen. Snøfallet forvandler, ja, renser verden fra menneskelig synd. Dette formuleres med tanke på snøens hvite farge som står for det rene, uskyldige. Diktet ender med en forløsning, dersom vi tolker «blomst av sne» som en (guddommelig) nådegave. En slik tolkning er opplagt når man tenker på andre dikt til Boyson. I diktet «Isblomster» kalles disse for «hvite sakrament», og det legges vekt på det skjønne som ingen menneskelig vilje ville få til.⁵ Diktet peker dermed ikke bare på forløsning under epifaniens tegn, men knytter dette til en sublim estetisk opplevelse. Denne tråden skal vi ta opp i de følgende lesningene av Børlis snødikt og av diktsamlingen *Début et fin de la neige* av franskmannen Yves Bonnefoy. Begge to bruker snømetaforer for en forhandling med poetologiske spørsmål som reiser seg når det transcendent holder sitt inntog.

Hans Børlis snødiktning

Det er noe forunderlig med Børlis diktning og med hans syn på diktning. På den ene siden skriver han naturlyrikk basert på sanseinntrykk. Henning Wærp beskriver hans poetikk med følgende ord: «Børlis dikterideal er ikke profeten eller den visjonære; han søker ikke tilværelsens mening ved å lukke sansene for derved å åpne for et indre syn; han søker en enkel, nærværende poesi ved å *navngi* tingene.»⁶ På den andre siden – og dette er et poeng som blant annet Sissel Furuseth har vært inne på – er «forholdet mellom tingene og språket, mellom direkte sansning og begrepsliggjøring av virkeligheten» et frekvent tema i Børlis lyrikk.⁷ Med andre ord har vi å gjøre med en spenning mellom trangen til «å navngi tingene» på en direkte måte, og Børlis skepsis overfor språkets mulighet til å uttrykke tingene uten omsveip. I *Tankestreifer* er Børli inne på

5 Jf. Boyson 1957: 129: «Hvad kunde håp og vilje trylle frem / så skjønt som dette, at en ukjent venn / mildt slører alle ruters tomme vé / med disse palmesyner hvite sakrament?»

6 Wærp 1997: 307.

7 Furuseth 1998: 148.

dette problemet. Her skriver han de betegnende ordene: «Vi lever under språkets tyranni. Vi lever og sanser så å si på annen hånd, fordi tingenes offisielle navn, ordsymbolene, står mellom oss og tingene selv.»⁸ Sitatet viser at Børli tematiserer noe som i språkvitenskapen siden Saussure er blitt til et aksiom: Ordene er arbitrære, det vil si det finnes ingen indre sammenheng mellom ord og det betegnede.

Men Børlis kritiske holdning overfor språket grunnes ikke bare i tegnets arbitraritet, tvert imot er den ytterligere radikalisert. Når han holder fast at «tingenes offisielle navn, ordsymbolene, står mellom oss og tingene», sier han dette på bakgrunn av en mer generell skepsis overfor språket som uttrykksmiddel eller som instrument for erkjennelse. Hverdagsspråket bruker vi som en slags sjablong uten å tenke på om ordene er treffende. Børlis oppfatning av en motsetning mellom «tingenes offisielle navn» på den ene side og «tingene selv» hviler på en overbevisning om at språket vårt ikke strekker til når det gjelder å beskrive tingene så nøyte som mulig. Det Børli vil nå frem til, er å si noe, å beskrive noe på en så konkret måte at ordene liksom forvandler seg for å bli det de vil beskrive. Man kunne kanskje også si at Børli forsøker å rense tingene fra språklige konvensjoner for å kunne oppfatte dem bedre. Børlis fokusering på tingene burde tolkes på bakgrunn av slike overveielser. Dette forklarer også hvorfor Børli vil komme bort fra det symbolske. Et symbol refererer alltid til et allerede eksisterende system av verdier, ellers kunne det ikke fungere som symbol. Børli, derimot, i sin trang til å komme tingene så nær som mulig, er nesten tvunget til å satse på en form for materialisme. Tingene forblir hos ham det de er uten at de (mis)brukes som symboler for noe annet. Dette kan ses i mange dikt, som for eksempel i «Ei dørklinke av jern»:⁹

Jeg minnes ofte
klinka av jern
på svalgangsdøra
heime på torpet i skogen:
Henders varsomme grep,
jordete bondenevers lengsel,
hadde slitt den tynn som
en fuglevinge. (229)

8 Børli 1991: 30.

9 Børlis dikt siteres etter følgende utgave: Børli 1995: *Samlede dikt*, Oslo: Aschehoug.

Børli overfører ikke menneskelige attributter til dørklinken, enda han går ganske langt i å insinuere en sammenheng mellom «bondenevers lengsel» og «klinka». Men så bryter han av. I diktet er det bare snakk om hvordan hendenes grep forandrer formen av dørklinken. Poenget er at han gjør similen eksplisitt; det vil si at dørklinken ikke blir til en fuglevinge, den sammenlignes bare med den. Ellers er det jo blitt nokså vanlig i moderne lyrikk at sammenligningsordet «som» faller bort. Men det skjer altså ikke hos Børli. De to forskjellige nivåene forblir separert. Men det han sikter til, er å rense tingene fra klisjert uttrykksmåte. Det finnes, i parentes bemerket, en slående likhet mellom ham og franskmannen Francis Ponge når det gjelder spørsmålet om hvordan man kan nå frem til tingenes essens. Også Ponge trodde at det ikke var mulig å beskrive tingene med hverdagspråket, fordi dette språket er for skjematisk og forslitt på grunn av menneskelig treghet.¹⁰ Diktet ligger hos Børli derfor bortenfor ordene, i en ordløs sone.¹¹ Ønsket om å si noe om virkeligheten kolliderer altså med en språkoppfattelse som går ut fra at språket vårt nettopp ikke er i stand til å si noe treffende om den.

Dette dilemmaet kjennetegner mye av Børlis lyrikk, og «skogens dikter» søker en utvei idet han fokuserer på sansene, der hendene og det praktiske arbeidet spiller en sentral rolle. Han snakker om det «taktile språk» og formulerer: «Ordet. / Jeg fant det med hendene» i det metapoetiske diktet «Ordet» (230). I *Tankestreif* utdypes dette resonnementet: «Vi er ved å glemme det *taktile* språk. Hendenes tause samtale med verden. Det moderne menneskes naturfølelse er som en presset blomst i ei bok om naturen.»¹² Sannheten kan ikke uttrykkes med ord, den ligger så å si i hendenes berøring. Der er klart hva Børli er ute etter: Han sikter til det ekte, uforfalskede ordet, det ordet som liksom faller sammen med det det betegner. Det ville vært en form for paradisisk språk som ikke

10 Se Zeltner-Neukomm 1968: 34. I *Tankestreif* (Børli 1991: 34) formulerer Børli at dikteren må «ved en slags språklig alkymist-prosess rense tingene for vanesynets og klisjéopplevelsens slagger slik at de står skinnende nye fram for leseren – som sitt eget symbol.»

11 Det er en likhet med lignende tanker hos de danske sensymbolistene som Paul La Cour og andre. I La Cours berømte poetikk fra 40-åra *Fragmenter av en dagbog* finnes det tallrike tanker omkring det ordløse og forholdet mellom dikt og språk: «Jeg lytter ikke til Ordene, men til den talende Stumhed i dem» (31). Eller: «Ordene vil gøre dig blind. Først maa du føle i det ordløse, siden udtrykke, hvad din Følelse lod dig se» (99) (sit. etter La Cour 1958).

12 Børli 1991: 70.

lenger finnes. Dette vet Børli altfor godt, og derfor må han nøye seg med å dikte om lengselen etter et slikt språk. Han vet selvfølgelig at han er inne i et dilemma fordi han som dikter er tvunget til å bruke språk og ikke hendene. Man kunne kanskje også si at dette nettopp er motsetningen mellom dikteren på den ene siden og tømmerhuggeren på den andre. En motsetning som han forsøker å forsone ved å skrive dikt som tematiserer denne motsetningen. Og her er vi inne på et poeng som lett kan komme i konflikt med det tilsynelatende jordnære som ofte brukes som karakterisering i forbindelse med Børlis lyrikk. Hans forsøk på å bruke et annet språk tenderer *nolens volens* til en fremgangsmåte som fokuserer mer på det poetiske språket enn på det referensielle aspektet, det vil si det språket snakker om. Dette at man vil rydde bort et forslitt språk, betyr jo at man må finne et annet språk, og dermed blir måten noe sies på enda viktigere. På grunn av hans skepsis overfor hverdagspråket er Børli tvunget til å finne nye uttrykksmidler og et nytt bildespråk som passer til de problemstillingene han er opptatt av.

Dersom Børli vil komme tett inn til tingene med et språk som ennå ikke finnes, er han nødt til å finne et naturelement som imøtekommer disse behov. Vår tese er at Børli bruker naturfenomenet snø for å uttrykke disse problemstillingene. Snø som naturfenomen er ikke bare hvit og ren, den forandrer også landskapet fordi den legger et teppe over det og skjuler de konkrete tingene. Snø skaper dermed grunnlag for noe nytt, men samtidig er det gamle oppbevart eller skjult i snøen. Snø skaper en ny form for virkelighet, en slags *tabula rasa*, og det samme gjør diktning. Snøens likhet med diktning understrekes også ved at den hvite fargen assosieres med papir. I et tidlig dikt fra 1947 leser vi formuleringen «På arket av snø blir det skrevet med blo' / en saga om skogenes natt» (406). Begge to, altså snø og papir, beskrives, det ene i form av spor, det andre i form av bokstaver.

Dermed imøtekommer naturfenomenet snø to av Børlis sentrale strategier. Det imøtekommer Børlis behov for å se på verden med nye øyne fordi snø skjuler de konkrete tingene. Snø gjør det mulig å se på verden med et poetisk blikk. Børli har en viss forkjærlighet for dette naturfenomenet, særlig når han dikter metapoetisk. Hver gang han bruker snø-motivet, blir diktet metapoetisk. Allerede i en tidlig samling, *Likevel må*

du leve fra 1952, leser vi de kjente vers om snø «Djupsnøen er / en kvit forbannelse / over skogkarens hode» som munner ut i en oppfordring til diktere om ikke å skrive om snø: «Dikter, / skriv ikke pene vers om / fallende snø! / Du kjenner den ikke» (90). Og i en sen samling fra 1984, *Frosne tranebær*, heter det i diktet med samme tittel: «Når dagene var som verst – / vinterdager harde og kalde / som slitt meiestål – / da kom ordene til meg: / en bitter smak innerst i hjertet» (340). Ordene hos Børli, og med det menes altså det poetiske ordet, har en tendens til å komme om vinteren og ikke om sommeren.

Snø som lyrisk motiv dukker opp i ganske mange av Børli's dikt, men det finnes relativt få snødikt, det vil si dikt som har snø som tittel. I *Samlede dikt* er det omtrent 12, nemlig «Snø» (90), «Snøløkt» (374), «Snøvinter» (248), «Nysnø» (144, 271), «Det snør» (225), «Nysnødag» (322), «Nysnø morgen i skogen» (221), «Nysnø morgen i verden» (374), «I kramsnøen» (240), «Etter snøfallet» (361) og «Den evige snø» (145). Selvfølgelig er det en god del dikt som også handler om snø uten at motivet brukes som tittelord, som for eksempel «Den kvite børa» (88), «Poesien» (373 f.), «Sangsvanene» (338) eller «Stumt» (311). I «Poesien» for eksempel sammenligner han poesi med «en snøstille vintermorgen», og i diktet «Stumt» (311) kobler han snøen til det metapoetiske. Dette diktet kan oppfattes som en variant av Welhavens kjente ord «Hvad ei med Ord kan nevnes / i det rigeste Sprog, / det Uudsigelige, skal Digtet røbe dog». Vi skal komme nærmere inn på dette mot slutten av dette kapitlet. La oss nå se hva slags bildespråk Børli utvikler i forbindelse med snø og hva han bruker snøen til. Vi kan skille ut tre motiver som alle er forbundet med hverandre: 1. Snø som uttrykk for epifani, 2. snø, død og minne og 3. snø og skrift. Først altså snø som uttrykk for en epifani, altså tilsynekomsten av det guddommelige, av det transcendent.

Snøepifani

Bildespråket i forbindelse med snø er alt annet enn enhetlig, helt i overensstemmelse med materialets egenskap, men det man forbinder mest med snø er knyttet til oppfattelse av renhet og jomfruelighet på grunn av dens farge. Snøens hvite farge forbindes også hos Hans Børli med renhet

og i forlengelse derav med moralsk skyldfrihet. Og det faktum at snø tildekker og forvandler landskapet, også når det gjelder lysforhold, fører til at den forbindes med tanken om at noe nytt kunne begynne. Men dette nye kan ikke ses fordi det finnes kun som idé. Snøens *tabula rasa* åpner opp for metafysiske spekulasjoner. Dette uttrykkes for eksempel i diktet «Det snør»:

Det snør
i mine grove hender.
Et svimlende kort sekund
står fnuggene levende
på huden – jeg ser
deres uendelig skjøre
rosettmønstre, et himmelpust
av urørt renhet –
da bryter de sammen
for blodvarmen i meg
og renner i dråper av skittent vatn
over de kvaesvarte håndflatene. (225)

Snø blir her omtalt som «urørt renhet» og de enkelte fnuggene som «uendelig skjøre». Snøen og snøfnuggene oppfattes ikke bare som vanlig naturfenomen, men som noe sublimt eller magisk. Noe som ikke har med det menneskelige, det jordiske å gjøre, men som overskrider det. Det er «et himmelpust» som helst ikke skal berøres, for da blir det ødelagt. Det bygges opp en tydelig kontrast mellom det jordiske, skitne liv og det himmelske rene. Børli snakker om en erfaring som kan ses som essens i hans poetikk. Tingene, naturfenomenene, kan ikke instrumentaliseres, med mindre de ødelegges. De fører et eget liv, som det heter i *Tankestreif*. Ved hjelp av snømotivert radikaliserer Børli denne tanken, fordi snøfnuggene ikke en gang tåler berøring. Snøfnuggene er ikke disponible. Poenget her er at allerede i det at snøfnuggene blir synlige, i deres fremtoning, ligger deres død. Fenomenet lar seg heller ikke fastslå i skrift, og det lar seg heller ikke forlenge, enda det er nettopp det mennesket vil. Det vil holde det fast. De tåler ikke en gang å bli sett på, for da smelter de.

Det Børli i dette diktet sier om snø og snøfnugg kan generaliseres fordi det gir uttrykk for hva poeten synes å mene når det gjelder tilgangen til tingene. Denne baseres nemlig ikke på ord, men på en form for åpenbaring

i det ordløse. Vi kan kalle det for det poetiske øyeblikket. I dette øyeblikket skjer en slags sammensmelting mellom objektverdenen og subjektet som oppleves som en epifani. Dette skjer i det ordløse, «poesi er sjelden ord», formulerer Børli i *Tankestreif*.¹³ Og fordi det poetiske oppstår i det ordløse, snakker Børli om at «bare i det ordløse utstråler tingene sitt hemmelighetsfulle egenliv. Straks du nevner dem ved navn, bryter du trolldommen».¹⁴ Ut fra slike tanker er det lett å se hvorfor snø spiller en viktig rolle i Børli's poetikk og metapoetikk: Det dreier seg om et materiale som tildekker tingene, den ytre verden, den forandrer landskapet, samtidig som den tvinger iakttageren til å se med nye øyne og tolke landskapet på nytt. I tillegg kommer at den er transitorisk, den forsvinner igjen og den tåler ikke å bli berørt. At Børli oppfatter snø/snøfall som noe epifanisk i snevrere forstand, altså som uttrykk for det guddommelige, kommer også til syne i diktet «Syndefall». De første versene lyder som følger:

Det tynne snøfokket
som falt i natt
har gjort skogen ny.
Den lyser
med en nesten skremmende renhet.
Morgenen er som
en ny begynnelse,
en hvit absolusjon
for gårsdagens synd på jorda. [...] (363)

Diktet anslår allerede med tittelen et religiøst farget vokabular. Snøens funksjon består i dette diktet i å forvandle naturen, gjøre den ny og ren. Assosiasjonskjeden går fra snøens hvite farge over til det nye lyset som oppstår takket være snøen. Dette fører til en slags *tabula rasa*-forestilling som knyttes til et kristelig vokabular, nemlig til ordene «absolusjon» og «synd». «Gårsdagens synd» kontrasteres med morgens «hvit absolusjon». Børli går ut fra den mest vanlige snømetaforikken der naturfenomenet oppfattes som rent og uskyldig på grunn av dens

¹³ Børli 1991: 29.

¹⁴ Sst. 31. Igjen et slående slektskap med La Cour som formulerer i *Fragmenter af en Dagbog*: «Besynderlige Sprog, som tilintetgør den haandgribelige Ting, naar du nævner den ved Navn, for i Stedet at lade den opstaa som Idé, som aandelig Forestilling. Naar jeg siger Sten, nævner jeg et Stof ved Navn, men den Form, den Glans, den Vægt, jeg havde for Øje, meddeler Ordet dig ikke» (La Cour 1958: 41).

hvite farge. Dette kobler han til en kristelig forestilling om absolusjon. Snøens renhet oppfattes som «nesten skremmende» fordi den skjuler alt menneskelige smuss og henviser til noe nesten uvirkelig. Snølandskapet tolkes som noe himmelsk, overjordisk som kun står i løs forbindelse med det jordiske. Interessant nok munner den nøye naturiakttagelsen ut i et moralsk utsagn som på sett og vis undermineres i diktets gang. Det samme skjer med draget mot det metafysiske idet diktets slutt gir rom igjen for det jordnære med en formulering som er nokså typisk for Børli. Diktet ender med at jeget spytter «ei klyse snus i nysnøen» og skaper dermed igjen en forbindelse, en fortrolighet mellom seg selv og snøen. Med et slikt brudd med de patetiske ordene i diktets begynnelse gjør jeget snøen til en slags slektning. Jegets strategi er å bli fortrolig med nysnøen. Det er en familiarisering mellom jeget og et materiale som i diktets første del ble oppfattet som noe himmelsk, fjernt.

Snø, død og minne

Et annet poeng ved snø er at den varsler død. Ovenfor snakket vi om en ny begynnelse i forbindelse med snø, nå er det døden som står sentralt. Forbindelsen mellom snø og død skjer via en analogi idet snøens hvite farge assosieres med likkledets hvite farge:

Etter snøfallet

Det klarnet opp på etternatta.
 Nysnømorgan,
 lydløst, luftig
 som vengeslaga til ei ugle.
 Ei kjensle av dødens ingenting
 svimler gjennom meg.
 Jeg klemmer til om handtaket på snøskuffa
 for holde meg fast i noe virkelig.
 Da ser jeg det første tegn til liv:
 sporet etter ei snømus
 tvers over tunstien.
 Det vesle kreket har tråklet
 sitt museliv fast til Jorden
 med en kunstferdig kjede
 av sirlig fotslag.

Jeg sloss mot tyngdekraften
 i mange lange grovsliter-år
 og foten saktet i tråkket til sist,
 men nå kjenner jeg likevel at
 tyngdekraften er
 en vennlig makt. (361–362)

Diktet er et godt eksempel på at det poetiske arsenalet skyldes nøyaktig naturiakttagelse. Alle kjenner følelsen av det lydløse og luftige etter tett snøfall om morgenen. Noe som fører til formuleringen «dødens ingenting» på grunn av landskapets forvandling til en *tabula rasa*. Et slikt scenario er nesten uvirkelig, overjordisk i sin renhet. Dette vekker jegets trang til å oppdage tegn til liv. Og slike tegn til liv er dialektisk knyttet til «dødens ingenting», nemlig til snø. Diktet kan oppfattes som en poetisk diskurs om en sublim erfaring. En nysnø morgen utløser en sublim erfaring hos jeget, en tankefigur som baserer på naturintrykk. Etter en viss svekkelse av livskraftene kommer disse kreftene dess sterkere tilbake, skriver Kant i sin drøfting av det sublime.¹⁵ Diktet utformer dette ved at det legges vekt på «tyngdekraften» som ses som «en vennlig makt». Dermed får det jordnære og livskraftene overtaket igjen.

Også i diktet «Snøvinter» kobles snø og død sammen, her på grunn av snøens dempende egenskap. Stillheten i en snøvinter er «så overveldende stor at / du hører døden puste / inne i dine øreganger» (248). Snø gjør at mennesket konfronteres med eksistensielle spørsmål, og det løftes dermed ut fra hverdagen. Forbindelsen mellom snø og død er en topos i den vestlige kulturen, vi finner den blant annet i Vesaas' *Is-slottet* eller enda tydeligere i novellen «Det snør og snør», i eventyret *Snehvitt*, i Schuberts *Winterreise*, på Caspar David Friedrichs vinterbilder for kun å nevne noen få eksempler. Men hos Børli skjerper bevisstheten om døden sansen for livet. Dette ser man tydelig i det før omtalte diktet, der «ei kjensle av dødens ingenting» fører til erkjennelsen av tyngdekraftens vennlighet. Forbindelsen mellom døden og livet skjer via erindringsprosessen. Snø forvandler landskapet til et tomt rom, et rom der det ikke lenger er mulig å orientere seg i. Og siden det referensielle aspektet faller bort, er jeget nødt til å se innover, i seg selv slik at minnene nesten nødvendigvis må

¹⁵ Kant 1998: 329.

dukke opp. Dette ser man i diktet «Snøvinter» hvor «hylende snøstormer» fører til «livet i deg» for så å munne ut i en erindringsprosess. Diktet ender med følgende vers:

Og du minnes,
 minnes så det gnistrer
 gjennom hjernevasken av hvitt:
 en sidensvans
 lakkrød solgul svart
 mellom rimblomstene i ei bjørkekrone
 tre dager siden ... (248)

Kombinasjonen av begynnelsen og slutt i forbindelse med snømetaforikken sier noe om at vi har med en slags terskelerfaring å gjøre som blir prøvd utformet poetisk. I lyrikken brukes derfor snøbildet ofte til å utforme det vi har kalt det poetiske øyeblikket, der avstanden mellom ting og selvet er opphevet. «Den hemmelige sammenheng med det universelle» ville Børli kanskje kalle en slik tilstand.¹⁶ Erindringstematikken er særlig utpreget i forbindelse med snøbildet fordi snøfallet legger et hvitt teppe på landskapet som kan «beskrives» med spor. Spor er et motiv som dukker hyppig opp, noe som allerede Henning Wærp har vært inne på, om enn med en annen vinkling. Hos Wærp er fottøyet og spor «et uttrykk for en fysisk mer enn en metafysisk tilværelsesorientering» og dette er uten tvil riktig.¹⁷ Men i tillegg burde det kanskje også nevnes at spor er en erindringsmetafor, fordi spor tyder på noe som ikke er til stede. Og dette er et viktig poeng hos Børli. Gang på gang tematiseres dette i diktene. Erindringen settes i gang ved å iaktta landskapet. Folkets memoria er skjult i tingene og i landskapet. Folk etterlater spor i tingene. Tingene fungerer som memorialobjekter i den forstand at de tyder på folk som ikke lenger lever. Det finnes et nært slektskap mellom folk og ting, og de sistnevnte går inn i en affektiv, følelsesmessige forbindelse med folk. Diktet «Ei dørklinke av jern», som vi siterte innledningsvis, er et slående eksempel på dette. Jeget husker først dørklinken, og dette minnet fører til folket, til «jordete bondenevers lengsel» og ikke omvendt.

¹⁶ Børli 1991: 38.

¹⁷ Wærp 1997: 312.

Det ligger i snøens egenskap at den via sporene som innskriveres i selve snøflaten, kan brukes som en metafor for selve minneprosessen. I diktet «I kramsnøen» smeltes de forskjellige motivene, spor (erindring) og det poetiske øyeblikket sammen i snømetaforikken:

Å gå i nysnø innover holtene
Den første om høsten
og helst kram:
Da knurper det så godt under steget.
Og snur du deg og ser tilbake,
står sporet klart og nennsomt tegnet;
du leser ASKIM i hælavtrykket
etter gummistøvlene.

Iblant fester snøen
i rillene på støvelsålen;
du lugger med deg hele ballen
så grønn liksom forundret måsa
titter fram i fotslaget.
Og oransjerøde rogneblar,
som fuglespor etter drømmer.

De våt-svarte bjørkegreinene
med dråper av jern under albuen.
Det såre rådyr-lyset, vidt oppsperret mot
begynnelsens under, en mytisk tid
før tidene. Alt inngir deg en følsomhet
så naken stor at du kjenner
Melkeveiens hvite spiralarm
vibrere som et nøkkeroseblad i vind.

I et lykkelig gys av et sekund
Vet du med fotsålene
at dette er *Jorden*,
din barndomsheim mellom stjernene. (240)

Diktet handler om å gå i nysnø og ender med følgende ord som vi oppfatter som en formulering av det poetiske øyeblikket, der subjektet blir ens med verden: «I et lykkelig gys av et sekund / vet du med fotsålene / at dette er *Jorden*, / din barndomsheim mellom stjernene.» Men dette øyeblikket kan ikke fattes eller beskrives med ord. Det kan bare omskrives ved hjelp av poetisk forestillingsevne. Det er sansene det kommer an på, de vet det,

ikke mennesket selv via refleksjon, derfor bruker Børli den paradoksale formuleringen «vet du med fotsålene». Også i dette diktet ser vi at det lykkelige øyeblikket, der jeget oppfatter seg å være ens med tingene, er resultatet av ekstremt skjerpete sanser. Du oppfatter dette med «fotsålene» og blir liksom ett med jorden som da man var barn. Det er verdt å bemerke at jeget formulerer dette som resultat av en erindringsprosess som knyttes til sporene i snøen. Sporene som hentyder til noe som ikke lenger er til stede, men som kan leses. Typisk nok for Børli uttrykker han dette poenget ikke med pompøse ord, tvert imot formuleres dette så lakonisk, jordnært som overhodet mulig: «du leser ASKIM i hæleavtrykket / etter gummistøvlene». Men legg merke til at Børli utvider dette allerede i neste strofe til et eksistensielt utsagn, om enn skjult som naturbilde som i sin tur henspiller på det poetiske øyeblikket i strofe fire: «Begynnensens under, en mytisk tid». En slik erfaring muliggjør snø som forandrer virkeligheten, slik at en lærer å se igjen med unge øyne. Snø fører jeget til det vesentlige, til det poetiske som her kanskje er ensbetydende med å se ting som om man var barn igjen. Det er oppsiktsvekkende at dette poetiske øyeblikket er koblet sammen med epifaniens fremtoning. En metafysisk følelse av å være ens med naturen som man hadde da man var barn, fordi man ikke reflekterte over sitt forhold overfor naturen.

«dette snødekte Himalaya av tegn»

Det siste poenget vi vil fremheve er at mange diktere er inne på en analogisering mellom snø og skrift. Vekselvis oppfattes snø som et ark papir, *tertium comparationis* er her den hvite fargen som oppfattes som et blankt ark, og snøfallet som bokstaver. I diktet «Nysnømorgan i skogen» leser vi: «Skinnende hvitt og stille / i de store haller. / Alle spor sover hos sin fot, ingen / griffel har ennå skrevet / Tid på evighetens tavler» (221). Det er påfallende hvor tett forbindelsen mellom snø og bokstaver/skrift er hos Børli, ikke bare i diktene, men også i hans notater og prosa. I *Tankestreif* er det for eksempel følgende notat:

Bøkenes overveldende mengde av empirisk kunnskap kan nok gi deg en viss oversikt, «et livssyn», som det heter, men det er også et farlig, forblindende moment ved den boklige lærdom. Dette veldige overbygget av ord, dette

snødekte Himalaya av tegn og abstrakte begreper, kan komme til å skygge for tingenes ordløse egenliv og nærhet.¹⁸

I dette sitatet viser det seg at dikteren sammenligner ord med snø og ser fremfor alt den tildekkende eller skjulende egenskap som begge har. Snømetaforikken er altså på ingen måte entydig som vi allerede har antydnet, tvert imot kan den brukes til å uttrykke helt forskjellige ting. I sitatet før brukes snøens tildekkende egenskap, men Børli bruker snø også for å uttrykke det motsatte, den avslører og aksentuerer. Dette ikke bare i kraft av den rene flate som gjør alle sporene synlige, men også i kraft av dens abstraherende prinsipp som synliggjør kun det vesentlige. Det vesentlige som hos Børli er ensbetydende med det å finne de riktige ordene. Det er iøynefallende at Børli kobler dette sammen med vinteren: det er i snø og kulden det poetiske ordet dukker opp:

Sangsvanene

Innerst inne –
 bakenfor alle de vakre ordene
 som alltid snakker om noe annet –
 er Diktet stumt, stumt –
 De aner de veldige
 vinterskogene – snø
 og åpne, svarte os
 dit sangsvanene aldri nådde. (338)

Diktet, det poetiske ord, er det elementet som står for seg selv. Det refererer ikke til den empiriske virkeligheten. I den forstand er det stumt og en form for «åpenbaring» som Børli ville kalle det.¹⁹ Formelt blir det understreket idet ordet «stumt» gjentas, det vil si det viser til seg selv. Ser vi på bruk av tankestrek og går ut fra at det som står mellom tankestrekene er innskudd, får vi følgende formulering, om vi kutter innskuddene ut: «Innerst inne / er Diktet stumt, stumt / snø / og åpne, svarte os / dit sangsvanene aldri nådde.» Diktet er stumt som snø. I sitt forsøk på å uttrykke diktets essens bruker Børli altså naturfenomenet snø. Ja, diktet

¹⁸ Børli 1991: 49.

¹⁹ Jf. med et notat fra *Tankestreif*: «Hvor de er forunderlige disse sjeldne øyeblikk av åpenbaring, da tingene liksom stiger ut av sin verbale anonymitet og lyser for deg med sitt substansielle egenliv.» (Børli 1991: 39)

er til og med snø. Man kunne nesten snakke om dette naturfenomenets ideoende tendens til å brukes metapoetisk. Som vi nevnte innledningsvis, er alle snødiktene til Børli på en eller annen måte koblet til en form for metapoesi. Dette er også tilfellet i diktet «Stumt»:

1
 Snø står det i et dikt.
 Et svart ord.
 Trykksverte:
 SNØ

Så umulig er det.

2
 Du kommer alltid til et punkt
 der språket skygger for deg.
 Du må rydde ordene til sides
 for bedre å kunne se
 dét du umulig kan få sagt.
 Uttrykket roper stumt
 i huden på innsiden av hendene dine. (311)

I dette diktet tematiseres paradokset vi har vært inne på. Paradokset ligger i det at ord eller språk ikke strekker til. Men samtidig er poeten nødt til å bruke språk som materiale. Idet det brukes ord, stiller ordet seg mellom objektet og subjektet. I kraft av tegnets arbitrære karakter står ikke ordet i noen nødvendig forbindelse med objektet. Tingenes magi kan derfor bare fornemmes av den som tier, fordi en benevnelse er en form for klassifisering som ødelegger tingenes essens. Det adekvate uttrykket, altså det som står i overensstemmelse med tingene, roper derimot «stumt i huden på innsiden av hendene dine», som det heter i diktet. Men hvorfor eksemplifiserer Børli problemstillingen ved hjelp av ordet «snø», og har det en betydning? Han kunne jo bruke hvilket ord som helst, i hvert fall et ord som refererer til noe, altså ikke «og» eller «at». Børli sjonglerer i dette diktet meget bevisst med forskjellen mellom den referensielle betydningen av et ord og dets tegnkarakter. Han bruker ordet «snø» for at kontrasten mellom svart (trykksverte) og hvit (snøens farge med alle tilpassende konnotasjoner) trer tydelig frem. I første vers «Snø står det i dikt» fremkaller han en forestilling om noe hvitt i leserens hode. Samtidig legger han distanse mellom dette naturfenomenet og leseren på

grunn av den metapoetiske formuleringen. Forestillingen om noe hvitt saboteres ytterligere, idet referansen bindes tilbake til ordets materialitet som er svart. Innholdsaspektet av ordet krasjer med ordet som materiale. Samtidig minner Børli leseren om at det er en forskjell mellom språk og virkelighet. Det er bare konvensjon at vi har følelsen av at språk fungerer som et vindu til virkeligheten. Børli gjør det enda mer konkret i linje tre, der materialiteten betones ytterligere: «trykksverte». Det munner ut i en klar hentydning om at det er bokstaver det dreier seg om: SNØ. Umulig er det fordi poeten ikke har noe garanti for at leseren har de samme assosiasjonene i forbindelse med ordet «snø» som poeten har. Dermed blir diktets mening stumt som snø som i kraft av sin dempende egenskap også er stum. Hele diktet er formulert som et paradoks: Børli skriver et dikt som i utgangspunktet nekter å være et dikt. Snarere har vi å gjøre med en nokså prosaisk påstand i strofe en. Dette poenget understrekes med det nesten matematisk konstruerte som utmerker begge strofene, idet de er markerte med tall, der strofe to kan leses som en konklusjon eller bevisføring av første strofe.

Annen strofe er en slags eksemplifisering av det som ble sagt i den første, og det er en variasjon av Welhavens kjente ord «Hvad ej med ord kan nevnes», med en aksentuering av den direkte fysiske kontakten som mulig utvei. Diktets annen del kan forstås som et forsøk på å gjengi samme tanke som i første strofe, men nå i poetisk form. Første strofes «det umulige» tilsvarer nå annen strofes «uttrykket roper stumt ...». Også det er umulig i den forstand at det ikke lar seg meddele med ord. Børli ser det vesentlige i sanseerfaringene som ikke lar seg formulere med ord. Idet Børli bruker ordet «snø» og ikke et annet ord, for eksempel «tre», kontrasterer han svart og hvit på en veldig tydelig måte fordi ordet «snø» umiddelbart utløser assosiasjonen av noe hvitt. Svart-hvitt-kontrasten er viktig i den sammenheng siden det snakkes om det materielle aspektet av språk, svarte bokstaver på en hvit flate, i den første strofe («står det i et dikt», «et svart ord», «trykksverte»). Bortsett fra dette står «snø» og ikke et annet ord for å tydeliggjøre at det materiale som ordet henviser til, er transitorisk; det vedvarer ikke. Hadde Børli brukt ordet «tre» istedenfor «snø» ville konnotasjonen vært feilaktig, siden treet ikke er noe som forsvinner. Snø derimot er et skjørt og flyktig materiale som forandrer seg hele tiden

og forsvinner til slutt. Akkurat som ordets eller diktets mening. Det vil si at det finnes en strukturell likhet mellom snø og ord når det gjelder de hermeneutiske problemstillingene som finnes overfor snø og dikt. Snø oppfattes i den naturvitenskapelige snøforskningen som et «metastabilt system», som er ekstremt vanskelig å beregne. Det har å gjøre med snøens smeltepunkt, som ligger tett opp til null grader, noe som bevirker at dens konsistens forandrer seg hele tiden. Det samme kan sies om diktning, om det poetiske ordet. Også det forandrer seg hele tiden, det er ikke en fast størrelse med tanke på leseren.

At Børli har en viss forkjærlighet for snø som poetisk motiv, er ikke uten videre forståelig siden han er en jordnær, konkret dikter som foretrekker det jordbundne og det konkrete fremfor metafysiske spekulasjoner. Så hvordan passer dette sammen med snømotivet? Snøens egenskap er jo nettopp å skjule tingene, å gjøre dem usynlige. Derfor fører den blikket snarere innover enn utover til tingene. Børli forsøk på å nå frem til tingene, til «tingenes egenliv», som han selv sier, med et språk som i utgangspunktet ikke duger, fører nødvendigvis til et slags frirom der ordene *er* noe og ikke *sier* noe. Idet han gir avkall på språkets kommunikative funksjon, oppvurderer han språkets poetiske funksjon. Det vil si han tvinger leseren til å være oppmerksom på hvordan dikteren føyer ordene sammen. Børli snakker om at diktet «kan ha en indre, uuttalt mening som er ett med ordene, med rytmen – ja, med selve ordløsheten mellom ordene. Denne mening – som er selve diktets vesen og ansiktsuttrykk – går så sorgelig ofte hus forbi. Folk vil ha ord som sier noe. De har mindre sans for ord som er noe.»²⁰ Og et slikt møte er ifølge Børli en form for «åpenbaring».²¹ Kun den kan nå frem til en slik tilstand som greier å glemme hverdagsspråkets vanlige betydning. Den som rydder bort og åpner seg opp for nye betydninger, for «den hemmelige sammenheng med det universelle», som Børli ville si.²² Snøens tendens til å skape *tabula rasa* imøtekommer Børli tanker kring det ordløse som det egentlig poetiske. Paradigmatisk uttrykt er slike tanker i diktet «Nysnø» fra samlingen *Vindharpe* (1974).

20 Børli 1991: 38.

21 Sst. 39.

22 Sst. 38.

Ennå finnes der
 tilgivelse i himmelen.
 Gårsdagens sulk og søppeldynger
 blir dekket til med
 et finmasket slør av hvit.

Jeg sitter og ser på
 fnuggenes uendelig mjuke fall
 skrått over brystet til en dompap
 som lyser med sitt lille liv
 i bjørka utenfor mitt vindu.

Det kjennes varmt innom meg
 at alt jeg holder av, alt
 som dufter av ville vinger,
 er innerlig nær meg
 hver gudskapte dag – her
 mellom Jordens lågmælte undere.
 Rart hvor lite et hjerte kan leve på
 når alle kunstige behov
 ligger igjen på en skrot plass
 ved Melkeveien.

Jeg går barhodet ut.
 Står i det hvite suset
 og lokker snøvåte ord
 heim fra skogen. (271)

Den andre og den fjerde av diktets fire strofer har en strukturell overensstemmelse idet begge to begynner med noe jeget gjør: «Jeg sitter og ser på» og «Jeg går barhodet ut». Diktet begynner med en religiøs farget påstand som følges av en iakttagelse. Teksten begynner altså med en bevegelse fra himmelen ned til den skitne jorden. «Tilgivelsen» består i at de hvite, rene snøfnuggene daler ned fra himmelen og tildekker menneskelige søppel med «et slør av hvitt», som det betegnende nok heter. I andre strofe konkretiseres disse mer generelle bemerkningene. Nå nevnes jeget som iakttar en dompap i bjørka. Dompapen danner med sitt røde bryst en kontrast til den hvite snøen og symboliserer «det lille liv» i det ellers livløse landskapet. Iakttagelsen av denne fuglen utløser jegets selvrefleksjon i strofe tre. Først nå varter teksten opp med dristige språkbilder som markerer et brudd med hverdagsspråket. Børli griper her til retorikken og bruker synestesi. Altså en formulering der sansene er mikset («alt som

dufter av ville vinger»). Det er i det hele tatt bemerkelsesverdig at Børli nå forlater det realistiske feltet og søker tilflukt i høystemte ord uten realistisk forankring: Det er snakk om «hver gudskapte dag» og om «Jordens lågmælte undere». Med et slikt kristelig vokabular peker strofe tre til den første, hvor vi hadde «tilgivelse i himmelen». Samtidig åpnes det på denne måten opp for en form for metafysikk, fordi diktets jeg forlater naturbeskrivelsen som kjennetegner strofe to. Det er det metafysiske det lyriske jeget føler seg tilknyttet. Det metafysiske som i grunnen ikke lar seg fatte med ord: «alt / som dufter av ville vinger, / er innerlig nær meg». Det er interessant å se at Børli driver språkets uttrykksmuligheter til det paradoksale, til det selvmotsigende, om man vil karakterisere syntese på denne måten. Samtidig kunne man også si at slike formuleringer tyder på Børlis forsøk på å gjengi det altomfattende. Og dette er nok så forbausende for en tilsynelatende så jordnær dikter. Men det har med hans språkoppfatning å gjøre, stikkord her er Børlis uttrykk «språkets tyranni» som vi har vært inne på. Og det har med Børlis forsøk å gjøre, å uttrykke det poetiske øyeblikket med poetiske midler, der jeget opplever en enhet mellom seg selv og verden rundt seg. For å oppnå dette er Børli tvunget til å føre språket til grensen av det som ennå lar seg uttrykke.

Rett etter utflukten på det ikke-realistiske feltet kommer det lyriske jeget med en foreløpig konklusjon, nemlig at det er «rart hvor lite et hjerte kan leve på / når alle kunstige behov / ligger igjen på en skrotplass ved Melkeveien». Denne konstateringen inneholder en voldsom oppgradering av det immaterielle på bekostning av det materielle som nå ligger som søppel under snøen. Essensen til et liv ligger i det immaterielle og ikke i alle «kunstige behov». Jeget uttrykker i strofe tre en romantisk preget lengsel etter en samhörighetsfølelse med naturen, der man kan føle seg som del av natur og ikke som dens behersker. Det er nysnøen som fører det lyriske jeget til et slikt resonnement. Siste strofe er liksom resultatet av resonnementet idet jeget lager en bro mellom det immaterielle og diktning. Diktet får nå en metapoetisk dreining. Diktjeget forlater huset og går barhodet ut i snøværet. «Barhodet» kan kanskje leses som uttrykk for en ydmyk holdning overfor et naturfenomen som fører jeget til det vesentlige. Ut over dette får jeget direkte kontakt med snøfnuggene, når det går «barhodet» ut. Vi har å gjøre med en forskjell når

det gjelder stedet og hvordan jeget beveger seg i rommet. I begynnelsen sitter det inne og iakttar, nå går det ut og står midt i snøværet («i det hvite suset») «og lokker snøvåte ord / heim fra skogen». Denne forandringen er viktig fordi den antyder at jeget er nå kommet i en tilstand vi har kalt det poetiske øyeblikket, en form for åpenbaring, der jeget nesten smelter sammen med omgivelsene. Først nå kan diktning begynne, idet jeget «lokker snøvåte ord / heim fra skogen». Jeg tror vi burde lese nøye og spørre oss hvorfor det er snakk om «snøvåte ord» som lokkes, og ikke bare ord. Sånn som jeg leser det, er de «snøvåte ord» en betegnelse for ord som har gjennomgått en forandring. De er liksom gjennomsyret av snø, og dermed er de noe annet enn det vanlige hverdagsspråket. Og siden snø hos Børli er sammenkoblet med de ordløse, poetiske sfærene, kan vi si at det dreier seg om de egentlige, dikteriske ordene. De ordene som ikke lar seg instrumentalisere, som ikke kan brukes til noe og som kommer – eller ikke. Jeget kan kun «lokke» dem, men har ingen makt over dem. Poesi som en gave i form av ord som greier å synliggjøre «det skjulte mønster», den hemmelige sammenheng med det universelle», som Børli ville si.²³

Men «snøvåte ord» lokkes også «heim». Diktet munner dermed ut i kunstens tematisering. Dette er igjen en tankegang fra romantikken. Den tapte enhet mellom subjektet og naturen kan bare gjenopprettes i kunstens rike. Men når ordene kommer «hjem» betyr ikke det at de står til rådighet. Vi må ta bildeplanet på alvor. Børli analogiserer snø med ord, og dette betyr at når ordene kommer hjem, vil de smelte bort som snøfnuggene i varmen. «Snøvåte ord» er ord man får som gave, som man deler med alle. Jeget eier ikke denne gaven og har heller ikke makt over den, fordi hva folk gjør med gaven, hvordan folk tolker den, det er opp til ethvert menneske og kan ikke styres av dikteren. Diktet er som snø et flyktig materiale som ingen eier for godt.

Snøens poetiske potensial ligger ikke minst i det faktum at den forsvinner igjen. Dermed har den en strukturell likhet med det ordløse som det genuint poetiske, som Børli er så opptatt av. Når snø tildekker landskapet og forvandler naturen til en hvit flate, kan landskapet ikke lenger

23 Børli 1991: 38.

oppfattes som meningsbærende. Særlig tydelig blir det i en snøstorm hvor mennesket taper orienterings- og tidssansen på grunn av sviktende romkoordinatene og diffuse lysforhold. Dette fører til et slags tomt rom som tilsvarer Børlis konsept av det poetiske som et semantisk sett udefinert sted mellom ordene. Når Børlis lar det poetiske ordet dukke opp om vinteren, har det nettopp med snøens forvandlingskraft å gjøre. Den tilrettelegger naturen for at plantene igjen kan vokse om våren. Den skaper et potensial. Hos Børlis er en slik ny begynnelse ofte koblet til en kristen tolkning hvor snøen forstås som en hvit absolusjon. I en liten skisse med tittelen «Nysnø» fra Børlis *Med øks og lyre. Blar av en tømmerhoggers dagbok*, som kan tolkes som en prosavariant av diktet «Syndefall» som vi har vært inne på, sammenlignes snølandskapet med et ubrutt segl, med noe hellig:

Den første snøen har falt i natt. Tre–fire tommer. Og når nysnø rører ved tingene, da mister de liksom hukommelsen: Alle spor etter gårsdagen hører glem-selen til. Stien ned til brønnen er attføket, dørhella ligger der som et ubrutt segl på søvn og stillhet.

Jeg bryter seglet ved min egen dør. Går ut i gryet som dagens grå herold. Livet er liksom ikke til ennå omkring meg. Ei kjensle av noe hellig og ukrenkelig slår mot meg fra de marmorskjære buene over bakkekammer og fjerne åsrygger. Og her går jeg med mitt ureine hjerte gjennom all denne bevisstløse uskyld. Jeg snur meg og ser tilbake, – og det undrer meg ikke at sporet synes så mørkt, så drukkent av skygge.

Snø er en hvit absolusjon for gårsdagens synd på jorda, tenker jeg. Og det første spor er som den første synd etter skriftemålet.²⁴

Nysnøen utløser en dyp religiøs kjensle og en draging mot det transcendent hos fortelleren. Det er en erfaring av det sublime vi her har å gjøre med. Dermed er Børlis kommet langt unna oppmerksomheten rettet mot tingene, som han ellers er inne på.

Yves Bonnefoy: *Début et fin de la neige*

Yves Bonnefoys lyriske forfatterskap er et av de mest sentrale i fransk litteratur på 1900-tallet. Bonnefoy er ikke bare kjent som lyriker, han skrev

²⁴ Børlis 1992: 231.

også essay og monografier, blant annet om Arthur Rimbaud, Alberto Giacometti og Joan Miró. Som de to sistnevnte viser, var Bonnefoy veldig interessert i kunst, og spørsmål knyttet til forholdet mellom billedkunst og diktning opptok ham sterkt. I tillegg var han en anerkjent oversetter av blant annet Shakespeare, Keats og Yeats. Bonnefoy ble født 1923 i Tours, studerte matematikk og filosofi i Tours, Poitiers og Paris og var professor ved Collège de France fra 1981 til 1993. Han døde i 2016.

Bonnefoys virke som poet var ledsaget av en vedvarende refleksjon over poesiens vesen. Hans mest kjente begrep i denne sammenheng er *la présence*, en tilstand der subjektet erfarer en følelse av enhet og tilhørighet til verden, eller, for å si det med Pamela A. Genovas ord: «[t]he elusive state of plenitude and unity realizable in the encounter of the individual mind and the perceptible world.»²⁵ Begrepet *la présence* har en lang teleologisk og filosofisk tradisjon som riktignok kan føre oss på avveier.²⁶ For Bonnefoys teori av det poetiske er på ingen måte platonisk farget.²⁷ Den sikter ikke til en høyere realitet knyttet til idéene bak den synlige verden, tvert imot er den materialistisk fundert. I så henseende kan den sammenlignes med poesien til Francis Ponge eller Tor Ulven. Bonnefoy går ut fra det konkrete, fra naturen rundt oss, som i *Début et fin de la neige*. Bonnefoys diktsamlinger har en sterk eksistensiell dragning, og et moderne ordforråd som gjenspeiler vår moderne tid, må man søke lenge etter. Fraværet av modernitetens tegn kompenseres med en tidløs kretsing rundt eksistensielle spørsmål, så som dødens betydning med tanke på livet vårt. John Naughton beskriver Bonnefoys poesi med følgende ord:

The typical movement of Bonnefoy's poems is toward the reconciliation of dialectical elements. The lure of some dream, of some conceptual order, of the beautiful or the erotic, of the atemporality of images – illusions of all sorts which place the subject in an ideal and timeless realm – is opposed by the imposition

25 Genova 2005: 143. Naughton 1984: 18 definerer begrepet som følger: «In its most general sense, then, a «presence» is precisely what is beyond, or outside of, conceptual categories or a conditioned perception.» Naughton gjør oppmerksom på at Bonnefoys begrep kan sammenlignes med Roland Barthes' begrep *punctum*, som denne utviklet i forbindelse med sin teori om fotografiet.

26 Om begrepets implikasjoner se Roesler 2015: 1 f.

27 Så tidlig som i 1947 kom en samling av ni «Poèmes en prose» som har tittelen *Anti-Platon*.

of cruel realities, of death and decomposition, of inevitable change, of man's finitude and his inability to grasp his world directly.²⁸

Poesi skal bidra til orientering i en verden mange opplever som fragmentert og fundamentalt meningsløs. Bonnefoy unnsår seg ikke for å bruke begreper som *vérité* (sannhet), *le vrai lieu* (det riktige, sanne stedet), *plénitude* (fylde) og *présence* (presens, tilstedeværelse) når det gjelder å reflektere over poesien's essens. Nå ligger det allerede i ordets etymologi at presens har noe med sted å gjøre. Man står foran, i spissen, når man er i «presens». «Presens» er altså knyttet til et bestemt sted, *le vrai lieu*, og presens er det som kjennetegner øyeblikkets epifani. Poenget er at et slikt øyeblikk er knyttet til noe konkret som erfares med sansene. Begrepet «øyeblikk» rommer allerede en tidsdimensjon. Når et slikt øyeblikk inntreffer, erfarer man *la plénitude*, altså tilværelsens fylde. Bonnefoys eksempel for å illustrere dette er salamanderen på en mur. Det finnes to forskjellige måter å iaktta den på. Den første hever dyret ut fra konteksten og klassifiserer det med et begrep. Men dermed, sier Bonnefoy, når man bare til en *cohérence vide*, en «tom koherens» som bommer med tanke på det vesentlige ved dyret og ved hele situasjonen. Det det kommer an på, er å erfare (sanse, iaktta) dyret i dets konkrete eksistens i nuet. Iakttagelsen sikter altså ikke lenger på salamanderen som objekt, men som en slags omfavelse av dyret i dets eksistens, grunnet i en fenomenologisk reduksjon. En slik fremgangsmåte avstår fra å klassifisere fordi begrepet står i veien for innsikt. Det er først denne innsikten, basert på en fenomenologisk reduksjon, som fører til det Bonnefoy kaller «transparens», eller til og med *transparence de l'unité*, enhetens transparens, som altså er koblet til en konkret situasjon og et konkret sted.²⁹

Vi ser her at innflytelsen fra den mystiske tradisjonen er åpenbar, og Bonnefoy henviser til Johannes av Korset i denne sammenheng. Salamander-episoden kan forstås som en form for åpenbaring. En form for opplevelse knyttet til øyeblikket og til sannheten. Bonnefoy sier om en slik erfaring: «J'appellerai cette unité rétablie, ou tout au moins qui affleure, la présence» («Denne rekonstruerte enheten, eller dette som

²⁸ Naughton 1984: 6.

²⁹ Jf. Steller 1997: 76 f. og Naughton 1984: 136.

kommer til syne, skal jeg nevne tilstedeværelsen»):³⁰ Men poenget er, og verbets futurumform peker på det, at presens ikke er en tilstand som kan nås. Snarere dreier det seg om et prosjekt. Det er et slags ideal som unndrar seg, hver gang man tror man har nådd frem til det. Det er ikke disponibelt. Dette har blant annet med språk å gjøre. Bonnefoy er nødt til å bruke ord for å sirkle inn denne enheten han snakker om. Samtidig sier han at språk, og fremfor alt det han kaller begrepspråk (*langage conceptuel*), står i veien. Oppgaven består altså i å bruke et språk som unndrar seg begrepsliggjøring og det mimetiske. Et slikt språk står fremmed overfor vår forventningshorisont. Men, som vi allerede har antydningvis, er Bonnefoys poesi fundert i det sanselige og konkrete. Han går ut fra det empiriske, det som kan iakttas med sansene. Man kunne også si at det er Bonnefoys ærend å uttrykke erfaringer (*la présence*) som ikke kan sies med ord. For ord betyr begrepsliggjøring og dette er inkompatibelt med det genuint poetiske, eller med *la nature essentielle*, som Bonnefoy kanskje ville ha sagt. *La présence* inntreffer når iakttagelsen blir så nøye at det poetiske uttrykk ikke lenger betegner noe, men *er* det det betegner, ideelt sett. Bonnefoy er ikke så naiv å tro at dette er mulig. Men det er et ideal, et ideal som riktignok ikke kan nås. I et intervju med John Naughton bestemmer Bonnefoy poesiens vesen nettopp som en erfaring av det som overskrider ordene:

I think, and in fact I have always thought, that poetry is an experience of what goes beyond words: call it the fleeting perception, then the more active remembrance, of a state of indifferentiation, of unity – that state that characterizes reality at the level that our language cannot reach, despite its definitions, its designations, and its descriptions.³¹

For Bonnefoy har språket vårt ingen ting med det poetiske å gjøre fordi hverdagspråket tvinger oss inn i et på forhånd gitt system av forestillinger. Språket umuliggjør en direkte tilgang til virkeligheten. Vi tenker i motsetninger, i begreper og klassifiserer, men poesi er ifølge Bonnefoy nettopp en sammensmeltning av motsetninger: «The fusion of opposites

³⁰ Sst. 77.

³¹ Bonnefoy 1991: 162. Bonnefoys tanker er i slekt med tankene til Paul La Cour når denne snakker om «[d]enne Viden om alle Tings Enhed» som er nødvendig, «om Menneske skal leve videre som Menneske og ikke som Myre. Kun Poesien kan frelse det.» Jf. La Cour 1958: 12.

is the star that guides poetry».³² Ifølge Bonnefoy er det lyrikerens oppgave å forsøke å komme frem til *la présence*, og det sier seg selv at han må bruke et annet språk enn det hverdagslige dersom han vil finne frem til tingenes essens. Det finnes en opprinnelig mening i tingene, men denne meningen er skjult, tildekket så å si av det vanlige språket. «Il n'y a pas d'immédiateté, il n'y a que ce désir d'immédiat» («det finnes ingen umiddelbarhet, det finnes bare dette ønsket om umiddelbarhet»), formulerer han i et av sine essay.³³ Men vi kan strebe etter en slik «umiddelbarhet», og da må vi iakttå nøye og studere naturfenomenene nøye. Vi burde forholde oss som barna forholder seg overfor verden, nemlig undrende. Bonnefoy har noen nøkkelord som dukker opp gang på gang, og et av de ordene er nettopp barnet hvis øyne ennå er «fullt av opphav».³⁴ Dette kan sammenlignes med Stein Mehrens sammenligning av «vår forundring» med en «bestandig barndom» som sitertes innledningsvis.

Til tross for en slik «undrende holdning» finnes det en god del intertekstuelle referanser i Bonnefoys lyrikk. Dette kan nesten virke selvmotsegende. Men for Bonnefoy er det først og fremst opplevelsen knyttet til enten naturen eller et kunstprodukt det kommer an på. Også et kunstprodukt kan virke som et speil som speiler det absolutte, sier Bonnefoy.³⁵ Lengselen etter *la présence* uttrykker kanskje også en form for mimetisk begjær. Men det mimetiske kan ikke lenger oppfattes som form for representasjon. Snarere burde man forstå det som lengsel etter et moment hvor tingenes vesen viser seg. Tatt i betraktning at Bonnefoy skriver i «Le peintre dont le nom est la neige» («maleren ved navn snø») at «Dieu qui n'est plus que la neige» («Gud som bare er snø»), så kan et slikt moment kalles en epifani. Riktignok må denne epifanien tolkes som en «verdslig» variant. Bonnefoy skrev en gang at det moderne består i etableringen av et guddommelig liv uten Gud.³⁶

I *Début et fin de la neige* forsøker Bonnefoy å sirkle inn *la présence* ved hjelp av snø. Syklusen inntar en særstilling i forfatterskapet, idet den

32 Sst. 173.

33 Sitert etter Moog-Grünewald 2008: 256.

34 Jf. Bonnefoy 1994: 200 «Les yeux encore pleins de l'origine».

35 Sst. 229.

36 Sitert etter Naughton 1984: 10.

tar for seg, som tittelen tilsier, ett bestemt naturfenomen som så å si alle diktene er underlagt. Diktene er tilknyttet snø, fra den første snø tidlig på vinteren til den siste tidlig på våren. Samlingen har fem deler. Den første, «La grande neige», består av 15 dikt, hvorav fem er uten tittel. De resterende fire deler, «Les flambeaux», «Hopkins Forest», «Le tout, le rien» og «La seule rose» er delt inn med romerske tall, uten tittel. Denne flytende komposisjonen er holdt sammen via snømetaforikken. Det finnes neppe et dikt uten ordet snø eller en assosiasjon som er knyttet til den.

Samlingen starter med en opptakt der leseren konfronteres med en verden som er i ferd med å fremmedgjøres eller fortrylles ved hjelp av snø. Det som skjer ved begynnende snøfall skal iakttas så nøye som mulig. Snø fungerer som en slags formidlingsinstans for å nå frem til presensen:

Première neige tût ce matin. L'ocre, le vert Se réfugient sous les arbres.	Den første snøen tidleg om morgonen. Oker, grønt søker tilflukt under trea.
Seconde, vers midi. Ne demeure De la couleur Que les aiguilles de pins Qui tombent elles aussi plus dru parfois que la neige.	Den andre midt på dagen. Av fargen blir berre furunålene att som stundom også fell tettare enn snøen.
Puis, vers le soir, Le fléau de la lumière s'immobilise. Les ombres et les rêves ont même poids.	Så, om kvelden, blir lysets vektarm ståande. Skuggane og draumane har same tyngd.
Un peut de vent Écrit du bout du pied un mot hors de monde. (2) ³⁷	Litt vind skriv med tåspissen eit ord utanfor verda. ³⁸

Diktet viser at Bonnefoy forsøker å oppnå størst mulig objektivitet, blant annet derfor styrer han unna det lyriske jeget. Istedenfor skal det iakttas nøye – liksom uten subjektiv faktor – vi har å gjøre med en utpreget visuell prosess der verbene er nesten fraværende. De elliptiske setningene beskriver natursceneriet så konkret som mulig. Det begynner å snø, og fargene trekker seg tilbake, men aksentueres samtidig når landskapet

37 Sitert etter den tospråklige utgaven (fransk, engelsk) som kom i 2012. Sidetall i teksten.

38 Bonnefoy 1999: 103. Til norsk ved Geir Pollen.

tildekkes med et hvitt teppe. Mot kvelden kommer lyset som gjør at man nesten må lukke øynene fordi snøen blander. Blikket går innover, og nå kommer drømmene inn i bildet som kobles sammen med skyggene. Bonnefoy lykkes her å risse opp et sceneri med få ord, der det begynnende snøfall forbereder en form for presens: et ord skrevet av vind, *hors du monde*, det vil si at ordet kommer fra et imaginært sted. Diktet baserer seg som sagt på nøye naturobservasjon og er kjennetegnet ved stigende abstraksjon og tiltagende avrealisering som iscenesettes ved hjelp av snøfall. Språket blir mer abstrakt og forandrer sin funksjon.

I begynnelsen fungerer språket mimetisk. Det er et forsøk på å beskrive så nøye som mulig hvordan naturen forandrer seg når snøfall setter inn. Men vi kan allerede her se et grep som er betegnende for stilen til dikteren. Han bruker substantivets bestemte artikkel for å beskrive naturen: *L'ocre*, *le vert*, *la couleur*, *les aiguilles*, *la lumière*.³⁹ Diktets avslutning derimot er veldig abstrakt, språkets referensielle side blir stadig svakere. Hvis vi derimot nekter å forlate en mimetisk lektyre, kunne vi si at de to siste vers sier noe om vinden som blåser over snøen for slik å tegne visse mønster inn i den. Men denne mimetiske observasjonen blir poetisert gjennom besjeling som fører til en kombinasjon av det abstrakte med det konkrete, når vinden skriver med «tåspissen». Vi har å gjøre med en kombinasjon av uforenlige ting, for vinden kan verken skrive med tåspissen eller den kan skrive ord. Men i en slik «umulig» kombinasjon ligger kanskje «presensen», følelsen av en skjult enhet mellom verden og meg.

Det er påfallende at det trekkes inn skrijving ved diktets slutt. Diktet får på denne måten en metapoetisk dreining, for det er i utgangspunktet dikteren som skriver «eit ord utanfor verda», nemlig det poetiske. Man kan derfor som en nærliggende analogi tolke «Un peut de vent» som metafor for det åndelige. Det er ånden som finner på nye ord. Men vi kan legge merke til at ånden er tett knyttet til kroppen og det sanselige. Avrealiseringsprosessen har bakkekontakt («tåspissen») som forutsetning. Det er altså sansene som fører en til det transcendent. Snøen kobles på denne måten til diktning, for den tildekker det synlige og omformer

39 For Hugo Friedrich er dette et stiltrekk som kjennetegner den moderne lyrikken generelt. Den bestemte artikkelen treffer på noe ukjent, noe som ikke har blitt nevnt før. Substantivet virker derfor ubestemt og hemmelighetsfullt. Se Friedrich 1985: 160 f.

landskapet til en *tabula rasa* som kan beskrives på nytt. Dermed har Bonnefoys siste vers en slående likhet med Grünbeins *Om Snön*, der det nedsnødde landskapet forestilles som «griffeltavlan». Men til forskjell fra Grünbein beskrives snø ikke bare som et passivt medium hos franskmannen, men i det den skriver, er den også produktiv. Den blir til et skrift fra «utanfor verda», et slags hemmelig språk.

Snøskrift

Kobling av snø og ord (bokstaver) kjennetegner hele diktsyklusen. Hvorfor er denne koblingen så attraktiv for den franske poeten? For å finne svar på dette, kan vi se på diktet «L'été encore» («Sommaren igjen»). Her finnes det en sammenligning mellom ord og brev med snø:

J'avance dans la neige, j'ai fermé
Les yeux, mais la lumière sait franchir
Les paupières poreuses, et je perçois
Que dans mes mots c'est encore la neige
Qui tourbillonne, se resserre, se déchire.

Neige,
Lettre que l'on retrouve et que l'on déplie,
Et l'encre en a blanchi et dans les signes
La gaucherie de l'esprit est visible
Qui ne sait qu'enchevêtrer les ombres claires.

Et on essaye de lire, on ne comprend pas
Qui s'intéresse à nous dans la
mémoire,
Sinon que c'est l'été encore; et que l'on voit
Sous les flocons les feuilles, et la chaleur
Monter du sol absent comme une
brume. (20)

Eg går inn i snøen, eg har lukka
auga, men lyset trengjer gjennom
dei porøse augnelokka, og eg ser
at i orda mine er framleis snøen
som tumlar, drar seg saman, revnar.

Snø,
eit brev som vi finn og brettar ut,
og blekket har bleikna og i teikna
er den fomlande tanken synleg
som berre rotar til dei klare skuggane.

Og vi prøver å lese, vi forstår ikkje
kven som interesserer seg for oss i
minnet,
om det ikkje er sommaren igjen; og vi ser
blada under snøfillene og varmen
stige av den fråverande jorda som dis.
(111)

I dette diktet fungerer snø som palimpsest som oppbevarer det gamle, men samtidig tildekker det med et nytt teppe, derfor er det snakk om «Lettre que l'on retrouve». Den norske versjonen gjengir dette med «eit brev som vi finn», men hovedvekten burde ligge på at man finner brevet igjen. Snø er også i ordene mine («at i orda mine er framleis snø»). Gjennom snøen kan

jeget se for seg noe annet, nemlig en vag sommerfornemmelse. Men alt dette står ikke til disposisjon, man kan ikke tvinge det frem. Minnene kommer som «*mémoire involontaire*», fra «den fråverande jorda som dis». Bakken er jo fraværende fordi det dreier seg om minner. Og det er minnene som forandrer sceneriet fra et vinterlandskap i diktets første vers til et minne om sommer. Det samme ord, «*encore*», knytter sommeren til vinteren.

Analogien mellom snø og ord/skrift består i at begge to ikke står til rådighet. Bonnefoy snur den vanlige oppfattelsen av semantisk presisjon på hodet. Det er ikke språktegn som er semantisk presise, men snøtegn, altså et nedsnødd landskap med «dei klare skuggane». De er det i kraft av at de ikke lar seg konseptualisere. Når de blir omdannet til språktegn, får de fast form og en tydelig struktur. De konseptualiseres og fører dermed bort fra presensen. Så snart tanken får en fast form, idet den skrives opp, for eksempel, forstyrrer den det vesentlige. Bonnefoy jobber her med en motsetning mellom bokstaven og ånden, mellom det faste og det flyktige, hvor det åndelige oppfattes som nærmere livet enn den døde bokstaven. Jakten etter *la présence* har preg av det paradoksale, for presensen kan kun kretses inn med bokstaver. Hver gang man tror å ha funnet en formel for den, trekker seg denne tilbake. Bonnefoy eksemplifiserer dette ved hjelp av et enkelt snøfnugg i diktet «*Le peu d'eau*»:

À ce flocon
Qui sur ma main se pose, j'ai désir
D'assurer l'éternel
En faisant de ma vie, de ma chaleur,
De mon passé, de ces jours d'à présent,
Un instant simplement: cet instant-ci,
sans bornes.

Mais déjà il n'est plus
Qu'un peu d'eau, qui se perd
Dans la brume des corps qui vont dans
la neige. (8)

Denne snøfilla
som legg seg på handa mi, trår eg etter
å sikre ei æve
ved å skape av mitt liv, min varme,
mi fortid, desse dagane no, ein enkel
augneblink: denne augneblinken,
grenselaus.

Men så er ho ikkje meir
enn litt vatn som forsvinn
i disen av kroppane som går i snøen.
(106)

Både snø og dikterisk språk er flyktige materialer som unndrar seg ethvert forsøk på å holde dem fast. «Augneblinken» kan forstås som en form for presens der man kunne holde fast snøkrystallets perfekte form. Men nettopp dette er ikke mulig. Koblingen av snø og dikterisk språk ligger både i

det flyktige og i det kontingente. Så som snø kan fortrylle verden, kan dikt fortrylle leseren og skape en følelse av presens som straks forsvinner igjen når man forsøker å definere denne følelsen. Diktet består av en sekstett og en terset. Det finnes én gjennomført aleksandriner, vers seks. Vi har to iøynefallende versbindinger der den andre danner liksom en liten pause mellom snøfnugget som går i oppløsning. Vi har også i dette diktet med en slags abstraheringsprosess å gjøre, for i sekstetten er det lyriske jeget tydelig markert. Det forteller om sitt ønske – «ma main», «j'ai désir», «ma vie», «ma chaleur», «mon passé». Man kunne også si at vektleggingen er på øyeblikket, knyttet til jeget i sekstetten. Mens det i tersetten betones mer fenomenet «tid» som sådant. Dette er uttrykt gjennom den anonyme folkemengden («kroppane») som går i snøen. Diktet understreker dette via rytmen. En lett, dansende rytme i sekstetten avløses av monotone enstavelsesord i diktets siste vers, bortsett fra «brume» og «neige».⁴⁰ Det «grenselause», som diktet jo så fint understreker med det typografiske hvite rommet mellom sekstett og terset, og som er knyttet til øyeblikket, til presensen, går med en gang over til tiden som tar alt. Dermed har vi en motsetningsstruktur mellom øyeblikket og tidens løp. Snøfnugget kan leses som symbol på livet. Livet er endelig, mens vann er symbol for det sykliske som menneskene er underlagt. På et mer abstrakt nivå kan man si at diktet handler om forholdet mellom død og eksistens.

Analogien mellom snø og skrift føres videre, for eksempel i diktet «Hopkins Forest», hvor jeget åpner en bok:

Je rentraï	I went inside
Et je rouvris le livre sur la table.	And re-opened the book upon the table.
Pages après page,	Page after page,
Ce n'étaient que des signes indéchiffrables,	There were only indecipherable signs,
Des agrégats de formes d'aucun sens	Aggregates of forms that made no sense
Bien que vaguement récurrentes,	Despite their vague recurrence,
Et par-dessous une blancheur d'abîme	And underneath a whiteness, an abyss
Comme si ce qu'on nomme l'esprit tombait	As if what we call spirit were falling
là, sans bruit,	there,
Comme une neige.	Quietly, like snow.
Je tournai cependant les pages. (42)	Nonetheless, I turned the pages. ⁴¹ (43)

40 Se også Steller 1997: 85 f.

41 Der det ikke finnes en norsk oversettelse, siteres etter Bonnefoy 2012, sidetall i parentes.

Det er passasjer som denne som viser at *Début et fin de la neige* ikke bare er et forsøk på å gi uttrykk for *la présence*. For diktsamlingen er like mye en drøfting av hermeneutiske problemstillinger. Den tradisjonelle hermeneutiske posisjonen som går ut fra en skjult tekstmening som ligger liksom «under» tekstens overflate, som går teksten forut, fungerer ikke lenger. Bonnefoys dikt kan ikke forstås ut fra en overført betydning ut fra det sagte. Ordene referer til seg selv. Meningen i dette diktuniverset er ingen rasjonell kategori. Tvert imot unndrar diktene seg en «rasjonell» forståelse. Diktning må forstås som en prosess, ikke som et resultat. I de siterte versene ser vi at de hvite boksidene sammenlignes med en (underfundig) snøflate og bokstavene med ånden. Det er som om ånden selv faller ned på sidene og dette sammenlignes med snøfall. Men denne «snøskriften» er ikke til å dechiffrere.

Formuleringen er underlig ved første øyekast fordi lengre frem i syklusen, i diktet «Le Miroir», har vi lest formuleringen: «Neiger / Se désenchevêtre du ciel» (4), («Snø / viklar seg ut av himmelen» (104). Men den tilsynelatende motsetningen oppløses fort og gir oss et eksempel på hvordan Bonnefoys kunst snur forestillingene våre på hodet. For Bonnefoy er det snøen som er klar og entydig, transparent kunne man kanskje si, mens den menneskelige fornuft, uttrykt i skrifttegn, er alt annet enn klar. Det er «aucun sens», som det heter i diktet. Hvis vi ikke klarer å erkjenne snøens kvalitet og egenskap, er det på grunn av hverdagspråket vi kommuniserer med. I det nevnte diktet «Hopkins Forest» leser man om verden som er ødelagt av språket, «du monde dévasté par le langage» (44). Med snø har Bonnefoy funnet et naturfenomen som passer perfekt for det han vil vise. Snøfallet fortryller den ytre verden. Fortryllesen av den ytre verden korresponderer med det poetiske språkets evne til å fortrylle.

Sammenkoblingen av snø med det poetiske ord skjer altså på grunn av en strukturell likhet mellom snø og språk. Denne består i at det enkelte snøfnugg har en klar, entydig (krystallinsk) struktur som de enkelte bokstavene, men snø, som jo er et fenomen sammensatt av snøfnugg, blir mangetydig og vanskelig å forstå. Og den er et flyktig fenomen. Det samme kan sies om bokstavene som settes sammen til ord. Snø er det naturfenomenet som kanskje passer best for Bonnefoys måte å tenke poesi på. Det poetiske er jo ifølge Bonnefoy et fenomen som ikke lar seg

avgrense og som er flytende. Det poetiske språket er sånn sett motsetningen til et instrumentelt språk som har med klassifisering å gjøre. Det poetiske kan ikke begripes og eies. Igjen har vi her en strukturell likhet mellom snø og det poetiske ordet fordi snø heller ikke lar seg berøre. Snø, det enkelte snøfnugg, lar seg ikke berøre uten at det smelter og blir til vann. Det dreier seg om et naturfenomen man ikke kan bruke til noe, i hvert fall ikke på lang sikt. Dermed har snø en slående likhet med språket Bonnefoy favoriserer når det gjelder erkjennelsen. Dette uttrykkes med «noli me tangere»-motivet som fungerer som et ledemotiv i diktsyklusen:

Hésite le flocon dans le ciel bleu
À nouveau, le dernier flocon de la
grande neige.

Snøfilla nøler i himmelen, blå
på ny, den siste filla av den store
snøen.

Et c'est comme entrerait au jardin celle
qui
Avait bien dû rêver ce qui pourrait
être,
Ce regard, ce dieu simple, sans
souvenir
Du tombeau, sans pensée que le bonheur,
Sans avenir
Que sa dissipation dans le bleu du monde.

Og det er som om han ville komme
inn i hagen, han
som sikkert må ha drøymt om det som
kunne vere,
dette blikket, denne enkle guden, utan
minne
om grava, utan annan tanke enn lykka,
utan anna framtid enn
å løysast opp i det blå verda.

«Non, ne me touche pas,» lui dirait-il,
Mais même dire non serait de lumière.
(30)

«Nei, ikkje rør meg,» ville ho seie til han,
men sjølv å seie nei ville vere av lys.
(116)

I dette diktet med tittelen «Noli me tangere» forbindes snø, eller for å være nøyaktig, det siste snøfnugget, med en bibelsk scene, hvor Maria Magdalena vil berøre den oppstandne Jesus og denne svarer med de kjente ord: «Noli me tangere.»⁴² Allerede den grafiske anordningen, de to første og siste vers står separat, viser at «Non, ne me touche pas» står i forbindelse med «le dernier flocon». Det siste snøfnugget tolkes som noe veldig skjørt, noe som ikke tåler å bli berørt. Poenget er at allerede i det at snøfnugget blir synlig, ligger dets avskjed. For snøfuggene er ikke disponible. Og det er dette fenomenet som gjør en sammenligning med

42 Jesus bruker formuleringen overfor Maria, ikke omvendt som i den norske versjonen.

den bibelske scenen mulig. Ønsket om å eie det man er glad i, ønsket om i det minste å kunne berøre det, oppfylles ikke. Det er slike øyeblikk som Bonnefoy ville kalle *la présence*, noe som er her, som er fullt present, men samtidig er på vei bort.⁴³ *La présence* lar seg ifølge Bonnefoy ikke «begripe», fenomenet lar seg heller ikke fastholde og det lar seg heller ikke prolongere, enda det er nettopp det mennesket vil.

Analogien mellom snø og skrift finner man kanskje også i samlingens tittel. For man kunne jo spørre seg hvorfor det skulle være viktig at snø har en begynnelse og en slutt. Hvorfor legges hovedvekten på det? Vi tror at også dette har med det metapoetiske å gjøre. For i forbindelse med skrift er tittelen meningsfull, fordi skrift, altså diktsamlingen, har en begynnelse og en slutt. Selve fokuseringen på begynnelsen og slutten av snøfallet er jo litt underlig. Men det er det det kommer an på. Det oppstår noe med snø og det slutter noe når snøfallet ender, og det er diktsamlingen selv.

Vi har sett at Bonnefoy legger vekt på snøens forvandlingskraft. Dette er utgangspunktet i det første diktet. Snø forvandler jorden og gjør det dermed mulig å iaktta den på en ny måte. Så som snø forvandler og omskaper landskapet, forvandler det poetiske ordet det hverdagslige språket. Denne parallelliseringen er mulig på bakgrunn av analogisk tenkning mellom snø og skrift. Snø tildekker og oppbevarer samtidig. Det første muliggjør en ny begynnelse på en hvit flate, snøens tildekkende egenskap derimot viser at det forgangne alltid er med i den nye begynnelsen.

Snø, bier og honning

Koblingen mellom snø, bier og honning blir stadig viktigere mot syklusens slutt. I det siste diktet med tittelen «*La seule rose*», som består av fire deler, er det ikke lenger mulig for jeget å se forskjell mellom snø og honning: «*Ce que j'ai dans mes mains, ces fleurs, ces ombres, / Est-ce presque du miel, est-ce de la neige?*» (60) («*What I have in my hands, these flowers, these shadows, / Is it almost honey, is it snow?*») (61). Og litt senere sammenlignes snø med bier: «*Et au-delà ce même bruit d'abeilles / Dans le bruit de la neige*» (62) («*And beyond, the same sound of bees / In the sound*

43 Se også McLaughlin 2020: 75.

of snow») (63). Det er påfallende at sommeren er godt forankret i denne samlingen, på tross av tittelen. Diktsamlingen slutter, betegnende nok, med ordet «rose»: «La neige piétinée est la seule rose» (64) («The trampled snowdrift is the only rose») (65). Hvordan skal vi forstå denne påfallende insisteringen på sommerfornemmelse i en vinteratmosfære, og hvordan kan vi forklare den underlige koblingen mellom snø, bier og honning?

Vi kan minne om Bonnefoys formulering angående poesienes vesens: «The fusion of opposites is the star that guides poetry.» Å forene sommeren med vinter er altså et genuint poetisk grep, ifølge dikteren. Men i hvilken grad er sammensmeltingen mellom sommer og vinter motivert? At snø eller de enkelte snøfnuggene skal ha noe med blomster å gjøre, antydes allerede før diktene setter inn, nemlig med mottoet, noen vers fra Petrarca's *Canzoniere*. Som Genette har påvist, kan et motto oppfattes som en slags gåtefull kommentar til teksten så lenge verket ennå ikke er blitt lest.⁴⁴ I vårt eksempel består gåten i at Bonnefoy siterer noen vers fra «dikt 126» der det riktignok snakkes om blomster og ikke om snø: «Qual si posava in terra, e qual su l'onde; / Qual con un vago errore / Girando pareo dir: qui regna amore» («some fell to rest on ground, some on the water / and some in lovelike wandering / were circling down and saying, «Here Love reigns».)⁴⁵ Bonnefoy omfunksjonaliserer den opprinnelige referansen fordi blomsterbladene forestilles som snøfnugg. Med dette grepet forbinder han sommer og vinter allerede før leseren har begynt med sin lesning.⁴⁶ Parallellisering mellom blomsterblad og snøfnugg er noe som dukker opp igjen i diktene, for eksempel i «Le tout, le rien»:

Et que l'eau qui ruisselle dans le
pré
Te montre que la joie peut survivre au
rêve
Quand la brise d'on ne sait où venue
déjà disperse
Les fleurs de l'amandier, pourtant l'autre
neige. (54)

And let the brook that tumbles in the
meadow
Show you that joy may survive the
dream,
When the breeze from who knows
where scatters
The flowers of the almond tree, another
snowfall. (55)

44 Jf. Genette 1989: 153.

45 Sitert etter Petrarch 1999: 196 f.

46 Jf. Genova 2005: 144.

Men sitatet til Petrarca snakker ikke bare om blomsterblad, det snakker også om kjærlighet («were circling down and saying: Here Love reigns»). Denne treklang mellom sommer, vinter og kjærlighet tas opp igjen i fortettet form i samlingens siste vers, «La neige piétinée est la seule rose», dersom man i rosen ser et kjærlighetssymbol. Gjennom poetisk fantasi kobles altså sommeren til vinteren. På denne måten betones det sykliske ved livet. Samtidig flyter forskjellige tidsperioder inn i hverandre og dukker opp i et eneste øyeblikk, i form av minner («Je fais tomber un peu de sa lumière, Et soudain c'est le pré de mes dix ans») (60) («I tip out a bit of its light, / And suddenly it's the meadow of my tenth year») (61), og i form av intertekstuelle referanser («Une grande photographie de Baudelaire») (44) («A big photograph of Baudelaire») (45).

Dermed åpner han det poetiske rommet mot det grenseløse med tanke på tidsaspektet. Dette ser man kanskje best i forbindelse med bie-motivet. Som vi har sett, trekker Bonnefoy biene inn i sitt univers via en sammenligning mellom snøfnugg og blomsterblad, og på den andre side via hørselen, når biene summer som snøfnuggene i en snøstorm. Og siden begge to forbindes med språk, fungerer biene også som bilde for det poetiske arbeidet. I diktet «Le tout, le rien» bruker dikteren for eksempel formuleringen «Abeille de la vie» («Bee of life») for å betegne dikterens arbeid.⁴⁷ Men dette bildet er ikke noe som Bonnefoy har kommet på. Det er en tradisjonell topos for dikteren generelt som produserer søte ord, liksom bier produserer honning. Man finner sammenligningen for eksempel allerede hos Platon, i dialogen «Ion».⁴⁸ Fra Platon kan man trekke en linje frem til Rainer Maria Rilke og til våre dager. Rilke skriver i et brev til sin polske oversetter: «Vi er det usynliges bier. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible [Vi hjembringer uophørlig det synliges honning, for at oplagre den i det Usynliges gyldne bista-de]».⁴⁹ Videre bestemmer han dikterens oppgave med følgende ord: «... vor opgave er det at lade os præge af denne foreløbige, forgængelige

47 Bonnefoy 2012: 54/55.

48 Se Dutli 2016: 103.

49 Sit. etter Heidegger 2021: 64 f.

Jord så dybt, så lidende og lidenskabeligt, at dens væsen genopstår
«usynligt i os.»⁵⁰

Dette kunne Bonnefoy ha sagt. Også for ham var det sentralt å gå ut fra det synlige, for deretter å transformere det «materielle» til diktning. Diktning, her forstått som det vesentlige av jorden («ihr Wesen»), sammenlignes med bienes honning. Det er mange forskjellige forestillinger i kulturhistorien knyttet til biene. Det er ikke bare dikteren som fungerer som en bie, i den kristne ikonografien sammenlignes også Jesus og med ham Maria, hans mor, med bier eller med en bikube.⁵¹ Bonnefoy trekker både Jesus og Maria inn i diktsamlingen, og som kunsthistoriker kjente han til denne ikonografiske tradisjonen. I diktet «La vierge de miséricorde» («Jomfru av miskunn») nevnes Maria med følgende ord:

Tout, maintenant, Bien au chaud Sous ton manteau léger, Presque rien que de brume et de broderi, Madone de miséricorde de la neige.	Alt, no, godt og varmt under den lette kappa di, nesten ikkje anna enn dis og broderi, snøens madonna av miskunn.
Contre ton corps Dorment, nus, Les êtres et les choses, et tes doigts Voilent de leur clarté ces paupières closes. (12)	Mot kroppen din søv dei, nakne, skapningane og tinga, og fingrane dine slører dei lukka augnelokka med lyset sitt. (108)

Sammenligningen av Jesus og Maria med biene skjer på bakgrunn av at biene ble oppfattet som rene, jomfruelige og flittige i middelalderen. Deres renhet tilsvarer snøens renhet. En formulering som «snøens madonna av miskunn» er dermed ikke lenger så forunderlig som den først ser ut til å være. I den kristelige ikonografi fremstilles Maria gjerne som bikube og Kristus som bie. Ved hjelp av denne ikonografiske omveien er vi igjen havnet ved snøens transcendentale egenskap. For hvis Kristus kan

⁵⁰ Sst. 64.

⁵¹ Dutli 2016: 69–78.

fremstilles som bie og denne som snøfnugg, ligger begrepet snøtranscendens ikke langt unna.⁵²

Men hva betyr egentlig jomfru av miskunn? Ifølge «Det norske akademis ordbok» kommer «miskunn» fra norrønt og har grunnbetydning «ikke skyldte noen for noe». «Jomfru av miskunn» er den som kan være barmhjertig fordi den ikke skylder oss noe. Den som ikke står i et skyldig forhold overfor et annet menneske. Dermed er det understreket at en slik skikkelse ikke lenger kan oppfattes som vanlig menneske, fordi *qua* menneske er vi alle skyldige på en eller annen måte. Antageligvis henspilles det her på Maria som er fri fra arvesynd gjennom en ubesmittet unnfangelse. Snøens madonna av miskunn kan oppfattes som en slags epifani. En sublim skikkelse som kan dukke opp når presensen råder. Hele diktet er en apostrofe der den talende vender seg direkte til den fraværende jomfruen. Men *la présence* kan ikke ses eller begripes fordi «skapninga og tinga» sover. Men den er uttrykt med de første ord: «Alt, no,». Vi ser at diktet ikke beskriver en realitet vi kjenner til, men satser fra begynnelsen av på en imaginær skikkelse som riktignok har en klangbunn i den kristelige kulturarven. Besjeling av verden kommer klart til uttrykk når også «tinga søv». En slik form for besjeling uttrykker det La Cour ville kalle «Slægtskabsforhold», altså en viten om at alt henger sammen.⁵³

Det er spennende å se hvordan de forskjellige tidsplanene forstyrres i den poetiske fantasien. For snø («il neige») utløser minnene, men den romsterer også i erindringsbilder. I den fjerde delen av «La seule rose» får snø liksom det siste ordet. Jeget har kun sans for de formene som snøen danner. Bygningene jeget snakker om, er i ferd med å bli nedsnødd. Med tanke på at snø også oppfattes som skrift og tale, kunne man kanskje si at det er diktet som tildekker istedenfor å avsløre. Det som jeget iakttar ved å gå i minnene rundt i kirkene til de italienske renessansearkitektene, er snø:

52 Denne metaforikken (snøfnugg = hvite bier) bruker for eksempel H.C. Andersen i *Sneedronningen*, se kap. 6. Den samme metaforen har også Artur Lundkvist i diktet «Snö» fra diktsamlingen *Liv som gräs* (1954).

53 La Cour 1958: 35: «Digterens inderste Viden er en Viden om Slægtskabsforhold.»

Mais ce que je regarde, c'est de la
neige
Durcie, qui s'est glissée sur le dallage
Et s'accumule aux bases des colonnes
À gauche, à droite, et loin devant dans
la pénombre.
Absurdement je n'ai d'yeux que pour l'arc
Que cette boue dessine sur la pierre.
J'attache ma pensée à ce qui n'a
Pas de nom, pas de sens. Ô mes amis,
Alberti, Brunelleschi, San Gallo,
Palladio qui fais signe de l'autre rive,
Je ne vous trahis pas, cependant, j'avance,
La forme la plus pure reste celle
Qu'a pénétrée la brume qui s'éfface,
La neige piétinée est la seule rose.
(64)

But what I see before me, is hardened
snow
That has crept across the tiles
And builds up against the columns' bases
Left and right, and far ahead into the
shadows.
Absurdly I have eyes only for the curve
Drawn by this slush across the stone.
No name, no meaning. O my friends,
Alberti, Brunelleschi, San Gallo,
Palladio, who gesture from the other shore,
I won't betray you, however, I pass on,
The purest form remains
That which the raveling mist has pene-
trated,
The trampled snowdrift is the only rose.
(65)

Idet jeget fokuserer stadig mer på snø og ikke på den vidunderlige arkitekturen det var så opptatt av i første omgang, settes det en spennende prosess i gang. Jeget synes det er absurd at det har kun øye for avfallsproduktet, så å si. Taleren tenker over det som ennå ikke har fått navn, det som ligger bortenfor språket, men som tross alt finnes. Dermed favoriserer subjektet det formløse avfall, «cette boue» («this slush») i form av «neige durcie» («hardened snow») fremfor den formfullendte skjønnhet. Men dette har ingen ting med svik overfor de italienske arkitektene å gjøre ifølge taleren som er på jakt etter den reneste formen («la forme la plus pure»). Og «[t]he purest form» er den som er gjennomtrengt av tåke. Det vil si den som ikke lar seg nagle fast med et begrep, den som knapt nok kan iakttas. Den som er utydelig og formløs.⁵⁴ Siden det er diktsamlingens siste vers, kan vi nå se hvor det hele ender: I en formulering som er på samme tid veldig abstrakt og sanselig konkret. «La neige piétinée» («trampled snowdrift») har ingen tydelig form og ingen mening, semantisk sett. Denne snøen rommer så å si alle mulige betydningene, men har

54 Tanken ble allerede antydnet ovenfor: «The grief of being born into matter.»

selv ingen avgjort betydning. Og denne «tråkket snø» sammenlignes nå med den eneste rosen.

Dermed kobles ikke bare vinter sammen med sommer, som jo var et slags ledemotiv gjennom hele samlingen, men, som kjærlighetssymbol *par excellence*, trekker Bonnefoy med rosesymbolet også kjærligheten inn i bildet. Diktsamlingen ender på denne måten der hvor den har begynt. Petrarcas motto rommer jo all de elementene som vi nettopp var inne på. Ut over det ligger i forbindelsen mellom «snø» og «rose» en skjult hentydning til Petrarca som skriver i dikt 131, hvor han reflekterer over hvordan han vil synge om kjærlighet, at han ville se «roser som blomstrer i snøen»: «et le rose vermiglie infra la neve». En annen ting som slår oss, er at Bonnefoy legger vekt på den kulturelle hukommelsen når han snakker om «la neige piétinée». Snø forbindes eksplisitt med fortiden i form av sporene som finnes. Denne snøen kan sammenlignes med «les neiges d'antan» til François Villon og med *Neiges* til Saint-John Perse (se kap. 7). Men til forskjell fra Villon dreier det seg her om snø som ikke har smeltet, men som blir liggende som «neige pietinée». Blikket vendes dermed ned til bunnen og bort fra kirkehvelvet. Når den skitne og brukte snøen kvalifiseres som rose, kan vi lese dette som en oppgradering av den sanselege verden, av tingene. Dette er helt i overensstemmelse med Bonnefoys materialistisk funderte poetikk som nevntes innledningsvis.

I dette kapitlet har vi sett at en mulig reaksjon på modernitetens utfordringer ligger i en vektlegging av det transcendent som kan knyttes til et «motspråk». Lyrikken til Børli og Bonnefoy er karakterisert ved en skepsis overfor begrepsspråket og språket generelt. Børli bruker formuleringen «det taktile språk» som motvekt til begrepsspråket. Ifølge Børli er det «det taktile språk» som muliggjør en uformidlet tilgang til tingene. Diktet oppstår hos Børli bortom språk, i taushetens grenseland som er koblet til det transcendent. Naturmaterialet snø fungerer som incitament til dette området. «Det taktile språk» er, som begrepet tilsier, egentlig en form for ikke-språk, og i dette kan Børli sammenlignes med Bonnefoy. For hans begrep *présence* er også knyttet til en ikke språklig sfære. For ham er språk tegn som refererer til seg selv. Det er «konsepter» (*concepts*) og begreper (*notions*), til forskjell fra poesi, som vender seg bort fra det. Men fordi poesiens medium er språk, oppstår et dilemma som

kanskje kan forklare Bonnefoys forkjærlighet for maleri. Men Bonnefoy er selvfølgelig klar over at også et maleri er en representasjon av virkeligheten i et bilde, at det ikke finnes noe sånt som en uformidlet tilgang til virkeligheten. Som Maria Moog-Grünwald skriver, er en slik innsikt forutsetningen for å fremkalle *présence* som et ideal.⁵⁵

Men hva skjer når forfattere ikke først og fremst er interessert i poetologiske og estetiske spørsmål? Når de vil holde fast ved bestemte, konkrete problemstillinger som for eksempel tapserfaring (Vesaas) eller holocausterfaring (Celan)? Hvordan skriver man om dette når man samtidig er overbevist om at språk har tapt sin uskyld med tanke på dets evne til representasjon? Hvordan påvirker dette den litterære utformingen av snømotivet? Dette skal være det neste kapitlets problemstilling.

55 Jf. Moog-Grünwald 2008: 260.