



Universitetet  
i Stavanger

**FAKULTET FOR UTDANNINGSVITENSKAP OG HUMANIORA**

## **MASTEROPPGAVE**

Studieprogram:  
Lektorutdanning 8-13  
Master i lesevitenskap

Vårsemesteret, 2021

Åpen

Forfatter: Marianne Hisken

.....  
(signatur forfatter)

Veileder: Ingrid Nielsen

Drømmenes poetiske skapelse  
En studie av fem «drømmedikt» av Tone Hødnebo

The poetic creation of dreams  
A study of five «dream poems» by Tone Hødnebo

Emneord:  
Tone Hødnebo, *Å snu verden inn mot verden*,  
lyrikk, drømmer, uhygge, diktanalyse

Antall sider: 71  
+ vedlegg/annet: 73

Stavanger, 31.08/2021  
dato/år

# **Drømmenes poetiske skapelse**

**En studie av fem «drømmedikt» av Tone Hødnebo**

**Marianne Hisken**



Universitetet  
i Stavanger

*Institutt for kultur- og språkvitenskap*

*Fakultetet for utdanningsvitenskap og humaniora*

MLEMAS

Masteroppgave i lesevitenskap

Våren 2021

Universitetet i Stavanger

## Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært interessant og lærerikt på flere måter. Alt jeg kan om drømmer har jeg lært i løpet av det siste året. Jeg har også lært mye om å lese og arbeide med dikt; blant annet at av og til er følelsen av at jeg ikke forstår noen ting det beste utgangspunktet for en analyse, og at magesfølelser kan være til å stole på.

Det er flere jeg ønsker å takke i forbindelse med arbeidet med denne avhandlingen: Først og fremst vil jeg takke veilederen min, Ingrid Nielsen, som har vært en enorm støtte gjennom denne prosessen. Du har vært uendelig tålmodig, og har stilt opp mye mer enn jeg kunne forvente. Det er trygt å si at uten deg ville aldri denne avhandlingen aldri blitt til. Jeg vil også rette en stor takk til foreldrene mine for å ha urokkelig tro på at jeg kunne få til dette når jeg selv tvilte. En ekstra takk til mamma som har fungert både som heiagjeng, korrekturleser og hundepasser i travle tider. Pappa fikk dessverre ikke med seg slutten på prosjektet mitt, men jeg vet han hadde vært umåtelig stolt av det ferdige prosjektet. En stor takk må jeg også gi samboeren min for å ha vært en bauta i stormen. Til slutt vil jeg takke medstudenten min, Aleksandra, for å ha vært en utrolig god samtalepartner og motivator gjennom hele løpet.

Stavanger, august 2021

*Marianne Hisken*

## Sammendrag

Denne avhandlingen tar for seg dikt av samtidsforfatteren Tone Hødnebo. Jeg har analysert fem dikt som er hentet fra tre av Hødnebos diktsamlinger: «I» fra *Larm* (1989), «Lysskye affærer» fra *Pendel* (1997) og «BYGNINGEN KRENGER», «NÅR DU KOMMER HJEM» og «MEN ALT» fra *Stormstigen* (2002). De fem diktene omhandler drømmer, og det er nettopp drømmer som står sentralt i problemstillingen. Problemstillingen jeg har arbeidet ut fra, er: Hva skaper «drømmediktene» til Tone Hødnebo?

For å svare på problemstillingen har jeg tatt utgangspunkt i Sigmund Freuds arbeid med drømmer, og jeg bruker særlig hans begreper, «forskyvning», «fortetning» og det uhyggelige for å forklare hva som skapes i diktene. I tillegg bruker jeg Otto M. Rheinschmiedt, en psykoanalytiker i tradisjonen etter Freud, sine tanker om drømmer som multitemporale. Maurice Blanchot bidrar med et litteraturfilosofisk perspektiv på drømmer, der det er særlig hans idéer om drømmer som noe som eksisterer på «utsiden», det stedet der «alt har forsvunnet» trer frem og der den sovende ikke finner hvile, som blir viktig.

Metodekapitlet omhandler den analytiske prosessen rundt analysen av diktene. Diktene til Tone Hødnebo er særdeles knappe og gåtefulle, og har krevd at arbeidet med analysene måtte gjøres i ulike faser, noe som har vært en tidkrevende prosess. I denne avhandlingen er jeg ikke opptatt av drømmenes latente betydning, men den manifeste. Det vil si at jeg har forholdt meg til hvordan diktene som dikt fremstiller drømmer, og ikke drømmenes underliggende betydning.

Analysene har vist at hvert drømmedikt skaper noe som er helt unikt, nemlig *svimmelhet* i diktet «BYGNINGEN KRENGER», *uhygge* i diktet «NÅR DU KOMMER HJEM», *fortetning* i diktet «I», en form for *endeløshet* i diktet «MEN ALT» og *avmakt* i diktet «Lysskye affærer». Likevel har diktene til felles at de skaper uhyggelige rom, situasjoner relasjoner og hendelser. I oppgavens drøftingsdel knyttes analysene til perspektiver fra Freud og Blanchot, med særlig vekt på det uhyggelige.

## Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Drømmetolkningens historie .....	1
1.2	«Poetry lives in the house of dreams» .....	4
1.3	Drømmenes natur og funksjon .....	5
1.4	Kort om Tone Hødnebø.....	6
1.5	Problemstilling .....	6
1.5.1	Oppgavens oppbygning .....	7
2	Teori .....	7
2.1.1	Drømmearbeidet til Sigmund Freud.....	8
2.1.2	«Den hjemlige uhyggen».....	10
2.1.3	Maurice Blanchot – en introduksjon .....	11
2.1.4	Søvnen i «den første natten» .....	13
2.1.5	Drømmer og «den andre natten» .....	13
2.1.6	Om jeget i drømmene: Freud og Blanchot .....	14
2.1.7	Teoriens relevans for problemstillingen .....	16
3	Metode.....	16
3.1	Hvordan karakterisere Hødnebøs dikt? .....	17
3.2	Lesemåte.....	18
3.3	Utvvalg av dikt .....	20
3.4	Å referere til diktene.....	21
3.5	Å sitere fra diktene .....	21
4	Analyser.....	22
4.1	«BYGNINGEN KRENGER» – Et svimlende «jeg», et svimlende dikt .....	22
4.1.1	Innledende om diktet .....	23
4.1.2	En svimmelhet, skapt av hva? .....	23
4.1.3	Å orientere seg i verden.....	26
4.1.4	Diktets gåtefulle konklusjon.....	28
4.1.5	Avslutning .....	29
4.2	En poetisk uhygge i «NÅR DU KOMMER HJEM».....	31
4.2.1	Innledende om diktet .....	32
4.2.2	Et drømmende lyrisk du .....	32
4.2.3	Duets ubestemmelige omverden.....	34
4.2.4	Det lyriske duets møte med ulike terskler .....	36
4.2.5	Avslutning .....	38
4.3	«I» – drømmenes poetiske fortetning .....	39

4.3.1	Innledende om diktet .....	40
4.3.2	Meningspotensialet i diktets kontekstløshet .....	41
4.3.3	Død, trengsel og kaos .....	43
4.3.4	Det øyeblikkelige.....	44
4.3.5	Fortetning av håp, håpløshet og smerte .....	45
4.3.6	Avslutning .....	45
4.4	«MEN ALT» - en poetisk skapelse av noe endeløst .....	47
4.4.1	Innledende om diktet .....	47
4.4.2	En ny begynnelse, men på hva? .....	48
4.4.3	Et lyrisk du som inntas .....	49
4.4.4	Et hemmelighetsfullt hus .....	50
4.4.5	Det lyriske duet, en marionett?.....	52
4.4.6	Diktets endeløshet .....	54
4.4.7	Avslutning .....	55
4.5	Makt og avmakt i «Lysskye affærer» .....	57
4.5.1	Innledende om diktet .....	57
4.5.2	Det lyriske duets makt og avmakt .....	58
4.5.3	Å finne veien hjem .....	60
4.5.4	Avslutning .....	63
5	Drøfting .....	65
5.1	Skapelsen i Hødnebøs drømmedikt .....	66
5.2	Avsluttende refleksjoner.....	71
6	Litteraturliste .....	71

## 1 Innledning

Jeg har aldri vært særlig opptatt av drømmer, i hvert fall ikke i den forstand at jeg har tenkt at de er særlig mystiske eller meningsbærende. Som mange andre nok kan kjenne seg igjen i, har jeg av og til gjenfortalt bruddstykker av de mest absurde drømmene jeg kan huske, de gangene dette kommer opp som samtaleemne. Likevel har det ikke vært slik at drømmer har vært noe jeg har brukt tid på å fundere over. Da virker det kanskje rart at jeg i denne masteravhandlingen har valgt å skrive om nettopp drømmer, det vil si, om dikt som fremstiller drømmer. Forklaringen ligger i at jeg ble jeg trukket mot drømmeverdenen av underlige tilsynekomster som finnes i flere av Tone Hødnebøs diktsamlinger. Jeg opplevde en undring som av og til gjorde meg nærmest svimmel, og samtidig gav diktene en opplevelse som var vanskelig å dele med andre. Det finnes ofte en dobbelthet i Hødnebøs dikt, i spenningen mellom det vakre i bildene og de uhyggelige fornemmelsene de samtidig skaper. Derfor ønsket jeg å tilbringe tid med diktene og bli i undringen, og samtidig forsøke å skrive faglig om de drømmene som fremstilles.

Jeg fikk øynene opp for Tone Hødnebøs dikt det semesteret jeg skulle skrive bacheloroppgaven min, og bestemte meg for å foreta en nærmere undersøkelse av diktene hennes. Den gangen var det fuglen som motiv i diktsamlingen *Stormstigen* (2002) jeg valgte å fokusere på. Når tiden kom for å velge tema for masteravhandlingen, ble det naturlig for meg å søke tilbake til Hødnebøs dikt. Denne gangen la jeg merke til at mange av diktene refererte til natthlige motiv som søvn og drømmer. Nysgjerrigheten min ble vekket på nytt, og jeg bestemte meg for å se på et utvalg av det jeg har karakterisert som «drømmedikt» fra ulike deler av forfatterskapet.

### 1.1 Drømmetolkningens historie

Det finnes sannsynligvis ingen samfunn i verden som har vært helt uten interesse for drømmer, og drømmene har i stor grad blitt tillagt positive betydninger (Vedfelt, 2007, s. 441). Historisk sett har drømmene blitt tolket som å ha stor betydning for tolkning av fortid, nåtid og fremtid. Ett av de tidligste eksemplene man finner på drømmetydning, er i

Mosebøkene i Bibelen. Der tolker Josef faraoens drøm om syv tynne og syv fete kyr som en spådom om Egypts fremtidige kornavlinger (Vedfelt, 2007, s. 25). Andre tidlige eksempler på litteratur der drømmer har blitt tillagt stor betydning, er i Homers *Iliaden* og *Odysseen*, fra rundt 700 år fvt. (Lilleslått, 2020). I antikkens tid ble drømmene blant annet sett på som en måte for guddommelige budskap å nå menneskene, men drømmene kunne på denne tiden også tolkes som tegn på sykdom (Freud, 1992, s. IX). Hippokrates, legevitenskapens far, mente at drømmene burde gjengi virkeligheten på en riktig måte, og hvis drømmenes innhold var gjort mer komplisert, trengtes medisinsk behandling (Freud, 1992, s. IX). I Hellas rundt 200 år fvt., regnes Artemidoros fra Daldis som den mest kjente drømmetyderen (Vedfelt, 2007, s. 441). Han gav ut bøker om drømmetydning i fem bind, kalt *Oneiocritica*. Der forklarte han hvordan man skulle tolke ulike symbols betydning for å kunne forutse fremtiden. Hvordan et drømmesymbol ble tolket, var blant annet avhengig av den drømmendes sosiale status, kjønn og alder.

Drømmen som tolkningsobjekt har også lange tradisjoner i norrøn sagalitteratur, og en masteravhandling fra Universitetet i Oslo fra 2002, har undersøkt de ulike forestillingene om drømmer i litteratur fra Norge og Island i middelalderen. Avhandlingen konkluderte med at i de studerte tekstene ble drømmer tolket som noe som kunne spå fremtiden, og drømmene ble ofte overlevert av ulike typer av overnaturlige vesener (Østby, 2002). I den kristne middelalderen derimot, var det vanlig å tro at drømmene var budskap enten fra Gud eller fra djevelen. Ett eksempel på at drømmer var knyttet til den kristne troen, finner vi i *Draumkvedet*, som ble overført i muntlig tradisjon og til slutt skrevet ned. I dag regnes *Draumkvedet* som et av de eldste norske visjonsdiktene, og man mener at dette diktet stammer fra sen middelalder (Bø, 1995, s. 21). Diktet forteller om Olav Åsteson som sovner og har en storslått drøm om en reise til dødsriket. Strofe 14 er en av strofene som skildrer turen til dødsriket: «Eg var meg i auromheime / i mange netter og trå, / det veit Gud i himmelrik / hosse mang ei naud eg såg.» (Bø et al., 1979, s. 19). Når han så våkner 13 dager etter jul, løper han til kirken for å fortelle de andre om drømmen. *Draumkvedet* er altså et eksempel på hvordan drømmer har blitt fremstilt som noe visjonært, og som noe knyttet til religiøse forestillinger.



Drømmer finner vi også i den moderne norske litteraturen. Henrik Ibsen lot drømmen spille en sentral rolle i *Lille Eyolf* (1894). Nino Bardzimasvili argumenterer i sin masteroppgave for at drømmen i dette dramaet fungerer som komplekse og presise symbolske bilder av de ødelagte familierelasjonene (Bardzimasvili, 2014, s. 88). Også den modernistiske litteraturen behandler drømmer. Et eksempel på dette er Tarjei Vesaas' roman *Fuglane* (1957). Hovedpersonen Mattis kalles Tusten fordi han av andre betraktes som tilbakestående. Romanen viser likevel Mattis' indre verden som rik, nyansert og sensitiv. Mattis sine gåtefulle drømmer vitner fremfor alt om hans mottakelighet for det som de andre ikke har tilgang til, eller er oppmerksomme på.

Ikke bare har drømmen vært et sentralt motiv i litteratur, men den har også på et vis blitt brukt nærmest som litterær metode. Kafka benyttet aktivt den kreative tilstanden som oppstår i den hårfine overgangen fra våkenhet til søvn som inspirasjon til å skrive (Hooton, 2016). Han mente denne tilstanden gav tilgang til ellers utilgjengelige tanker. Søvn og søvnløshet er også et sentralt tema i Kafkas novelle, *Forvandlingen* (1915).

Historisk sett har det eksistert flere ulike måter å tilnærme seg studiet av drømmer. Vi har sett at drømmer har blitt brukt til å tolke fremtiden, at de har blitt tolket som tegn på sykdom og ikke minst brukt som motiv i både verdenslitteratur og norsk litteratur, og dette gjennom flere tusener av år. Drømmene har altså tradisjonelt sett blitt ilagt ulike funksjoner, men med psykologiens utvikling i moderne tid, og særlig med psykoanalysens fremvekst, har måten man ser på drømmers betydning gjennomgått en stor endring.

I en artikkel om drømmer i modernistisk lyrikk, hevder Louise Mønster (2018, s. 2) at når man tenker på hva det betyr å drømme, blir det tydelig at drømmer ikke er adskilt fra virkeligheten. Med det mener hun at drømmene ikke kan avskrives som et produkt av menneskelig fantasi, selv om de ikke er håndfaste på samme måte som den ytre verden er. Drømmene kan heller ikke sies å være uten relevans i den virkelige verden, eller som noe ikke-autentisk. Selv om drømmer ikke kan regnes kun som et fantasiprodukt, er det å drømme likevel en kreativ prosess som minner mye om hvordan en forfatter tar i bruk fantasien i sitt håndverk for å få den fiktive verden ned på papiret (Rheinschmiedt, 2017, s. xv). Man kan si

at kreativiteten hos drømmeren og hos forfatteren, er resultater av indre prosesser. I neste delkapittel skal vi se at drømmer og litteratur har en sterk forbindelse, og at særlig lyrikken som sjanger er nært knyttet til drømmenes vesen.

## 1.2 «Poetry lives in the house of dreams»

Lyrikksjangeren ser ut til å ha særlig nærhet til drømmer. Herschel Farbman, forfatter og foreleser ved University of California, påstår at kun fiksjon vil noensinne være i stand til å representere det rommet som åpnes opp bak de lukkede øynene til den som drømmer. Fordi fiksjonen har en spesiell tilgang til dette rommet, er det litteraturen som kan vise oss drømmens særegne kvaliteter (Farbman, 2012, s. 8). Han påpeker at ikke alle drømmere er poeter, men at alle poeter må være drømmere. Dette utsagnet markerer at det eksisterer et sterkt forhold mellom drømmer og lyrikk. I følge Farbman er drømmehistorien som fortelles, alltid en historie om det som går tapt, og gjenfortellingen av en drøm kan derfor aldri være komplett. Vi drømmer alene, og en drøm kan aldri observeres av andre på samme måte som søvn kan. Derfor kan drømmen heller aldri fullt ut gjenfortelles til noen andre. For at gjenfortellingen av en drøm skal være poetisk vellykket, må diktet altså skape patos om tapet av drømmen. Dersom fortellingen ikke er poetisk vellykket, kan drømmen ikke egentlig bli fortalt. Farbman kaller den delen av drømmen som må gå tapt for «hjertet av lyrikken».

Det lyriske billedspråket er en essensiell del av lyrikken, og gjør denne sjangeren særlig egnet til å formidle drømmer. Den østeriske nevrologen og psykologen Sigmund Freud, er kanskje spesielt kjent for sitt arbeid med drømmer. Han jobbet med drømmetydning for å avdekke underliggende årsaker til konflikt og nevrosener hos sine pasienter, gjennom samtaler med fri assosiasjon. Han er forfatter av boka *Drømmetydning* (1900), som i sin tid var banebrytende, og som har hatt stor påvirkning i ettertiden. Det Freud refererer til som «drømmearbeidet» er nært knyttet til metaforene og metonymien som vi finner i lyrikken. Han kaller disse prosessene for «fortetning» og «forskyvning». Med fortetning menes at selve drømmen er knapp, men at drømmens underliggende innhold er rikt på betydningsmuligheter (Freud, 1992, s. 8). Forskyvningen finner sted ved at en bestemt forestilling i drømmen erstattes av en annen forestilling som assosiativt står nært (Freud, 1992, s. 61).

Betydningstettheten som finnes i drømmer, finner vi også i lyrikken. I lyrikken skapes betydningstetthet blant annet gjennom samspill mellom henvisninger, klang og rytme, men også gjennom sitt billedspråk (Janss & Refsum, 2010, s. 32). Freud så en tydelig kobling mellom det manifeste drømmeinnholdet og skrift, og i møtet med det han kalte en rebus (ulike bilder i en drøm), prøvde han å oversette hvert bilde med en stavelse eller et ord som på en eller annen måte kunne leses ut fra bildet. Resultatet var at ordene som fant sammen, ikke lenger var meningsløse, men at de ofte kan «danne de vakreste og mest meningsfylte, poetiske setninger» (Freud, 1992, s. 8).

### 1.3 Drømmenes natur og funksjon

I boka *The Fictions of Dreams* (2017, s. 1) hevder forfatter og psykoanalytiker Otto M. Rheinschmiedt at drømmenes funksjon er å skape orden av menneskers mentale emosjonelle kaos. Uten drømmeprosessen ville alle våre oppstykkede emosjoner, overbelastningen av sensoriske stimuli, prosessering av språk, gjenhenting av minner og andre mentale prosesser i løpet av en dag, bare fortsette å surre i hodene våre og skape en kaotisk tilværelse (Rheinschmiedt, 2017, s. 12). Han mener derfor at drømmene opererer helt i grenseland mellom orden og kaos.

Men hva består drømmer egentlig av? Drømmene er bygget opp av bilder, symboler, metaforer og autobiografiske fiksjoner (Rheinschmiedt, 2017, s. 1). Gjennom drømmeprosessen skapes det drømmetanker og ideer som tjener til vår emosjonelle forståelse. Drømmetankenes funksjon er å danne betydningsfulle forestillinger som fører til meningsfulle fiksjoner, der disse omhandler drømmerens historie og identitet (Rheinschmiedt, 2017, s. 1). Det er ikke bare de gode og vakre øyeblikkene som er betydningsfulle, men også de som har vært ødeleggende og som har bragt oss lidelse (Rheinschmiedt, 2017, s. 30). Drømmene tar altså opp gjemte ting fra vår livshistorie, med hensikt å lege gamle sår.

Ifølge Rheinschmiedt er alle drømmene til et enkeltindivid koblet sammen, og han sier «There is no single dream» (Rheinschmiedt, 2017, s. 132). Individet skaper drømmer som fører sammen ulike temaer, som for eksempel store tap, søken etter en identitet eller

gjennomarbeidelse av alvorlige traumer. I tillegg til at ulike tema føres sammen i drømmene, er alle drømmer koblet gjennom minnet, tid og historisitet. Han mener altså at drømmenes sanne natur er historiefortelling (Rheinschmiedt, 2017, s. 47).

#### 1.4 Kort om Tone Hødnebo

Tone Hødnebo er en anerkjent norsk lyriker som har gitt ut til sammen seks diktsamlinger, tre gjendiktninger og en poetikk. Hun har vunnet flere priser, og den siste av disse var *Diktartavla* i 2019 (Kolon, u.å.). Hødnebos lyrikk kjennetegnes av et språk som ikke er utpreget metaforisk, men som har komplekse og usedvanlige bilder. For eksempel finner vi det underlige verset «Himmelen drypper urin og regn» i ett av diktene som analyseres i denne avhandlingen. Flere dikt er preget av ikke-systematisk tegnsetting og enjambement som åpner for mange ulike tolkninger. Hødnebo har hyppig bruk av referanser til historiske og mytiske personer i sine dikt, og alluderer også til ulike tekster. Diktene til Hødnebo synes i en viss grad å motsette seg tolkning nettopp fordi sammenhengene mellom bildene ofte fremstår som flytende, og man ender opp med ulike lesninger hver gang man leser et dikt.

#### 1.5 Problemstilling

Formålet med denne avhandlingen er å undersøke hva fem utvalgte dikt fra ulike deler av Hødnebos forfatterskap skaper. «Skapelse» skal her forstås i tråd med det etymologiske opphavet til «poesi», nemlig «poiesis», som betyr «det å skape» (*Poesi*, u.å.), som altså viser til den aktiviteten som får et menneske til å skape noe som før ikke eksisterte. Dermed er jo faktisk selve lyrikken som sjanger nært knyttet til at dikt også skaper noe. Når jeg vil studere hva Hødnebos drømmedikt skaper, er det nært forbundet med det poetiske språket i diktene. Det poetiske, skapende språket hos Hødnebo bidrar til at de drømmediktene jeg analyserer skaper sansemåter og identiteter, former for spatio-temporalitet som kan sies å være «poietiske», altså skapende i den forstand at de «ikke før eksisterte». I denne avhandlingen er det ikke et mål å tyde drømmene med hensyn til de latente betydningene, for å bruke Freuds uttrykk, men å forfølge meningspotensialet til de manifeste drømmene, altså drømmene slik de faktisk kommer til uttrykk i diktet. Det er med andre ord diktets indre skapelsesmekanismer som interesserer meg, nærmere bestemt samspillet mellom diktets bilder og motiver.

Helt konkret er problemstillingen jeg har jobbet ut fra:

Hva skaper «drømmediktene» til Tone Hødnebo?

### 1.5.1 Oppgavens oppbygning

Denne avhandlingen er delt inn i fem kapitler:

I *kapittel 1*, presenterte jeg ulike måter drømmer har blitt forstått fra antikken til i dag. Deretter viste jeg på hvilke måter drømmer henger sammen med lyrikk som sjanger, samt drømmenes natur og funksjon. Avslutningsvis presenterte jeg Tone Hødnebo, hva som kjennetegner lyrikken hennes, og avhandlingens problemstilling.

I *kapittel 2*, vil jeg presentere relevant teori med særlig vekt på Freuds drømmearbeid og «Das Unheimliche» (det uhyggelige), og den franske litteraturfilosofen Maurice Blanchot.

I *kapittel 3*, gjør jeg rede for de ulike metodiske aspektene ved avhandlingen. Her gir jeg en karakteristikk av diktene, og jeg beskriver selve analyseprosessen før jeg viser hvordan jeg valgte ut diktene, og hvordan disse refereres til i analysen.

I *kapittel 4*, presenteres analysene av de fem drømmediktene jeg har valgt å jobbe med i denne avhandlingen. Hvert dikt er analysert enkeltvis, og blir kommentert samlet i drøftingen.

I *kapittel 5*, som er oppgavens drøftingsdel, knyttes analysene til perspektiver fra Freud og Blanchot, med særlig vekt på det uhyggelige.

## 2 Teori

Teorikapitlet består av to hoveddeler. I den første delen tar jeg for meg deler av Sigmund Freuds arbeid med drømmer, og hans begreper som kan brukes til å forstå de utvalgte diktene av Tone Hødnebo. Otto M. Rheinschmidt, en psykoanalytiker i tradisjonen etter Freud,

bidrar til forståelsen av drømmer som multitemporale. I den andre hoveddelen er det den franske litteraturfilosofen, Maurice Blanchot, og hans tanker om «den andre natten» som står sentralt. Blanchots ideer om hvordan vi kan forstå det som ligger utenfor vår ordinære oppfattelsesevne, blir spesielt viktig i min lesning av de utvalgte diktene.

### 2.1.1 Drømmearbeidet til Sigmund Freud

Sigmund Freud (1856-1939) har hatt stor innflytelse innen psykologi som fagfelt, og kanskje spesielt stor innflytelse på hvordan vi har forstått drømmer og tolket deres betydning. Freud regnes som psykoanalysens far, og er blant annet kjent for sin behandling av pasienter gjennom samtaler i form av fri assosiasjon. I 1900 gav han altså ut boken *Drømmetydning*, som fremdeles regnes som et verk av stor betydning. Der gir han også spesiell anerkjennelse til Artemidoros' tidlige arbeid med drømmetydning (Rheinschmiedt, 2017, s. 205). Freud mener at drømmen har en viktig psykologisk funksjon, og at den er nyttig for den som drømmer (Vedfelt, 2007, s. 20) Denne nytten er å gi uttrykk for et individs uoppfylte ønsker som oppstår som en erstatning for uforløste hendelser i barndommen, og da stort sett i forbindelse med fortrent seksualitet. I tillegg mener han at drømmen skal beskytte den sovende fra å våkne, og har dermed også til funksjon å være søvnbevarende (Vedfelt, 2007, s. 20–21). I *Drømmetydning* tar han for seg drømmenes underliggende betydning, det han kaller den latente betydningen, der han ikke tolker de konkrete drømmebildene som direkte representasjoner av det bildet som viser seg. Selv om jeg i denne avhandlingen er opptatt av de manifeste drømmene, altså hvordan drømmene faktisk kommer til uttrykk, har Freud likevel en naturlig plass på grunn av sitt omfattende arbeid med drømmer. Flere av hans sentrale begrep er høyst relevante i tolkningen av Hødnebøs drømmedikt. Vi ser nærmere på disse under.

Det Freud refererer til som «drømmearbeidet», er en prosess som går ut på å oppdage relasjonen mellom det latente og det manifeste innholdet i drømmen, der det manifeste innholdet kan ses på som en oversettelse av det latente (Freud, 1992, s. 7). Altså skapes bilder i drømmen ut fra et bakenforliggende meningsinnhold, som så omgjøres til de mentale bildene vi kaller drømmer. Prosessene som inngår i drømmearbeidet, kaller han «forskyvning» og «fortetning». Forskyvning av drømmeinnholdet, det manifeste innholdet, finner sted ved at en

bestemt forestilling erstattes av en annen forestilling som assosiativt står nært (Freud, 1992, s. 61). En konsekvens av forskyvningsarbeidet blir dermed at drømmeinnholdet blir gjort mer komplisert, og det ubevisste drømmeønsket gjengis til den drømmende i en forvansket utgave. Med fortetning menes at selve drømmen er knapp, men at drømmetankenes innhold, eller det latente innholdet, likevel er rikt på betydningsmuligheter (Freud, 1992, s. 8). Graden av fortetning kan være utømmelig. Freud understreker at de ulike drømmeelementene «blir dannet av hele massen av drømmetanker, og hvert enkelt av dem er flerfoldig determinert i forhold til drømmetankene.» (Freud, 1992, s. 14). Det vil si at det i drømmene foregår et omfangsrikt fortetningsarbeid, der «Drømmen er knapp, fattigslig, lakonisk sammenlignet med drømmetankenes rikholdige omfang» (Freud, 1992, s. 8). Fordi bildene i drømmer er så rike på meningspotensialer, vil man i realiteten aldri kunne si at man er helt ferdig med å tolke dem.

Dermed er det nærliggende å tenke at drømmearbeidet er nært knyttet til metaforene og metonymien som vi finner i lyrikken. I boken *Freud* (1997), trekker Atle Kittang paralleller mellom fortetningsarbeidet til drømmer og det å benytte seg av moderne nærlesningsteknikker i arbeidet med poetiske tekster (Kittang, 1997, s. 32). Faktisk hevder Kittang, ved å referere til filosofen Heidegger, at den etymologiske betydningen av «å dikte», er «å fortette», og at dette må være gjeldende for drømmene våre i minst like stor grad. Kittang poengterer at det som best svarer til begrepet «fortetning» finner sted ved at latente element som har noe til felles, smelter sammen til ett element i den manifeste drømmen. Dermed blir det tydelig at fortetning har en betydelig påvirkning på hvordan drømmen faktisk kommer til uttrykk, og at fortetning samtidig er nært knyttet til lyrikk. Når vi nå går videre, ser vi på hvordan multitemporalitet kommer til uttrykk i drømmer.

I boka *The Fictions of Dreams* hevder Otto M. Rheinschmiedt (2017, s. 71) at alle drømmer som skjer i nåtiden, er knyttet sammen og har en historisk kobling til det han kaller tidligere drømmeklynger («clusters»), som går helt tilbake til begynnelsen av livet. Dette kommer av at drømmer med letthet beveger seg på tidslinjen mellom fortid, nåtid og fremtid (Rheinschmiedt, 2017, s. 69), og at drømmenes natur er at *alt* skjer til samme tid. Med andre ord er drømmer uttrykk for multitemporalitet. En konsekvens av dette er dermed at tiden som lineær og kronologisk opphører. Fordi drømmetid alltid er samtidig, betyr det å være i

drømmetid, at vi på innsiden er av alle tider (Rheinschmiedt, 2017, s. 70). Han viser også til Freuds tanker om drømmen som mnemisk, og hevder at drømmene tar opp de hendelsene eller øyeblikkene som har vært med på å forme livene våre, og da særlig i barndommen (Rheinschmiedt, 2017, s. 17). I fortsettelsen sammenligner han drømmenes multitemporalitet med svære bibliotek som huser både familiehistorie, historien til foregående generasjoner og kunnskap om menneskeheten.

### 2.1.2 «Den hjemlige uhyggen»

I 1917 publiserte Freud et essay som han kalte «Das Unheimliche». En oversettelse av dette begrepet har vist seg å være problematisk på flere språk, og der man på engelsk har valgt «the uncanny», har man på norsk oversatt dette til «uhyggelig» (Hagerup, 2014, s. 51). Ikke bare har det vært utfordringer forbundet med oversettelsen av begrepet, men det er også utfordrende å få en klar definisjon på hva «Das Unheimliche» egentlig innebærer. Oversettelsen, «uhyggelig», gir en indikasjon på hva Freud har ilagt begrepet, men det er likevel ikke en helt dekkende oversettelse. For å nærme oss en forklaring på hva det uhyggelige innebærer, kan man si at det har å gjøre med en følelse av at noe er merkelig eller mystisk. Mer spesifikt kan man si at det har å gjøre med en følelse av noe ugjenkjennelig som oppstår i hjertet av det familiære, eller en følelse av det familiære som oppstår i hjertet av det ugjenkjennelige (Bennett & Royle, 2009, s. 35). Henning Hagerup bidrar med ytterligere presisering i en artikkel om *Den hjemlige uhyggen* (2014): Essayet til Freud «trekker leseren med seg ned i en animistisk verden, befolket av ånder, gjenferd og dobbeltgjengere, en verden hvor døde gjenstander når som helst kan våkne til liv, og hvor man blir utsatt for de selsomste og mest skremmende varsler.» (Hagerup, 2014, s. 51). Det handler altså om at det som var ment å være skjult, kommer til syne. Hagerup (2014, s. 51) skriver: «Das Unheimliche» kan karakteriseres som en spøkelseshistorie kamouflert som rasjonell diskurs». Dermed fremstår «spøkelsesaktig» som et ord egnet til å beskrive det uhyggelige, og viser altså til noe som ikke er håndfast eller kan pekes på direkte, men som gir en fornemmelse av noe fremmed.

En direkte oversettelse av «unheimlich», vil resultere i noe man kan kalle «uhjemlig». Det hjemlige i norsk kultur er tett knyttet til det vi kaller hygge, men får i denne sammenheng «et formørkende prefiks idet en ufrivillig erindring kommer flagrende, idet noe fortrent eller



tilbakelagt manifesterer seg igjen» (Hagerup, 2014, s. 60). Historisk-etymologisk sett har «hjemlig» og «hemmelig» vært det samme ordet på norsk, og viser til at det som skjer innenfor hjemmets vegger ikke skal kunne skues av offentligheten (Hagerup, 2014, s. 59).

Gjentakelser, som er et velkjent virkemiddel i lyrikk og i litteratur ellers, er også knyttet til det uhyggelige. Freud mener at idet noe oppstår gjentakende, får det en gåtefull og uhyggelig virkning (Bennett & Royle, 2009, s. 38). Gjentakelser som noe uhyggelig kan være knyttet til personer, handlinger, følelser, fysiske objekter, symboler eller språklige mønster ved at det får en markert eksistens som retter mye fokus mot noe eller noen. Dette fordi noe som oppstår eller viser seg én gang kan virke tilfeldig og ikke tiltrekker seg videre oppmerksomhet, mens noe som er gjentakende lettere tolkes som betydningsfullt.

Selv om tematikken i «Das Unheimliche» ikke er direkte relatert til drømmearbeidet til Freud, har fornemmelsen av det uhyggelige sterk sammenheng med det som trer frem i drømmene. Det blir nærliggende å trekke paralleller til Blanchots ideer om tilsynekomster i den «andre natten», noe som blir diskutert senere i kapitlet, under delkapittel 2.1.5.

### 2.1.3 Maurice Blanchot – en introduksjon

Den franske litteraturfilosofen og forfatteren Maurice Blanchot (1907-2003), vil i avhandlingen bidra med litteraturfilosofiske perspektiv på diktenes fremstilling av drømmer, og på hvordan drømmene overskrider eksistensielle og fenomenale kategorier som liv og død, rom, tid og begynnelse og slutt. Blanchot var opptatt av hva litteratur egentlig er, og hadde en både original og komplisert måte å forstå dette (Rasmussen, 2001, s. 9). Han var opptatt av mulighetene som finnes i litteraturen, og skrev tekster innen flere ulike sjangre. Det er nettopp dette som er med på å gjøre det vanskelig å karakterisere Blanchots forfatterskap. Han skrev blant annet litterære anmeldelser og kritiske essay om spesifikke forfatterskap, romaner og andre litterære tekster, i tillegg til filosofiske essay om språkfilosofi og litteraturens vesen (Rasmussen, 2001, s. 10). Et grunnspørsmål hos Blanchot er hvordan karakterisere den erfaringsverden som kjennetegner litteraturen? Mens den vanlige språkbruken er referensiell og kommunikativ, er det litterære språket verken henvisende eller kommuniserende. Hvem

taler i litteraturen, hvor tales det fra og hva tales det om? I essayet «Fra angst til litteratur» (1943) er Blanchot opptatt av den intethets erfaring som er angstens vesen: den plutselige opplevelsen av at verden forsvinner og mister sin betydning. Der er han også opptatt av at den som skriver har et begjær etter det som er utenfor verden. Den litterære skriften blir for ham en bevegelse i retning av det som ikke lar seg interiorisere i noen form, og som Blanchot kaller for «the outside», «det utenfor».

Blanchots forståelse av at forfatteren dras mot det «utenfor» - en av hans mest brukte metaforer for litteraturens «rom» - står blant annet i tradisjonen etter Friedrich Nietzsches tanke om at (den greske) diktningen gav tilgang til «det dionysiske» - rus, ekstase og tap av det individuelle. På mange måter er Blanchots egen skrivemåte selv litterær: tenkningen hans er basert på metaforer (for eksempel «den andre natten») mer enn på begreper, og beveger seg gjennom paradokser mer enn gjennom stringent argumentasjon.

Blanchots skrive- og tenkemåte henger nært sammen med måten han forstår litteratur på. En grunntanke er nemlig at litteraturen beveger seg bort fra det avgrensede og nyttige verket, til et «endeløst» kontradiktorisk og paradoksalt «rom». Litteraturen er for ham ikke en bevegelse mot større forståelse og et fastere grep om tilværelsen. Snarere gir litteraturen en slags særlig tilgang til et språk som ikke tales av noen (som har en avgrenset eller stabil identitet) og som ikke taler om noe (som har sikker betydning eller verdi i verden). Når en forfatter – den som skriver – lar drømmeaktige fremtredener få rom i litteraturen, er dette et uttrykk for at noe er viktigere enn å skrive for å bekrefte «jeget», altså ens egen posisjon som myndig og rasjonelt menneske. Litteraturens nesten mumlende og inessensielle stemme, legger ifølge Blanchot bak seg klare grenser og skiller, og verden, slik vi kjenner den som (noenlunde) stabile betydningssammenhenger, identiteter og verdier forsvinner i litteraturen. For Blanchot er det nettopp denne forsvinningen av verden som trer frem i litteraturen, som spøkelsesaktige tilsynekomster. Verden forsvinner ikke absolutt, som i en endelig død, eller en absolutt søvn, men forsvinningen fremtrer, som drøm. Dette er en sentral tanke hos Blanchot, ikke minst i det essayet som er viktig i denne avhandlingen, nemlig «The Outside, the Night» (fra *The Space of Literature*, 1989, oversatt fra fransk, opprinnelig utgitt i 1955).

#### 2.1.4 Søvn i «den første natten»

Blanchot var ikke bare opptatt av «den andre natten», men hadde også teorier om natten og om søvn. Det han kaller «den første natten», er stedet hvor vi finner søvn, stillhet og hvile, og den som sover vet det ikke selv (Blanchot, 1989, s. 163). Søvn tilhører verden, og Blanchot poengterer at den inngår i en slags generell lov som gjør at våre daglige aktiviteter er avhengig av hvilen vi får av nattesøvn. Nattesøvn har på sitt vis blitt domestisert av mennesket ved at den fungerer som et instrument for vår handlingskraft (Blanchot, 1989, s. 264). Han argumenterer for at menneskets evne til å la dagens begivenheter og bekymringer falle bort i søvn, er et tegn på vår mestring av verden. Dette poenget blir tydelig når man ser det i sammenheng med at Blanchot også mener at søvn i seg selv bevarer og bekrefter oss i verden. Derfor vil de som gjør natten tilstedeværende, falle utenfor den naturlige rytmen og fremstå som uærlige, på tross av at de natlige aktivitetene kan være hederlige av natur. Det blir dermed klart at Blanchot ikke ser på søvns funksjon utelukkende som en nødvendig biologisk mekanisme. Derimot synes søvn å være en tilstand mennesket gir seg hen til for å forankre sin plass i verden: «Sleep is my absolute interest in assuring myself of the world» (Blanchot, 1989, s. 265).

#### 2.1.5 Drømmer og «den andre natten»

I essayet «The Outside, the Night» handler det fremfor alt om det Blanchot altså omtaler som «den andre natten» (Blanchot, 1989, s. 163). Metaforen bygger på et skille mellom den første og den andre natten. Den første natten er altså den rene, absolutte natten som tilbyr hvile og stillhet, og restituerer for virke i verden om dagen (Blanchot, 1989, s. 163). Den første natten er dagens omvendte, og derfor selv en del av dagen, som Blanchot paradoksalt formulerer det:

The first night is another of day's constructions. Day makes the night; it builds up its strong point in the night. Night speaks only of day; it is the presentiment of day, day's reserve and its profundity. Everything ends in the night; that is why there is day. Day is linked to night because it would not be day if it did not begin and come to an end. (Blanchot, 1989, s. 167)

Den andre natten er annerledes; den er «uren» på det vis at den lar «alt har forsvunnet» tre frem, slik at den sovende nettopp ikke får hvile eller restitusjon, men heller imaginært, som i drømmesyn, involveres i uoversiktlige og endeløse omforminger og fremtredener. Likevel er det slik at den sovende – og drømmende – blir stående på «utsiden», uten intimitet eller kjennskap, uten kunnskap og oversikt: «But the *other* night is always other. [...] But in the night it is what one never joins; it is repetition that will not leave off, satiety that has nothing, the sparkle of something baseless and without depth» (Blanchot, 1989, s. 168). Farbman velger å omtale «den andre natten» som: «a sleep-resistant center – an intimate alien – around which the night of sleep curls» (2012, s. 2). Altså beskriver han «den andre natten» som en kjerne som motsetter seg søvn, og som er omsluttet av «den første natten». Denne kjernen er tett forbundet med oss, men er likevel fremmed. Og det er nettopp denne fremmedheten som er sentral i «den andre natten». «Den andre natten» vil alltid være fremmed for oss, og kun i lys av dagen virker den bestemmelig, og kun om dagen er det mulig å oppnå en forståelse av den. Den fremstår som en skjult hemmelighet som venter på å avsløres (Blanchot, 1989, s. 168). Men om natten derimot, er det umulig å få tak på den, og den er endeløs.

Det endeløse er et produkt av at drømmene rører ved de områdene der det er den rene likheten som rår. Alle ting som finnes der minner om hverandre; hver figur er en annen, som ligner en annen, og som igjen ligner en annen. Man søker etter den originale modellen, og venter på å oppdage startpunktet, men det finnes ikke: «The dream is the likeness that refers eternally to likeness» (Blanchot, 1989, s. 168). Blanchot understreker dermed drømmenes endeløshet ved å si at den opprinnelige formen til et drømmeelement ikke eksisterer, men refererer i det uendelige til noe som ligner noe annet. Det endeløse får dermed dobbel funksjon gjennom at drømmene ikke bare samtidig refererer bakover og fremover, men at alle elementene i drømmene også endeløst refererer til noe annet. Her kan vi trekke paralleller til Freuds og hans begrep om forskyvning, der en forestilling av et drømmeinnhold erstattes av en annen forestilling som står assosiativt nært den første.

#### 2.1.6 Om jeget i drømmene: Freud og Blanchot

Det å drømme er noe vi gjør alene, uten mulighet for noen andre å observere eller delta i på samme måte som man kan med søvn. Derfor tilbringes også «den andre natten» alltid alene, men likevel slik at den drømmende ikke «er» seg selv, kjenner seg selv eller vet om seg selv. Så det er altså ikke slik at det «jeget» som drømmer, er det samme som det våkne jeget.

Freud mener at man ikke selv er tilstede i sin egen drøm mer enn man kan si at noen andre er med deg i opplevelsen av drømmen (Farbman, 2012, s. 46). Han mener også at man har et merkelig forhold til ordene i drømmen, som er dine egne i den grad at drømmen er din, men som man likevel ikke kan ha vært opphavet til. Dette kan forstås på den måten at etter man våkner, kan man rekonstruere ordene og frasene som ble «skrevet» i drømme-manuset, og at det dermed er mulig å kjenne igjen ønskene som kommer til uttrykk i dette drømme-manuset som sine egne (Farbman, 2012, s. 46). Det vil si at fordi underbevisstheten, gjennom drømmene, gjør en oppmerksom på de uoppfylte ønskene man har, som man i det daglige selv ikke er klar over, rører disse «drømme-ordene» ved en skjult kjerne som huser våre innerste begjær. Men ens egne ønsker er ikke i stand til å lage sitt eget språk; de er laget av ord som allerede eksisterer, med de begrensningene som finnes i språket. Hvis man selv kunne lage sitt eget språk, mener Freud at man også ville være i stand til å lage, og dermed kontrollere, sine egne drømmer (Farbman, 2012, s. 46).

Blanchot har et syn på jeget som til en viss grad overlapper med Freuds. I likhet med Freud, mener Blanchot at den som drømmer har en forutelse av noe annet, som ikke er seg selv, men heller ikke noen andre. Likevel går Blanchot lenger i å skille drømmen fra den verden som tilhører dagen eller «den første natten» og den drømmende. Med andre ord kan man si at den som drømmer ikke kan identifiseres i lys av dagen. Farbman presiserer:

Though the dreamer cannot be said to exist outside the dream in Blanchot's account, neither can the dream be located inside the mind of any sleeper. The space of the dream is that of "the outside". [...] In Blanchot's account of the dream, the dreamer is locked out and therefore radically exposed to "the outside" which has no location and affords no rest. (Farbman, 2012, s. 60)

Altså kobler Blanchot drømmene til det som finnes på «utsiden», og drømmene som noe som er atskilt fra den drømmende. Denne opplevelsen av å være utsatt for «utsiden», bidrar til følelsen av hvileløshet. Blanchot sier: «Night, the essence of night, does not let us sleep» (1989, s. 166). I likhet med Blanchot mener også Freud at hvileløsheten råder i drømmene, og at det i hjertet av vår dypeste hvile, der drømmene eksisterer, ikke finnes noen mulighet for komplett hvile (Farbman, 2012, s. 45). Han mener at drømmene ikke ville bære mening dersom de ikke var produktet av en hvileløshet. Denne hvileløsheten mener han at kom med forutsetningen om at man selv i søvnen ikke kan separere seg selv helt fra den ytre verden som vi tilhører i våken tilstand, selv om vi i søvnen kan virke intetanende overfor den.

### 2.1.7 Teoriens relevans for problemstillingen

Når jeg bestemte meg for å arbeide med drømmer i denne avhandlingen, gikk tankene tidlig i retning av Freuds arbeid med drømmetydning. Etter hvert som jeg jobbet med analysene, innså jeg at Freud ble mer relevant enn først antatt; og spesielt det som omhandler hans forestillinger om det uhyggelige. Det uhyggelige som trer frem, finnes det spor av i alle diktene, og det ble nærliggende å bruke hans tanker om «Das Unheimliche» for å beskrive hvordan diktene har noe til felles; nemlig skapelsen av rom, steder og bevegelse. Dermed har Freud bidratt med avhandlingens viktigste teoretiske perspektiv. Hødnebøs dikt har vist en usedvanlig fremstilling av tid, og derfor fant jeg Rheinschmiedts teori, som er i tradisjonen etter Freud, om multitemporalitet som et fruktbart begrep i møte med disse diktene.

Blanchots teorier har vært viktige fordi det i denne avhandlingen ikke er snakk om faktiske drømmer, men om drømmeaktige dikt. Dermed bidrar han med et mer litterært perspektiv; og for Blanchot er det poetiske språket kjernen i det litteraturen strekker seg mot. Ifølge Blanchot kan man aldri være helt på innsiden av drømmen, men man blir stående på «utsiden», der tilsynekomster trer frem.

## 3 Metode

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for hvordan diktene til Hødnebø kan karakteriseres, og hvordan min lese måte står i forhold til diktenes lyriske karakter. Jeg vil også vise hvordan arbeids måten min står i forhold til avhandlingens problemstilling. Til slutt vil jeg forklare hvordan jeg har foretatt utvalget av dikt til avhandlingen og hvordan jeg har valgt å referere til dem.

### 3.1 Hvordan karakterisere Hødnebøs dikt?

Hødnebøs dikt er knappe, og fremstår tidvis som oppstykkede og kontekstløse, som når det i diktet, «I», står tre tilsynelatende urelaterte motiver etter hverandre: «Notatene. Fingre som renner. Halsen» (Hødnebø, 2019, s. 57). At diktene er særdeles sparsommelige med å antyde sammenhenger, og at diktene fremstår som så åpenbart gåtefulle, også etter lang tids lesing, er med på å gi bildene et stort betydningspotensial. Diktene har med andre ord et overskudd av det Iser kalte «tomme plasser» (Iser, 1981, s. 111). De tomme plassene bidrar til at betydningene blir ustabile og åpner for flere ulike tolkninger.

Fordi diktene til Hødnebø er svært fortettede, har de mange påtrengende tomme plasser som leseren må forsøke å fylle ut. Dermed kan man som leser oppleve at diktene motsetter seg forsøk på å bli tolket, mens de på samme tid inviterer til tolkning. Etter hvert som man leser diktene, kommer man til en erkjennelse av: Kanskje diktenes natur rett og slett krever at vi lar disse plassene forbli tomme? Likevel er det mulig å si at dersom man ikke forsøker å tolke diktene, blir de nærmest meningsløse. Dette fordi diktene kan synes å bestå kun av detaljer uten at man enkelt kan finne et hovedbilde diktene graviterer rundt, i motsetning til for eksempel lyrikk fra etterkrigstiden, av blant annet Gunvor Hofmo og Stein Mehren. Heller enn et sentrum i diktene, kan man si at det finnes bevegelser og vendinger som stadig glipper ut av grepet på leseren. Bildene er gåtefulle, og i noen tilfeller nærmest folder seg om seg selv, som for eksempel i «MEN ALT», der vi finner versene, «Du faller i troen på det menneskelige / eller du faller i søvn / slik at din ruin blir en annens».

Fordi Hødnebøs dikt har et overskudd av tomme plasser, betyr det at ethvert forsøk på å fylle de tomme plassene må bli usikkert og tentativt. Diktene bidrar ikke med nok kontekst til at det

er mulig å fylle inn de tomme plassene på en enhetlig måte, til det finnes for mange betydningspotensialer.

Så hva er da leserens hermeneutiske oppgave? Hvis leseren verken tjener på å la alle de tomme plassene stå åpne eller på å gjøre et forsøk på å fylle dem helt, vil man kunne si at det i lesningen er viktig å forfølge meningspotensialene i diktet uten å måtte konkludere med at én tolkning er endelig og uttømmende. Akkurat dette har det vært viktig for meg å balansere når jeg har arbeidet med mine analyser av diktene. Jeg har ønsket å beholde diktenes estetiske gåtefulle karakter ved å ikke lukke tolkningene. Samtidig er det poetiske språket i Hødnebøs dikt som noe skapende, noe denne avhandlingen forholder seg aktivt til. Diktene frembringer sansebilder av tid og rom som går utover ordinære måter å forstå tid og rom på, og er også skapende i den forstand at det oppstår et poetisk overskudd ved at de går utover kategoriene som språket ofte gir oss, som for eksempel det skillet som finnes mellom liv og død. Men hvordan skiller egentlig Hødnebøs drømmedikt sitt fortetningsarbeid seg fra fortetningen man finner i all lyrikk? Det er altså graden av fortetning i de utvalgte diktene, i kombinasjon med drømmemotivene, som skiller disse diktene fra annen lyrikk.

### 3.2 Lesemåte

Som allerede nevnt, har jeg valgt å ikke fokusere på det latente drømmeinnholdet, og dermed tolke selve drømmen, men det er den manifeste drømmen som har vært viktig i mitt arbeid. Årsaken til dette er at diktene ikke er drømmer, men dikt, og det er disse som skal analyseres. Og nettopp fordi det er dikt, finnes det ikke en drømmepsyke som drømmer.

I lesningen av Tone Hødnebøs dikt har jeg valgt en hermeneutisk tilnærming. I sentrum av denne tilnærmingen står «den hermeneutiske sirkel», der det å tolke en tekst blir sammenlignet med å gå i sirkel (Jordheim et al., 2008, s. 226). Vi går fra å tolke delene til helheten, og så tilbake til delene igjen, før vi tar en ny runde. I praksis betyr det at lesningen av diktene går ut på å lese helheten i lys av delene, og delene i lys av helheten.



Så hvordan har den hermeneutiske tilnærmingen konkret artet seg i mitt arbeid med Hødnebøs dikt? Når jeg startet arbeidet med et dikt, leste jeg det flere ganger; noe som var nødvendig for å bli kjent med diktet, for å kunne legge merke til bilder som stod ut som sentrale, og for å finne ut hvilke deler av diktet jeg ikke forstod. Deretter endte jeg ofte opp med å fokusere på de enkeltordene eller bildene der en tolkning var vanskelig å komme frem til. Dette førte i sin tur til at jeg startet med ett enkelt ord, og undersøkte ordets ulike betydninger, før jeg deretter prøvde ut en tolkning av et bilde eller motiv rundt dette ordet. I denne fasen opplevde jeg ofte å være så langt inni de enkelte delene at det faktisk var vanskelig å se helheten. Det førte til at jeg måtte sette sammen de ulike delene jeg forsøkte å tolke, og se dem i forhold til hverandre. Denne måten å jobbe på var utforskende og åpnet nye rom i diktet. Samtidig hendte det at de delene jeg satte sammen ikke passet inn i en helhet, og i flere tilfeller fulgte jeg spor som endte opp med å ikke føre noe sted.

Når jeg brukte den metoden beskrevet over, er det likevel ikke snakk om «ferdigtolkede biter» av dikt som ikke har hatt kontakt med hverandre, og som har blitt tolket «ferdig» isolert sett. Etter en innledende analyse av diktet, startet jeg i hvert tilfelle med å skrive gjennom en analyse, der jeg ikke la vekt på struktur, som altså var noe man kan kalle en form for «første analysefase». Det denne måten å jobbe på bidro med, var å løfte frem hvert dikts særegne preg, der hvert dikt syntes å skape noe helt eget, samtidig som de alle også hadde fellestrekk. Akkurat hvordan det som skapes i hvert dikt gradvis tok form, var en prosess over lang tid, og innebar mye arbeid med hver analyse. I arbeidet med analysene, har ikke teorien fått mye plass. Jeg valgte å gjøre det på den måten fordi jeg opplevde at det var viktig å være tett på diktene i analyseprosessen. Teorien var viktigere for å belyse tolkningene, og har derfor blitt behandlet i drøftingskapitlet.

Når jeg har jobbet med analysene av diktene, har de altså krevd en intens tilstedeværelse i form av dyp nærlesing. I etterordet til Tone Hødnebøs diktsamling, *Å snu verden inn mot verden* (2019, s. 420), skriver Mette Moestrup at «læsetempoet er langsomt, fordi tæthetsgraden er høy; der er jo tale om meget fortættede digte, som emmer av omhu». Lesetempoet bestemmes blant annet av tetthetsgraden i diktene, og som leser av disse korte diktene blir man klar over at hvert ord åpenbart er meningsladet. Men meningen er likevel lite tilgjengelig: Diktene er presise, eller «essenser» som Moestrup kaller dem. I analyseprosessen

måtte jeg flere ganger ty til ordboken eller Store Norske Leksikon for å oppsøke nyansert informasjon om ord eller fenomen jeg aldri hadde tenkt over at jeg manglet kunnskap om, som for eksempel «urin» og konjunksjonen «men». Moestrup presiserer at «man tvivler ikke et sekund på, at denne digter bruker oceaner af tid på hvert ord», og noe annet kan man heller ikke tillate seg som leser hvis man skal få tilgang til Hødnebøs dikt.

Diktene krever altså intensiv tolkning, men en fare som oppstår i slike situasjoner, er muligheten for overtolkning. I tillegg vil det, på grunn av betydningstettheten i diktene, alltid være en reell mulighet for at det er ting jeg ikke ser. Den helhetlige lesningen av et dikt har naturligvis vært preget av problemstillingen min, og fordi det i denne avhandlingen er drømmer som er i fokus, kan det også ha ført til at jeg, ved å ha denne bestemte innfallsvinkelen, ikke har blitt oppmerksom på andre lesemåter. Jeg har erfart at det er mulig å skrive nærmest utømmelig om diktene, men en gang må man sette punktum. Da er det også klart at det finnes en mulighet for at enkelte lesninger og tolkninger går tapt.

### 3.3 Utvalg av dikt

I denne delen vil jeg gjøre rede for hvordan jeg har gått frem i utvelgelsesprosessen av de fem diktene som danner grunnlag for avhandlingen. I tillegg vil jeg forklare hvorfor valget landet på akkurat disse diktene.

Før jeg i det hele tatt hadde bestemt meg for å jobbe med drømmer, leste jeg gjennom hele forfatterskapet (med unntak av gjendiktningene) til Hødnebø, bestående av seks diktsamlinger utgitt mellom 1989 og 2016. Det som slo meg når jeg leste, var at det var noe drømmeaktig i hele forfatterskapet. For å få en oversikt over diktene, lagde jeg en liste over dikt med et utvalg motiver jeg tenkte kunne være knyttet til drømmer, nemlig: søvn, drøm, natt og våken. Dikt som ikke eksplisitt hadde disse motivene, men som hadde noe øyeblikkelig ved seg, eller som var sanselige (taktile, auditive eller visuelle), ble også oppført på listen.

Neste steg i prosessen var å forsøke å avgrense omfanget til en håndterbar størrelse. De diktene som kun hadde søvn, drøm, natt eller våken som enkeltmotiv, og ikke omhandlet drømmer, ble valgt bort. Da satt jeg igjen med omtrent 20 dikt fordelt på de ulike diktsamlingene. Det ble tydelig at diktsamlingen, *Stormstigen*, var overrepresentert på denne listen. Fordi jeg ønsket et større spenn i utvalget, og fordi jeg allerede hadde jobbet en del med denne diktsamlingen i bacheloroppgaven min og ikke ønsket å bruke de samme diktene, endte jeg opp med totalt tre dikt fra denne diktsamlingen. Jeg hadde et ønske om å jobbe med dikt fra hele forfatterskapet, men på grunn av oppgavens omfang, kunne jeg ikke velge alle diktene. Videre utvelgelseskriterium ble rett og slett dikt som appellerte til meg, og som jeg hadde et ønske om å studere nærmere.

Resultatet av avgrensningen ble dermed fem dikt fra tre diktsamlinger, *Larm* (1989), *Pendel* (1997) og *Stormstigen* (2002). Fordi det ikke er dikt fra hele forfatterskapet, vil det si at funnene fra denne studien ikke er representative for hele forfatterskapet til Hødnebo. Når de utvalgte diktene er begrenset til fem stykker, er jeg i denne avhandlingen heller ikke opptatt av å studere utviklingen av drømmediktene gjennom forfatterskapet til Hødnebo. Det har ikke vært av personlig interesse i denne sammenheng, og ville heller ikke vært et oppnåelig mål med tanke på oppgavens omfang.

### 3.4 Å referere til diktene

Fordi diktene til Hødnebo for det meste er tittelløse, har jeg i de tilfellene der ett eller flere ord forekommer i stor bokstav i begynnelsen av diktet, valgt å bruke dette som referanse i analysene. De diktene hvor det er tilfellet, er «BYGNINGEN KRENGER», «NÅR DU KOMMER HJEM» og «MEN ALT». I tilfellet der et utvalgt dikt ikke innledes med ord med store bokstaver, har jeg valgt å bruke hele det første verset i omtalelsen av diktet. Det gjelder diktet, «Lyssky affærer». Ett av diktene er nummerert, og blir derfor referert til ved nummeret, «I».

### 3.5 Å sitere fra diktene

Der jeg siterer fra diktene i analysekapitlet, har jeg valgt å bruke klammer, [...], i de tilfellene der versene ikke er gjengitt i sin helhet. Der hele vers siteres, brukes kun anførselstegn før og etter sitat. I enkelte tilfeller er deler av vers sitert uten bruk av klammer. Dette forekommer når sitat fra diktet er flettet inn i teksten, der det ikke refereres direkte til vers, men der det er et poeng å vise at enten enkeltord eller visse sammensetninger av ord finnes ordrett i diktet.

## 4 Analyser

### 4.1 «BYGNINGEN KRENGER» – Et svimlende «jeg», et svimlende dikt

«BYGNINGEN KRENGER» ble først publisert i diktsamlingen *Stormstigen* (2002), og er et gåtefullt dikt der det lyriske jeget funderer på ikke bare tilværelsens grunnleggende motsetninger, som natt og dag og opp og ned, men faktisk også på noe som ikke finnes. Gjennom å stille fundamentale spørsmål, står jeget i en opplevelse av å mangle fast grunn, både under føttene, altså rent kroppslig, men også eksistensielt i tilværelsen. Dette bidrar til å gi diktet som helhet en svimlende kvalitet. Samtidig, ved at det lyriske jeget stiller spørsmål til hvordan man orienterer seg i verden, blir det utenkelige gjort tenkelig.

BYGNINGEN KRENGER som et skip,  
og innimellom blir jeg svimmel  
mens jeg funderer på noe  
som ikke finnes; en handling  
ikke rettet mot de levende  
men de udødelige

noe som ikke engang viser seg  
i drømmene; hvordan vite  
om det er natt eller dag  
opp eller ned  
om det er helt utenkelig  
at det fantes noe øverst  
og noe nederst,  
og at en linje som trekkes  
fra det sted du står  
aldri vil gå samtidig  
i begge retninger.

De som snakker sant  
sier at natten er utenfor dagen,  
dagen er utenfor natten  
som om de var adskilt  
eller den samme.  
(Hødnebø, 2019, s. 207)

#### 4.1.1 Innledende om diktet

Diktet består av tre strofer av varierende lengde, til sammen 22 vers, og er dermed det lengste diktet som leses i denne avhandlingen. Diktet har et eksplisitt lyrisk jeg som utsettes både for en kroppslig og en indre svimmelhet, men som også selv skaper det vi kan kalle en lyrisk svimmelhet i diktet. Diktet åpner i at den fysiske verden er ved å miste noe av sin stabilitet, noe som synes å ha en sammenheng med det lyriske jegets indre verden. Det er et jeg som funderer på, og stiller spørsmål ved vår oppfattelse av døgnfaser og bevegelsesretninger. Diktet avsluttes i en tilsynelatende konkluderende modus, som om diktet endelig har funnet stabile orienteringspunkter, men som vi skal se, forsterkes i grunnen diktets svimlende karakter her.

#### 4.1.2 En svimmelhet, skapt av hva?

I den første strofen gir det lyriske jeget uttrykk for en svimmelhet som har en ytre beveggrunn:

BYGNINGEN KRENGER som et skip,  
og innimellom blir jeg svimmel  
mens jeg funderer på noe  
som ikke finnes; en handling  
ikke rettet mot de levende  
men de udødelige

Første strofe starter altså med et konkret bilde av en bygning som «[...] KRENGER som et skip», men allerede i andre vers forlater diktet dette bildet, og vender ikke tilbake til den kregende bygningen. Vi kan ikke vite sikkert om det lyriske jeget befinner seg i bygningen, eller observerer den på avstand. Til tross for det urovekkende bildet, dveler ikke dette ved i

diktet av det lyriske jeget. Hvordan det lyriske jeget forholder seg til den kregende bygningen i første vers, eller rettere sagt gjennom den flyktige observasjonen lar være å forholde seg til den, bidrar til at diktets åpning får en drømmeaktig kvalitet. Drømmelogikk kan innebære en tendens til å la være å reagere på det tidvis usedvanlige eller regelrett absurde som utspiller seg.

Det første verset, «BYGNINGEN KRENGER som et skip», åpner med en simile der en kregende bygning sammenlignes med et skip, som underforstått også krenger.

Sammenligningen vekker forundring da dette bildet setter sammen to elementer man vil tenke på som rake motsetninger. Når et skip krenger på grunn av sterk vind og kraftige bølger, vil det helle fra én side til en annen. Men et skip er konstruert for å tåle kraftige bevegelser i havet. Fordi skipet befinner seg i vann, som er et flytende og omformelig element, vil det rette seg opp igjen når bølgene legger seg. Det vil derimot være annerledes for en bygning som krenger. En bygning er ikke konstruert for samme bevegelser som et skip, og fordi den står fast på en grunn, kan en bygning derfor ikke krenge uten å stå i fare for å velte eller rase sammen. En bygning som er ved å rase, kan fort bli farlig for den som befinner seg i nærheten. Slik sett er diktets innledende bilde både urovekkende og truende, også med tanke på at en bygning som krenger kan rase uten forvarsel. Kanskje er det heller ikke slik at grunnen som bygningen står på er så fast. Vi skal se at opplevelsen av at grunnen svikter, blir viktig i diktet som helhet.

I andre vers beskriver det lyriske jeget en svimmelhet: «og innimellom blir jeg svimmel / mens jeg funderer på noe / som ikke finnes; [...]». Gjennom bruken av konjunktiven «og», sidestilles bildet av den kregende bygningen i første vers med svimmelheten i andre vers. Den parataktiske strukturen gjør det i første omgang nærliggende å anta at den kregende bygningen i første vers er årsaken til denne svimmelheten. At det er den kregende bygningen som utelukkende er årsak til svimmelheten, er likevel ikke en uproblematisk tolkning av de første to versene. For andre vers danner også et enjambement: «og innimellom blir jeg svimmel / mens jeg funderer på noe / som ikke finnes [...]». Enjambementet åpner for at svimmelheten også er forbundet med det lyriske jegets imaginasjon av noe ikke-eksisterende. Så svimmelheten er altså både knyttet til en helt kroppslig trussel (av en kregende bygning) og til muligheten av noe tenkbart, men ikke-eksisterende. Vi skal straks vende tilbake til det

lyriske jegets fundering, men kan først legge merke til at det andre verset altså forbinder seg med både første og tredje vers.

Hvilken lyrisk funksjon har så enjambementet? For det første gir det inntrykk av at det lyriske jegets oppmerksomhet er springende, på det vis at semantikken i verset «og innimellom blir jeg svimmel» blir bevegelig ettersom strofen utvikler seg. For det andre gir det inntrykk av at det lyriske jeget ikke opplever det som så oppsiktsvekkende at bygningen krenger, siden dets oppmerksomhet løper videre. En slik tolkning understøttes av at det lyriske jeget poengterer at det «funderer» på noe. I motsetning til en tanke, som innebærer å rette bevisstheten mot noe, vil det å fundere på noe vise til en mer undersøkende tilnærming, som å underbygge, gruble eller spekulere. Hvis andre og tredje vers leses med vekt på denne forbindelsen, vil det dermed si at den svimmelheten det lyriske jeget opplever, også har opphav i jegets indre funderinger. Det blir dermed rimelig å mene at jegets svimmelhet oppstår både som en følge av at bygningen krenger og egne funderinger. Det må altså være en ganske altomfattende svimmelhet, der verken den fysiske verden eller indre verden verner mot vertigo. Betydningen dette synes å ha for det lyriske jeget, understrekes av at svimmelheten ikke bare oppstår som en enkelthendelse, men som noe som skjer «innimellom», og altså skjer iterativt i jegets liv.

Mer om hva jeget funderer på får vi vite i vers tre til seks: «[...] noe / som ikke finnes; en handling / ikke rettet mot de levende / men de udødelige». Hva er det det lyriske jeget her funderer på? Det ser ut til å dreie seg om en spekulasjon om noe ikke-eksisterende – noe som ikke finnes – som likevel får en slags imaginær eksistens gjennom diktets egen benevnelse. Og denne handlingen er «[...] en handling / ikke rettet mot de levende / men de udødelige», får vi vite. Versene presenterer en logisk umulighet ved å sette «de levende» opp mot «de udødelige». Om man ikke lever, men er udødelig, så kan man verken være levende eller død i alminnelig forstand. Levende og døde er absolutte kategorier i den virkelige verden, men disse kan enkelt overskrides i en drøm, hvor man kan møte noen som verken er helt levende eller helt døde. Handlingen som jeget funderer på er altså rettet mot noen som (i alle fall ut fra realitetsprinsippet) ikke eksisterer, men som diktet hevder eksisterer, eller som jeget tror, forestiller seg eller drømmer eksisterer; det vil si bortenfor de logikker og kategorier som vi tar i bruk for å ordne vår verden.

Den første strofen introduserer altså et lyrisk jeg som begir seg inn i funderinger som på ulike nivå har lagt bak seg sedvanlig logikk og realitetsorientering, og som det virker nærliggende å forstå som en slags svimmel forestillingsverden. Tvetydigheten i hvorfor svimmelheten faktisk oppstår, sammen med paradokset i at «noe som ikke finnes» så å si skapes gjennom dets benevnelse, bidrar til at diktet skaper en lyrisk svimmelhet.

#### 4.1.3 Å orientere seg i verden

Vi skal se nærmere på diktets andre strofe, der de spørsmålene som jeget stiller til orienteringspunktene i verden, bidrar til å destabilisere jegets verden.

noe som ikke engang viser seg  
i drømmene; hvordan vite  
om det er natt eller dag  
opp eller ned  
om det er helt utenkelig  
at det fantes noe øverst  
og noe nederst,  
og at en linje som trekkes  
fra det sted du står  
aldri vil gå samtidig  
i begge retninger.

Versene som innleder strofen viser en utvikling av det lyriske jegets funderinger, der jeget ikke bare funderer på «[...] noe / som ikke finnes [...]», men også på «noe som ikke engang viser seg / i drømmene [...]». Det lyriske jeget synes her å åpne seg mot «noe», som jo i kraft av nettopp «noe» er markant ubestemt, som drømmene ikke er i stand til å vise i form av bilder. Og det, selv om drømmer nettopp er i stand til å vise og gi form til det som ellers er billedløst, fantastisk og ulogisk. Så det «noe» som jeget åpner seg mot i sine funderinger, må sannelig være noe som befinner seg langt borte fra alle former og bilder. Man kan dermed ikke bruke drømmenes referansepunkt som en måte å forså verken «[...] en handling / ikke rettet mot de levende / men de udødelige» i første strofe, eller til å svare på de fundamentale spørsmålene diktet stiller i andre strofe. Dermed synes det «noe» som det lyriske jeget funderer på, å befinne seg utenfor drømmene, og ikke engang av drømmene kan dette nås.



Diktets ustabile grunn forsterkes av at det lyriske jeget aner at «noe» er utenfor, og at dette «noe» vil forbli utenfor og ugripelig.

De fundamentale spørsmålene som stilles i andre strofe utfordrer den konvensjonelle virkelighetsorienteringen: «[...] hvordan vite / om det er natt eller dag / opp eller ned / om det er helt utenkelig / at det fantes noe øverst / og noe nederst,». Hva skjer når diktet stiller disse spørsmålene? Semikolon, som vi finner før spørreordet «hvordan» i vers åtte, andre strofe, antyder nær sammenheng mellom jegets svimlende funderinger og spørsmålene. Altså kan spørsmålene forstås som uttrykk for det som det svimlende jeget ikke kan, vet eller forstår. Desto mer forunderlig er det jo at vi ofte har gode svar på de spørsmålene jeget stiller, nemlig: Vi skiller mellom natt og dag med utgangspunkt i døgnfasene som bestemmes av hvordan jorden roterer i forhold til sola. Vi vet også at det vi tenker på som dag og natt påvirkes av klokkeslett, hvor høyt sola står på himmelen, årstidene, og i de fleste tilfeller tilstedeværelsen av dagslys. På samme måte kan man si at vi har gode svar på spørsmålet diktet stiller til «om det er [...] / opp eller ned». Tyngdekraften, sammen med våre persepsjonsevner, gir oss vanligvis god hjelp i bestemmelsen av hva som er opp og hva som er ned. Når det lyriske jeget er svimmelt, synes det å være umulig å finne svar på disse spørsmålene. Det ser vi også i fortsettelsen av strofen som vi ser nærmere på under.

Ved at det lyriske jeget stiller spørsmål til hvordan vi kan vite, og om det er «helt utenkelig» at verden kan fungere slik man under normale omstendigheter tar for gitt, skaper diktet en bevissthet rundt, og gjør det mulig å tenke på det som i utgangspunktet er utenkelig. Diktet spør: «om det er helt utenkelig / at det fantes noe øverst / og noe nederst,». Også her kan vi si at det finnes gode svar, men motsetningen mellom «øverst» og «nederst» kan likevel tolkes i metaforisk forstand: Noen ting tilegnes høyere verdi eller status enn andre, som for eksempel ulike menneskelige kvaliteter, sosiale verdier, eller materielle goder. I likhet med «[...] noe / som ikke finnes [...]» i tredje vers og «[...] en handling» i fjerde vers i første strofe, spesifiserer diktet heller ikke her hva «[...] noe øverst / og noe nederst,» refererer til. Begrepene «øverst» og «nederst» representerer ytterpunkter, og brukes vanligvis i sammenheng med noe som har en definert forholdsmessig plassering. I diktet derimot, også på grunn av manglende kontekst, blir «øverst» og «nederst» en form for abstrakt kategori nettopp fordi vi ikke får vite hva «øverst» og «nederst» står i forhold til.

Noe mer kryptisk er strofens siste fire vers, som foreløpig ikke har blitt kommentert: «og at en linje som trekkes / fra det sted du står / aldri vil gå samtidig / i begge retninger.». Her beveger diktet seg bort fra de store kategoriene som bevegelsesretninger og døgnfaser som strofen innleder med, og over til et spørsmål som ved første øyekast ser ut til å beskjeftige seg med bevegelsesretningen til en tenkt linje fra et tenkt sted, trukket «fra det sted du står». Ikke bare det, men jeget spør «[...] hvordan vite / [...] om det er helt utenkelig / [...] at en linje som trekkes», og gir dermed flere abstrakte ledd som vanskeliggjør forestillingen. Diktet bygger altså opp til noe som det er vanskelig å forestille seg, men som samtidig vipper mellom det forestillbare og det som det er umulig å danne seg forestillinger om.

Denne andre strofen stiller spørsmål til hvordan vi orienterer oss i verden: «[...] hvordan vite / om det er natt eller dag / opp eller ned / om det er helt utenkelig / at det fantes noe øverst / og noe nederst,». Dette er spørsmål som det i utgangspunktet finnes liten kontrovers rundt svarene til, og som også vitenskapen har gode svar på. Likevel hevder det lyriske jeget at «[...] innimellom blir jeg svimmel / mens jeg funderer på noe». Det virker derfor som at svarene på disse høyst konkrete spørsmålene, ikke er relevante for det lyriske jeget.

#### 4.1.4 Diktets gåtefulle konklusjon

Vi ser nærmere på tredje og siste strofe, der diktets tilsynelatende forsøk på å konkludere i stedet synes å bidra til ytterligere svimmelhet.

De som snakker sant  
sier at natten er utenfor dagen,  
dagen er utenfor natten  
som om de var adskilt  
eller den samme.

Tredje strofe åpner med versene «De som snakker sant / sier at natten er utenfor dagen,». Hvem «de» er vites ikke, og vi får heller ikke vite om «De som snakker sant» faktisk kjenner sannheten, eller om de bare hevder å være alene om å kjenne sannheten. Det tredje verset i strofen, «dagen er utenfor natten», som også synes å være en del av utsagnet til «De som

snakker sant», byr derimot på en motsetning til det foregående verset. Utsagnene i versene som presenteres som sannheten fra «De som snakker sant», er gjensidig utelukkende, og er dermed ikke en gyldig logisk slutning, selv om betydningene i strofens andre og tredje vers kan se ut til å være like. Både i vers to og tre adskilles natt og dag absolutt, men de ordnes på omvendt måte, nemlig ved å være «utenfor» hverandre. Den romlige ordningen av dag og natt indikerer kanskje underordning, slik at natt og dag blir sekundære i forhold til hverandre. Versene blir altså gåtefulle fordi «De som snakker sant» presenterer to sannheter som ikke er forenelige med hverandre. Dermed tilhører heller ikke disse sannhetene en sedvanlig logisk tenkemåte, men kan sies å være paradoksale.

Diktets to siste vers, «som om de var adskilt / eller den samme», kan tolkes som jegets kommentar til dette paradokset. Når jeget innleder sin kommentar med «som om», synes det å markere en distanse til denne paradoksale sannheten. Altså synes det lyriske jeget å vise at det ikke tror på sannheten om at natt og dag er adskilt. Det lyriske jeget vet ikke hva som er forholdet mellom natt og dag, men synes å skape distanse til «De som snakker sant» sitt forsøk på å si noe absolutt om dette. Gjennom at det lyriske jeget stiller seg som ikke-vitende til forholdet mellom natt og dag, inntar det altså en holdning som synes å nærme seg skeptisisme<sup>1</sup>. Dette kan også tolkes ut fra diktets andre strofe, der vi får vite at det lyriske jeget ikke har kunnskap om, eller klarer å benytte seg av kunnskap om hvordan man skjelner mellom natt og dag.

#### 4.1.5 Avslutning

I denne analysen har vi sett at svimmelheten som det lyriske jeget eksplisitt uttrykker i diktets andre vers, «og innimellom blir jeg svimmel», kan sies å være gjennomgående i diktet som helhet. Verset gir altså et slags frempek for hvordan diktet i seg selv oppfører seg svimmelt, som om det dikteriske språket forholder seg svimmelt – grunnløst og uten sikre orienteringspunkter – til de forestillingene som opptrer i diktet. Dette kommer blant annet frem gjennom en form for «lyrisk svimmelhet» der diktet opphever skillet mellom levende og

---

<sup>1</sup> Skeptisismen er betegnelsen på en erkjennelsesretning innenfor filosofien, der «hovedbudskapet er å benekte, avvise eller stille seg sterkt tvilende til muligheten for objektiv og/eller sikker kunnskap og sannhet» (Holmen, 2021).

død og mellom natt og dag, og skaper noe tredje som ikke finnes; nemlig «en handling / [...] rettet mot [...] de udødelige», og der dag og natt blir «den samme». Gjennom å nevne det som ikke eksisterer, og å trosse den konvensjonelle forskjellen på dag og natt, får disse nesten uforestillbare forestillingene en slags eksistens. Ved at diktets andre strofe stiller spørsmål til vår viten om døgnfaser, bevegelsesretninger og spatiale orienteringspunkter, understrekes altså svimmelheten som skapes av det lyriske jegets indre funderinger. I tredje og siste strofe virker det nærmest som om diktet forsøker å tilby en slags konklusjon i et forsøk på å oppheve denne svimmelheten, men både «De som snakker sant» og det lyriske jegets paradoksale slutninger avviker med vår ordinære virkelighetsforståelse. Fordi diktet avslutningsvis ikke oppretter en form for likevekt, synes svimmelheten det skaper nærmest å vedvare utover diktets grafiske slutt.

Hvis vi nå ser tilbake på problemstillingen, hva kan så dette drømmediktet sies å skape? Analysen har vist at svimmelheten som er gjennomgående i diktet, oppstår ved at diktet i kraft av sine egne forestillinger, som jeg allerede har vært inne på, nærmest oppfører seg svimmelt. Dette er et resultat av at diktet gjennomgående fluktuerer mellom på den ene siden konkrete, forestillbare motiver og bilder, som en bygning som krenger, og natt og dag, og på den andre siden abstrakter som er vanskelig å skape en forestilling om, blant annet gjennom gjentatt bruk av determinativet «noe», «[...] noe øverst / og noe nederst,», i tillegg til abstrakte linjer som trekkes i bestemte retninger.

Svimmelheten i diktet bidrar også til at man som leser får en fornemmelse av uhygge, i Freuds forstand, slik jeg har redegjort for hans forståelse av det uhyggelige i avhandlingens teoridel. Det uhyggelige kommer i dette diktet til syne gjennom det lyriske jegets uttrykk for manglende orienteringspunkter i tilværelsen. Menneskets verden er ordnet etter mange ulike system, både naturlige og kulturelle, men de mest basale, som blant annet bevegelsesretninger og døgnfaser, utgjør noen av de mest grunnleggende holdepunktene vi innordner oss etter. Dermed blir det nærliggende å trekke paralleller til Freuds tanker om det uhyggelige som noe ugjenkjennelig i hjertet av det familiære, eller kanskje er det i dette diktet noe gjenkjennelig i hjertet av det ukjente; fordi svimmelheten som også kan forstås i lys av mangelen på likevekt og kontroll, fremtrer som altomfattende og vedvarende i diktet, ifølge analysen. Vi har sett at jeget preges iterativt av en svimmelhet som er kroppslig, men som også er et resultat av indre

funderinger. Ved at det lyriske jeget ikke synes å ha svar på de spørsmålene det selv stiller i diktet, virker det dermed på en måte fremmedgjort, og som om det ikke helt klarer å finne et stabilt ståsted i sin verden. Fordi det lyriske jeget i sine funderinger ikke kan dra nytte av «De som snakker sant» sine utsagn om dag og natt, kan det heller ikke finne en tilslutning til det fellesskapet som dannes ved sammen å hevde at man kjenner sannheten. Denne opplevelsen av å ikke finne en tilhørighet, verken i en gruppe eller i sin egen verden, understreker derfor også et element av det uhjemlige som finnes i diktet.

#### 4.2 En poetisk uhygge i «NÅR DU KOMMER HJEM»

I diktet, «NÅR DU KOMMER HJEM», som altså først ble publisert i *Stormstigen* (2002), møter vi et lyrisk du som drømmer, og som støter på, men også krysser ulike terskler av romlig, fysisk og mental karakter. Det skaper en uoversiktlig spatialitet, skal vi se, som også innebærer en uhyggelig distanse til omgivelsene – til de andre – selv om duet gjør forsøk på å tilnærme seg disse. Vi skal se at drømmenes fremtreden skaper en stadig forskyvning av det lyriske duets drømme-virkelighet. Det lyriske duets forflytninger fører til at man som leser blir oppmerksom på de mange romlige dimensjonene som finnes i diktet; duet kommer hjem, er ute og ser inn, er inne og mottar en beskjed gjennom en dør og sover i et rom. Disse tersklene er likevel ikke absolutte; dører kan åpnes, lys kan sive ut og en beskjed kan sendes under en dør. Og heller ikke i søvnen er terskelen absolutt, og våkenheten befinner seg nesten, men likevel aldri helt innenfor rekkevidde.

NÅR DU KOMMER HJEM drømmer du  
at du går hjem, det snør, og du drømmer  
at det snør, skogen er dunkel, og du vil løpe  
tilbake igjen

til der lyset siver  
ut gjennom de høye vinduene og ut på snøen.  
Under glipen i døren en beskjed på et papir:  
du skal finne de andre

i en annen drøm.  
En dør går opp, og faren din  
kommer inn og sier du er voksen,  
du nikker nesten

for du sover med et godt hjerte, for  
du kan ikke lenger skjelve drømmen fra  
ditt eget åndedrett.

(Hødnebø, 2019, s. 208)

#### 4.2.1 Innledende om diktet

Diktet består av fire strofer, som med unntak av siste strofe har fire vers hver av varierende lengde. Vi finner noen klanglige mønster i diktet, og da særlig allitterasjon, med gjentakelser av konsonanten «d» og assonans, der vokalen «ø» gjentas i første strofe. Disse klanglige mønstrene i første strofe henger sammen med gjentakelse av «du», «det», «drømmer», «snø» og «løpe». Funksjonen av at disse lydene gjentas i første strofe, er at det duet gjør intensiveres, og drømmens tilstedeværelse forsterkes.

#### 4.2.2 Et drømmende lyrisk du

Duet står altså sentralt i første strofe, og tildrar seg ytterligere oppmerksomhet. I den første strofen i diktet forekommer «du» hele fem ganger, hvorav to ganger er i hver av de to første versene. Vi ser nærmere på hvordan det lyriske duet beveger seg i drømmene, og hvordan landskapet henger sammen med den innledende stemningen i første strofe og i vers fem og seks i andre strofe.

NÅR DU KOMMER HJEM drømmer du  
at du går hjem, det snør, og du drømmer  
at det snør, skogen er dunkel, og du vil løpe  
tilbake igjen

til der lyset siver  
ut gjennom de høye vinduene og ut på snøen.  
[...]

Hvordan kan det lyriske duet i diktet karakteriseres? Diktet viser gjennomgående nærhet til det lyriske duet gjennom beskrivelser av det lyriske duets handlinger («NÅR DU KOMMER

HJEM [...]»), ønsker («[...] du vil løpe / tilbake igjen») og opplevelser («[...] du drømmer / at [...]»). Kanskje er nærheten diktet viser til det lyriske duet så inngående at det er rimelig å lese duet som et implisitt lyrisk jeg? En slik tolkning virker nærliggende, og er relevant. Samtidig er det jo nettopp et eksplisitt lyrisk du vi finner i diktet. Siden bruken av «du» fungerer apostroferende, altså tiltalende, fremstår diktet dermed også som dirigerende eller i det minste regisserende overfor dette duet, når det i presens påpeker duets handlinger og vilje. Paradoksalt nok er den nærheten som skapes gjennom diktets beskrivelser av duets handlinger, ønsker og opplevelser også medvirkende til at det skapes distanse til det lyriske duet. Altså kan diktets intime kjennskap til duet ikke helt skilles fra en styrende og forordnende relasjon til duet.

Vi får vite i diktets første vers at det lyriske duet drømmer når det kommer hjem. Diktet nevner ikke hvem det lyriske duet er eller hvor det kommer fra, og man kan undres om drømmene settes i gang av å komme hjem, og om det er i overgangen mellom å være ute og inne drømmene oppstår. Det er også uklart om den første strofen følger én drømmesekvens, når den først nevner «NÅR DU KOMMER HJEM drømmer du / at du går hjem, det snør,» og deretter «[...] du drømmer / at det snør, skogen er dunkel, [...]», eller om det dreier seg om at duet beveger seg inn i nye lag av drømmer. Sett på den måten, drømmer duet at det drømmer når det heter at «[...] du drømmer / at det snør, skogen er dunkel, [...]». Uansett utvikles det et drømmelandskap der duet ikke bare går hjem mens det snør; vi får også vite at skogen er dunkel. Ordet «dunkel», viser til at noe er halvmørkt, men kan også bety at noe er uklart eller gåtefullt, som altså vil si at det dunkle fremstår som delvis skjult. Ordet får dermed flere nyanser av betydning, men gir uansett skogen en visuelt dempet karakter. Sammen med den snødekte bakken, gir dette inntrykk av et stille landskap i den første strofen.

Den dempede og dunkle skogen synes for duet å få en uhyggelig, eller i det minste ubehagelig valør fordi det lyriske duet «vil løpe / tilbake igjen // til der lyset siver / ut gjennom de høye vinduene». Den dunkle skogen er altså ikke et værende sted for duet, men likevel løper ikke duet tilbake. Det blir stående som et uoppfylt ønske. Det lyriske duet har et ønske om å løpe fra den dunkle skogen tilbake til lyset, og til det som kan forsås som en mulighet til å vende tilbake til og oppsøke andre mennesker. Selv om det ikke eksplisitt står at det finnes andre mennesker på andre siden av vinduene, er det en rimelig lesning på grunn av den

konvensjonelle nærhetsrelasjonen mellom mennesker og lys i et hus. Denne fornemmelsen av at menneskelig liv er i nærheten, men likevel aldri helt til stede, vil vi se også er fremtredende i de følgende strofene, noe som blant annet undersøkes senere i analysen.

#### 4.2.3 Duets ubestemmelige omverden

Samtidig som det lyriske duets ønske om å ville tilbake til andre mennesker blir stående uoppfylt, synes duet å få ubestemmelige intensjoner rettet mot seg fra sin omverden. Det lyriske duet synes å være utsatt for andres vilje og bestemmelser, men uten at duet likevel oppnår noen kontakt med disse andre.

Duets ønske om å vende tilbake til lys, og kanskje også mennesker og de andres nærvær, kan leses som et slags nostalgisk ønske om hjemlighet og fellesskap. Samtidig åpner diktet nettopp i det hjemlige idet duet kommer hjem. Hva skjer så i denne drømmen som begynner ved inntreden i det hjemlige? Det er to hendelser som utspiller seg i drømmen, begge har med terskler og de andre å gjøre.

Under glipen i døren en beskjed på et papir:  
du skal finne de andre

i en annen drøm.  
En dør går opp, og faren din  
kommer inn og sier du er voksen,

På ulike vis mottar duet to beskjeder med flere betydningsmuligheter, og begge beskjedene formidles idet terskler tres over. Først mottar duet altså en beskjed på et papir gjennom glipen under døren, og deretter kommer duets far inn og gir en beskjed. Duet er i begge disse hendelsene mottaker av andres beskjeder. Og som vi vet: Beskjeder er i en eller annen forstand også uttrykk for andres vilje, makt eller ønsker. Hvilke beskjeder er det her snakk om, og hvordan formidles de?



Når en beskjed sendes under glipen i en dør, må det også naturligvis være en person på andre siden; en person som forblir adskilt og anonym. Beskjeden på papiret i andre strofe sier at «du skal finne de andre // i en annen drøm.», og blir gitt under en sprekk i døren av en avsender som ikke gir seg til kjenne for det lyriske duet. Denne hemmelighetsfulle beskjeden og måten den blir avlevert på gjør at det ikke er mulig å vite om det er ment som et varsel om hva som skal skje, om det er noe det lyriske duet har et ønske om, eller om det er ment som et løfte om at det er mulig å finne «de andre». Kanskje har beskjeden en truende undertone i form av et påbud, at «du skal finne de andre» - *ellers*. Og når den som leverer beskjeden åpenbart vil forbli anonym ved å levere beskjeden på denne måten, fremstår denne andre også som en truende overmakt. Det er noe uhyggelig i denne måten å være så nær, men likevel ikke oppnå kontakt.

I tredje strofe får duet ytterligere en beskjed, om enn overlevert på en annen måte. Vi får vite at, «En dør går opp, og faren din / kommer inn og sier du er voksen». Fordi vi verken får vite noe om omstendighetene rundt eller farens hensikt med utsagnet, kan vi heller ikke med sikkerhet si om utsagnet er en irettesettelse, en oppfordring til å ta ansvar, eller om det er ment som en beskjed, der innholdet i utsagnet til nå ikke har vært kjent for det lyriske duet.

At duet «nesten» nikker til farens utsagn om at «du er voksen», kan dessuten ha flere betydninger. Det kan hentyde at duet sover så dypt at det er vanskelig å respondere, og dermed så vidt registrerer farens stemme langt borte, eller at duet så å si ikke helt anerkjenner og tar innover seg denne beskjeden. Det å nikke kan i seg selv sies å være en nokså uforpliktende måte å vise tilslutning til en ytring, og når det lyriske duet så «nikker nesten», understrekes det dermed at duet ikke er helt tilstedeværende i denne passive tilslutningen. Ikke bare det, men i lys av forståelsen av det lyriske duet som kan hende er nærmest dirigert av diktet, blir det dessuten nærliggende å tolke duets nesten-respons som en funksjon av at det er overgitt til drømmen, og i drømmen ikke har makt til selvbestemmelse. I sitt viljeløse nærvær i drømmen nikker dermed duet nesten, nærmest som en nikkedukke, til beskjeden det mottar.

Det er imidlertid ikke bare selve beskjedene eller duets nesten-respons som påkaller tolkning. Også den romlige strukturen i disse strofene bidrar til å skape drømmenes karakter. Diktet spesifiserer ikke hvor døren som åpnes, åpnes fra, eller hva den åpnes til; vi får bare vite at faren til det lyriske duet «kommer inn». I tredje strofe nevnes «dør» i ubestemt form, mens substantivet forekommer i bestemt form i andre strofe, vers tre, «Under glipen i døren en beskjed på et papir:». Fordi diktet både nevner «døren» som beskjeden blir sendt under og «en dør» som faren kommer gjennom, virker det ikke som om diktet omtaler den samme døren i disse tilfellene. Dermed blir en nærliggende tolkning at det lyriske duet ikke lenger oppholder seg i samme rom som der beskjeden leveres under en glipe i døren, selv om diktet ikke markerer duets forflytning på andre måter. Det kan virke som om det lyriske duet snarere blir plassert på ulike steder i drømmen, og som om diktet – eller drømmen – har makt til å dirigere plasseringer i rom, men uten å avhenge av en tradisjonell romlig – eller hjemlig – struktur. Vi kan også legge merke til at døren som «går opp», fremstår som en passiv handling i tredje strofe, og det er som om den går opp av seg selv. At døren tilsynelatende går opp av seg selv, bidrar til en fornemmelse av uhygge, og er noe man kanskje mest forbinder med hjemsøkte hus, der kreftene er skjulte og hemmelighetsfulle. Det uhyggelige og det uhjemlige i versene forsterkes også av usikkerheten rundt hvor det lyriske duet oppholder seg, utover at det i begge versene finnes dører inn til der duet kan finnes.

#### 4.2.4 Det lyriske duets møte med ulike terskler

Når vi nå beveger oss lenger inn i analysen, blir det påfallende hvordan diktet struktureres av at det lyriske duet gjennom diktet står ved, og også krysser ulike terskler, og hvordan duet så å si også tilnærmes over terskler. Det som kjennetegner terskler, er jo at de både adskiller og forbinder: De markerer grenser mellom rom, samtidig som de muliggjør dører og passasje. I Hødnebøs dikt blir et slikt betydningsspenn aktivert i forholdet mellom duet og de andre, og mellom hjemme og utenfor.

I diktet skjer overtredelser over terskler i strofe to, tre og fire. I diktet som helhet virker det derfor som om det er det innledende bildet av at duet kommer hjem og begynner å drømme, som aktiverer en serie drømmebilder av at terskler overtredes. I strofe to handler det om lys som siver ut gjennom vinduer, og også om beskjeden som sendes over terskelen under en dør,

og i tredje strofe om faren som kommer inn gjennom en åpen dør. Det dreier seg altså om transporter over ulike terskler, som i alle tilfellene plasserer det lyriske duet i en spatial og mental distanse fra de andre.

I diktets siste strofe møter vi nok en terskel, skal vi se:

du nikker nesten

for du sover med et godt hjerte, for  
du kan ikke lenger skjelve drømmen fra  
ditt eget åndedrett.

Diktets fjerde strofe, «for du sover med et godt hjerte, for / du kan ikke lenger skjelve drømmen fra / ditt eget åndedrett.», viser en inngående nærhet til det lyriske duet. Denne nærheten oppstår gjennom benevnelsen av duets åndedrett, som jo både er konkret og kroppslig. Diktet, som gjennom det lyriske duets møte med, og krysning av ulike terskler bidrar til en gjennomgående uhygge, ser tilsynelatende, og kanskje noe overraskende, ut til å bryte med denne uhyggelige fornemmelsen i siste strofe. Dermed synes det å avslutte med et lyrisk du som på tross av å bli dirigert av diktet likevel kan «sove med et godt hjerte». At det lyriske duet «sover med et godt hjerte», kan forstås som et resultat av at det ikke er helt i kontakt med drømmen, og dermed fremstår som nærmest likegyldig til de uhyggelige fornemmelsene, kanskje fordi duet på ett nivå har en bevissthet om at drømmen er nettopp en drøm.

Den siste strofen bryter med de foregående strofene på det vis at den tar oss som lesere ut av drømmens rom, og minner oss på at duet nettopp drømmer og sover. Både dette at «du sover» og «ditt eget åndedrett» er påminnelser om at duet også er i en virkelighet utenfor drømmen, nemlig som sovende og som pustende. Slik sett er diktet her kanskje på vei ut av drømmen, og dreier oppmerksomheten mot den verden der det drømmende duet befinner seg, nærmest som en sovende kropp. Men som vi skal se: duet selv er ikke på vei ut av drømmen.

Ut fra det potensielt hemmelighetsfulle og muligens truende i de to beskjedene, blir det tankevekkende at det lyriske duet «[...] sover med et godt hjerte». Det å sove med godt hjerte indikerer jo som oftest skyldfrihet og ren samvittighet. Det er som om det drømmende duet ikke helt affiseres av de to beskjedenes nokså uhyggelige karakter. Ja, duet fremstår nærmest som likegyldig til de uhyggelige hendelsene, kanskje fordi duet på ett nivå har en bevissthet om at drømmen er nettopp en drøm.

Videre gir diktet en slags forklaring på hvorfor duet sover med et godt hjerte; nemlig fordi det drømmende duet ikke kan merke eller bestemme forskjellen på drømmen og eget åndedrett. I lys av diktets hyppige terskel-bilder, er dette tankevekkende, siden den tekniske beskrivelsen av et åndedrett jo er «utvekslingen av oksygen og karbondioksid mellom en levende organisme og dens omgivelser» (Waalder & Hauge, 2018). Hos et menneske innebærer dette bevegelse av gass til og fra kroppen, på en slik måte at nese og munn utgjør den kroppens terskel som skiller mellom kropp og omgivelsene.

Hvilke konsekvenser får dette for diktet? Jo, duet kan ikke merke eller avgjøre forskjellen på drømmen og denne kontinuerlige og også livsoppretholdende bevegelsen over terskelen som åndedrettet utgjør. Dette indikerer at duet er svært fordypet i, og overgitt til drømmen. Dette i en slik grad at den sovende og pustende kroppen så å si har blitt drømmen. Eller sagt på en annen måte: Det drømmende duet kan ikke skille drøm fra det man utenfra drømmen kunne kalle manifest virkelighet. Drømmer kan etterligne virkeligheten, men vil aldri være mer enn mentale bilder som skapes uavhengig av persepsjoner fra konkrete stimuli i omgivelsene våre. Åndedrett derimot, er stabilt, forutsigbart og håndfast. Denne terskelen skiller seg derfor fra de andre ved at den ikke lenger fremstår som romlig, men i stedet synes å være av mental karakter. Dermed vil diktets avsluttende strofe, som i utgangspunktet så ut til å gi det lyriske duet et brudd med det uhyggelige som utspiller seg i drømmen, gjøre at duet likevel ikke unnslipper det uhyggelige, når det ikke kan skille mellom drøm og ikke-drøm.

#### 4.2.5 Avslutning

I analysen har vi sett at det lyriske duets hjemkomst i diktet «NÅR DU KOMMER HJEM», synes å utløse en drømmesekvens. Drømmen plasserer det lyriske duet i et dunkelt snølandskap, og setter deretter i gang en drøm som kan sies å være gjennomgående uhyggelig. Fornemmelsen av uhygge i diktet oppstår i diktets gjentatte lyriske bilder av distanse. Distanse skapes ikke bare på grunn av både duets måte å søke kontakt med andre mennesker, som når det vil løpe «til der lyset siver / ut gjennom de høye vinduene [...]», eller nesten nikker til faren, men også andres måte å ta kontakt på, som der «En dør går opp, og faren din / kommer inn og sier du er voksen,». Likevel er det ikke en absolutt distanse, men en distanse som er markert ved at kontakt aldri helt oppnås, men stadig er i nærheten. Denne formen for distanse i diktet skapes både gjennom de romlige bildene og terskelbildene.

Hvis vi nå ser tilbake på problemstillingen, hva kan så dette drømmediktet sies å skape? I analysen har vi sett hvordan det uhyggelige i diktet skapes, på ulike vis, av duets omgivelser. Fordi drømmen til det lyriske duet foregår hjemme, blir det i den forbindelse nærliggende å trekke inn Freuds forståelse av det han kalte «den hjemlige uhyggen». I diktet finner vi flere trekk som gir resonans til hans ideer om det uhyggelige: For det første oppstår uhyggen i forbindelse med det romlige. Det lyriske duet befinner seg i sitt hjem, og dermed i kjente omgivelser, men rommene i diktet består av ubestemmelige elementer som bidrar til at det som skal være familiært likevel blir fremmed. Også det at det lyriske duet synes å bli styrt av diktets stemme, bryter med det fortrolige og trygge ved et hjem, fordi det er i hjemmet man ordinært sett har sin største frihet. For det andre finnes det mennesker i diktet som fremstår som ugjenkjennelige for det lyriske duet. Duet opplever flere møter, eller nesten-møter med en omverden som vil det noe, men der intensjonene er uklare, og dermed fremstår som truende. Freud poengterte at gjentakelser er en viktig forekomst i forbindelse med hvordan det uhyggelige oppstår. Det gjentakende ved duets opplevelser av disse nesten-møtene, er dermed viktig for den helhetlige lesningen av diktet som uhyggelig. Ifølge Freud oppstår det uhyggelige ved at det som skal være skjult kommer til syne, men i diktet, «NÅR DU KOMMER HJEM», er det nettopp motsatt, og det som skulle være synlig for det lyriske duet, forblir skjult.

#### 4.3 «I» – drømmenes poetiske fortetning

Diktet, «I», er hentet fra diktsamlingen *Larm* (1989), og er det første av ni fra diktsuiten kalt «EN STEMME LØSNER». Fordi dette diktet er en del av diktsuiten, kan det med fordel leses som en del av denne, men jeg har likevel valgt å lese dette som et selvstendig dikt i denne avhandlingen fordi drømmemotivet er så sentralt. «I» er et dikt som tydelig viser hvordan lyrikk som sjanger har evne til å formidle opplevelsen av å drømme. Dette korte diktet er rikt på fortattede bilder som kompliser forståelsen av hva tid er, og som åpner for ulike tolkninger av kausalitet og sammenhenger mellom motiv og bilder, og som gir håp og håpløshet. Bildenes betydninger er ustabile, og de foranderlige sammenhengene bidrar til at tolkningene endres etter hvert som man leser diktet. Dette er med på å gjøre at det å lese diktet faktisk minner om det å drømme.

En drøm som aldri begynner  
Notatene. Fingre som renner. Halsen  
Hestene galopperer tungt  
i gatene, fotgjengere ligger i dødskrampe  
på stiene utenfor byen. Det er ikke for sent,  
det er for mørkt, sadistisk  
(Hødnebø, 2019, s. 57)

#### 4.3.1 Innledende om diktet

Diktet består av seks vers, og er dermed det korteste av diktene i utvalget til denne avhandlingen. Det finnes ikke et eksplisitt lyrisk jeg i diktet, og vi kommer til å se hvordan dette påvirker lesningen av diktet som helhet. Her kan det likevel sies at diktets fragmentariske karakter har sammenheng med fraværet av et samlende lyrisk jeg. Den fragmentariske karakteren blir særlig tydelig i andre vers, «Notatene. Fingre som renner. Halsen», hvor fraværet av et opplevende jeg gjør det vanskelig å perspektivere det semantiske forholdet mellom de tre motivene. Tegnsettingen i diktet er dessuten påfallende ved at den ikke er systematisk, og at det er varierende om det brukes punktum eller ikke.

Diktets fragmentariske karakter bidrar også til å understreke diktets ulike deler: Det første verset, «En drøm som aldri begynner», innleder resten av diktet. De andre versene fremstår dermed som en beskrivelse av drømmen «[...] som aldri begynner». Det andre verset, «Notatene. Fingre som renner. Halsen», ser ikke bare ut til å mangle en indre sammenheng,

men virker også løsrevet fra den sceniske fremstillingen av det som utspiller seg i tredje til femte vers: «Hestene galopperer tungt / i gatene, fotgjengere ligger i dødskrampe / på stiene utenfor byen. [...]». Siste del av diktet, «[...] Det er ikke for sent, det er for mørkt, sadistisk», fungerer som en kommentar til den sceniske fremstillingen.

#### 4.3.2 Meningspotensialet i diktets kontekstløshet

Når jeg nå skal gå grundigere inn i diktet, er det nærliggende å begynne med diktets åpning, «En drøm som aldri begynner». Er det snakk om en drøm som aldri begynner fordi hendelsene finner sted i våken tilstand? Eller er det en drøm som allerede er i gang, og derfor ikke har et startpunkt? Det er ikke mulig å finne sikre svar på spørsmålene, da diktet åpner for begge tolkningene. En som drømmer vil normalt ikke kunne fastslå drømmens startpunkt. Og en som drømmer vil ikke nødvendigvis være i stand til å oppfatte det at drømmen i det hele tatt har begynt som en drøm. Fra en drømmendes perspektiv, vil den oppleves som et pågående forløp uten start og uten slutt. Den manglende opplevelsen av et definert tidsforløp, sier noe om den intense tilstedeværelsen den drømmende har i drømmen. Fordi drømmen ikke oppleves som en drøm, er det heller ikke håp om å kunne våkne opp fra den. Selv om det ikke er mulig å si med sikkerhet hvorfor drømmen i diktet ikke begynner, har likevel tolkningene til felles at når innledningen ses i lys av resten av diktet, gir den marerittaktige fornemmelser som truer med et mørke og et kaos som ikke kan unnslipest.

Diktet nevner ikke et eksplisitt lyrisk jeg, noe som understreker diktets fortetningsarbeid. Fordi diktet kan leses som en beskrivelse av «En drøm som aldri begynner», må det jo naturligvis finnes en som kan drømme, og fordi drømmer aldri kan deles, må det altså finnes et implisitt lyrisk jeg i diktet. Når diktet i tillegg er preget av det øyeblikkelige og det nære, blir det nærliggende å tolke diktets implisitte lyriske jeg som den drømmende. Fordi diktet ikke eksplisitt nevner et lyrisk jeg, festes fokuset på det som skjer i diktet mer enn hvordan det som utspiller seg oppfattes, eller hvordan dette påvirker et enkeltindivid. Det fører igjen til et inntrykk av at den smertefulle døden er en universell skjebne, og at flukt fra den er umulig. Det har allerede gått for langt, og håpet er ute for alle.

Det andre verset, «Notatene. Fingre som renner. Halsen», har som nevnt tre motiver som umiddelbart mangler sammenheng: Notater skrives ofte raskt og er relativt lite utarbeidet. Kanskje er de heller ikke planlagt, fordi den som noterer ofte skal notere noe som skjer eller fortelles. Ofte vil notater være karakterisert av stikkordsform og hyppig bruk av ellipser, som er naturlig der den som noterer ikke rekker å få med seg alt. Fingre som renner er det mest komplekse motivet i verset, siden det er snakk om «Fingre som renner.». Dette er jo en usedvanlig måte å beskrive fingre på, og har en dobbel betydningsmulighet. For det første kan de rennende fingrene forstås i retning av at de har blitt flytende. Fingre har jo en avgrenset og fast form, og er nettopp ikke flytende. Hvis de her har blitt rennende, må de også ha mistet sin alminnelige funksjon, som er å gripe, holde, peke eller utøve finmotoriske oppgaver. For det andre kan «Fingre som renner.» tolkes som at de er fingre som beveger seg raskt, og som for eksempel skriver fort. Og notater skrives nettopp raskt. Slik oppstår det likevel en mulig sammenheng mellom de to første motivene i verset. Samtidig, hvis de raske, rennende fingrene som skriver notater også er rennende i den forstand at de er flytende, så er de også ute av stand til å makte skriften. Det blir en slags rask, men også avmektig notatskriving, blir det mulig å tenke seg. Samtidig gjør den manglende presiseringen av sammenhengen mellom motivene at det åpnes for flere ulike tolkninger. Koblingen mellom notatene og de rennende fingrene oppleves derfor som usikker og flyktig.

Avmakten som vises gjennom den manglende skriveevnen til de rennende fingrene, synes også å gjenspeiles i diktets form. Diktet som helhet kan leses som et forsøk av en drømmende på å skrive notater fra et drømmenærvær som den drømmende ikke husker har begynt, og heller ikke tror vil ende. Dermed blir notatene i andre vers også et metapoetisk motiv, og det blir mulig å tolke diktets knapphet som en gjenspeiling av et forsøk på å skrive notater fra en drøm som vanskelig kan gripes av en drømmende.

Men det er også et tredje motiv i verset: «Halsen». Motivet stikker seg først ut fra den mulige sammenhengen mellom «Notatene.» og «Fingre som renner.» som nå har trådd frem. Likevel, når ordene «renner» og «Halsen» står side ved side, oppstår det uvilkårlig en mulig semantisk forbindelse, nemlig i retning av en renneløkke rundt halsen. En renneløkke er en knute som så å si automatisk strammes fort – som «renner» – når tyngden den holder om øker, og er særlig forbundet med selvmord, der den som har tatt en renneløkke om halsen henger seg ved å la



sin egen tyngde utløse renneløkkens strammingsmekanisme. Når motivene i diktet – «renner» og «Halsen» – ses i sammenheng, er det nærliggende at det her handler om en trussel om eller en mulighet for selvmord ved henging. Hvis vi ser verset under ett, åpner det seg betydninger mellom de tre motivene i retning av at det haster å skrive notatene fordi en renneløkke så å si allerede er om halsen, men at skrivingen likevel er avmektig, fordi de skrivende fingrene er flytende, myke og formløse. Den manglende tegnsettingen i slutten av andre vers sammen med stor bokstav i starten av tredje vers, bidrar dessuten til en fornemmelse av at det skjer noe i fortsettelsen, i det skjulte. I de neste tre versene er det ikke lenger bare fare for liv, skal vi se: døden inntreffer, men likevel for noen andre.

### 4.3.3 Død, trengsel og kaos

Vi skal se hvordan det kaotiske kommer til uttrykk i de tre versene som gir en scenisk fremstilling av et bylandskap.

Hestene galopperer tungt  
i gatene, fotgjengere ligger i dødskrampe  
på stiene utenfor byen. [...]

Sammen tegner disse versene et bilde av en hendelsesrik, destruktiv og kaotisk scene av trengsel og fare, og de brå og uventede overgangene gir diktet en fragmentert kvalitet. Ved introduksjonen av hestene i tredje vers, forlater vi det nære og det kroppslige. De dystre fornemmelsene fra andre vers blir med oss videre idet vi får vite at «Hestene galopperer tungt / i gatene, fotgjengere ligger i dødskrampe / på stiene utenfor byen. [...]». Hestene ser ut til å ha tatt over gatene i det man umiddelbart forestiller seg er et førmoderne samfunn, fra den gang hester på veiene var vanligere enn biler. Men dette bildet endres raskt ved introduksjonen av fotgjengere, et moderne konsept forbundet med spaserende mennesker langs biltrafikkerte veier i byene. Den sceniske fremstillingen blir anakronistisk, og det skapes en svevende tidsfølelse der fortid og nåtid møtes. Fotgjengere ligger i dødskrampe på stier utenfor byen, men er det hestene som har løpt ned disse menneskene? Det blir nærliggende å anta, men likevel ser det ut til at gatene i selve byen er tomme for mennesker, da de ligger på stiene *utenfor* byen. Spørsmålet om hvorfor fotgjengerne ligger utenfor byen, og ikke i gatene, og hvorfor hestene ikke er utenfor byen, men i gatene, finner man ikke klare svar på. Men det

er påfallende at hester og fotgjengere liksom har byttet plass, og det med fatale konsekvenser for menneskene. Selv om bildet av hestene som galopperer tungt først og fremst er et kinestetisk bilde, gir det likevel leseren auditive assosiasjoner. Kombinasjonen av galopp, hestens hurtigste gangart, og at vi får vite at hestene galopperer «tungt», gjør det mulig å høre for seg det tordnende bråket som forplanter seg gjennom gatene.

#### 4.3.4 Det øyeblikkelige

Til nå har vi sett at tiden i vers tre til fem fremstilles anakronistisk, og dermed blir historisk ubestemmelig. Men tidens forløp i diktet kommer også til uttrykk ved at fremstillingen preges av gjennomgående øyeblikkelighet. Dette kommer blant annet frem gjennom usikker kausalitet og diktets bruk av tegnsetting.

Tegnsettingen i diktet er som nevnt gjennomgående ikke-systematisk, og i flere tilfeller er den med på å indikere hvordan tiden forløper. I diktets andre vers, «Notatene. Fingre som renner. Halsen», bidrar bruken av punktum til å gi inntrykk av hastverket til diktets implisitte lyriske jeg. Diktet gir ikke rom for fullstendige beskrivelser av det som kan være en enkelt eller en serie av ulike hendelser. Hastverket i andre vers kommer dermed til uttrykk ved at det presenteres enkeltmotiver som alene gis fokus av diktet, som om det ikke er tid til å dvele ved noe annet i øyeblikket.

Det øyeblikkelige kommer til uttrykk ved flere anledninger i diktet. Som vi allerede har vært inne på, peker allerede diktets åpning i retning av at diktets fremstilling av tid er påfallende. «En drøm som aldri begynner», er på sett og vis tidløs ved at det ikke finnes en fortid, og heller ikke gir hint om en fremtid. Dette finner vi også igjen i vers tre til fem, «Hestene galopperer tungt / i gatene, fotgjengere ligger i dødskrampe / på stiene utenfor byen. [...]» hvor det presenteres et scenisk bilde med en kausalitet som ikke kommer tydelig frem, og dermed skaper et inntrykk av at bildene utspiller seg samtidig. Det blir usikkert om det er et kausalt forhold mellom hestene som løper gjennom gatene og fotgjengere som ligger på stiene utenfor byen. Det kinestetiske bildet der «Hestene galopperer tungt / i gatene», er også et øyeblikksbilde, men som samtidig bidrar til bevegelse i diktet.

#### 4.3.5 Fortetning av håp, håpløshet og smerte

Når vi nå ser nærmere på de to siste versene i diktet, vil vi se at et øyeblikk av håp byttes ut med bunnløs håpløshet.

[...] Det er ikke for sent,  
det er for mørkt, sadistisk

Diktet har gjennomgående en dystre stemning, og de bruddstykkene av handling som fremstilles, bidrar til dette. Dermed fremstår siste del av vers fem, «[...] Det er ikke for sent,», som en håpefull vending i diktet: Når det ikke er for sent, er det håp om endring og redning. Det er dermed som om diktet her kommenterer det mørket som så langt har sprunget ut av bildene i diktet. Likevel, diktet siste vers vender imidlertid dette håpet med deklarasjonen om at «det er for mørkt, sadistisk». Det siste verset konstaterer, som om det er en objektiv sannhet, at alt håp er ute. Glimtet av håp gjør at det virker desto mer dystert når det rives bort.

Diktets utsagn i de to siste versene, «[...] Det er ikke for sent, / det er for mørkt, sadistisk», er motsetningsfullt. Gjennom å konstatere at det ikke for sent, men for mørkt, formidler jo diktet nettopp at det likevel *er* for sent. Når diktet så avsluttes med «sadistisk», gjør det effektivt slutt på alt håp om bedring. Ordet «sadistisk» viser at det finnes en skjult, men aktiv igangsetter av handlingene i dette marerittet, som i tillegg finner glede i å påføre andre smerte. At det siste verset ikke avsluttes med punktum, bidrar til at handlingen, eller i dette tilfellet grusomhetene, ser ut til å fortsette selv om diktet ender.

#### 4.3.6 Avslutning

«I» er et dikt satt sammen av øyeblikk i en drøm som fra den drømmendes perspektiv aldri begynner, som drøm. For den som drømmer, er drømmen jo nettopp som oftest ikke opplevd som en drøm, men som en presserende virkelighet. Og diktet kan tolkes som notater fra denne

opplevde drømmevirkeligheten; notater som er «avmektige», skrevet av formløse og flytende fingre, og som også er skrevet i nærheten av en hals som er knyttet til noe som renner, som muligens kan være en renneløkke. På samme måte som at fingrene som renner i andre vers kan tolkes som kraftløse eller som hurtig skriving av notater av et implisitt lyrisk jeg, er det umulig å helt gripe fast i bildene som endrer form i det øyeblikket de dannes. Forbindelsen mellom «Notatene» og «Fingre som renner», gir også diktet et metapoetisk motiv som understreker skrivingens nødvendighet for jeget i dets forsøk på å gripe drømmen. Diktets knapphet, sammen med forekomsten av det som minner om ellipser i diktet, peker mot en tolkning av at på samme måte som det er umulig helt å fange diktets bilder, kan drømmen heller aldri fanges.

Hvis vi nå ser tilbake på problemstillingen, hva kan så dette drømmediktet sies å skape? Analysen har vist at «I» er et dikt der delene ved første øyekast synes å mangle indre sammenheng. Dette er blant annet et resultat av at diktet ikke gir leseren nok kontekst til å fylle diktets mange åpne plasser. Diktets knapphet, eller nærmere bestemt diktets fortetningsarbeid, er nettopp det som synes å peke mot at selve diktet er en drøm. Dette er et resultat av diktets fortetningsarbeid som foregår på flere plan: tiden er udefinert, og anakronismen i den sceniske fremstillingen i vers tre til fem gjør det i tillegg umulig å tidfeste handlingen historisk. Ikke bare er tidens forløp fortettet, men som analysen har vist, veksles det hurtig mellom fornemmelser av fare, trengsel, smerte, håp og påfølgende håpløshet. Dermed er de ulike formene for fortetning nærliggende å forstå som skapt av den drømmen diktet er. En slik lesning er i tråd med Freuds tanker om fortetning som en av de viktigste prosessene som inngår i drømmearbeidet, der latente drømmeelementer som har noe til felles, så å si smelter sammen til ett element som manifesterer seg i drømmen.

Diktets fortetningsarbeid er samtidig med på å skape en gjennomgående uhygge, som forstått av Freud. Uhyggen oppstår først i nærhetsrelasjonen mellom motivene, «Notater. Fingre som renner. Halsen», i andre vers, der den usikre sammenhengen åpner for ulike meningspotensialer, der motivene synes å være knyttet til avmakt og forestående død. Det uhyggelige vedvarer i den sceniske beskrivelsen av kaoset som utspiller seg i diktet og helt til diktets slutt. Diktets siste to vers, «[...] Det er ikke for sent, / det er for mørkt, sadistisk», innleder med diktets eneste potensielle lyspunkt, men som nærmest umiddelbart blir til

håpløshet, og bidrar til at diktet som helhet ikke bare fremstår som uhyggelig, men som et mareritt uten ende. Diktets fortetningsarbeid og uhyggen det skaper, blir videre diskutert i drøftingskapitlet.

#### 4.4 «MEN ALT» - en poetisk skapelse av noe endeløst

«MEN ALT» ble først publisert i diktsamlingen *Stormstigen* (2002). Det er et dikt som til tross for sine grafiske og verbale avgrensninger, synes å skape noe nærmest endeløst. Vi skal se hvordan dette endeløse er nært forbundet med det poetiske språket. Grenser opphører, identiteter omformes, de vante formene for spatialitet og tempi omkastes, og som vi skal se, blir diktets strofiske slutt mulig å lese som en overgang til at diktet kan begynne på ny. Kanskje skaper diktet en form for endeløs bevegelse, ja en slags evighetsmaskin?

MEN ALT begynner på nytt  
et pust av en annens liv og besettelse  
blandes sammen med ditt åndedrett,  
det er som å snakke om en egen akt  
hvor noen holder ditt liv skjult.

Du gikk opp trappen  
i det hemmelighetsfulle huset,  
inn i huset som er overalt  
like ukrenkelig i søvnen  
og du vil ikke slippe frykten til.

Du vil ikke vike.  
Du faller i troen på det menneskelige  
eller du faller i søvn  
slik at din ruin blir en annens  
og alt får en ende.  
(Hødnebø, 2019, s. 212)

##### 4.4.1 Innledende om diktet

Diktet består av tre strofer som hver har fem vers av noe varierende lengde. Strofenes inndeling er med på å strukturere diktet: Første strofe handler om nye begynnelse, mens andre strofe er en mer konkret og scenisk fremstilling av et handlende lyrisk du som går inn i

et hus. Tredje strofe omtaler ulike former for avslutning, der det lyriske duets avslutninger, både på dagen og på livet, synes å henge sammen med at alt får en ende. Etter hvert vil jeg komme tilbake til hvordan denne enden, både som motiv i diktet og som diktets ende, også fremstår som en overgang til en ny begynnelse.

Diktet har noen klanglige mønster. Den mest fremtredende assonanzen finner vi i andre strofe hvor vokalen «u» blir gjentatt hyppig, og da særlig i form av lang vokal. «U» forekommer også med noe frekvens i tredje strofe, men her blir gjentakelsen av «du» mer fremtredende enn vokalen «u» gjør alene. Gjentakelsen av «du» gjennom diktet er i det hele tatt med på å understreke dets signifikans. For duet er gjennomgående i fokus i diktet: Det fremstiller hva som skjer med duet, hva det lyriske duet gjør og hva det forsøker eller ønsker å gjøre.

#### 4.4.2 En ny begynnelse, men på hva?

Diktets åpning vil bli drøftet mer inngående senere i analysen i forbindelse med diktets avslutning. Det som likevel er viktig å påpeke allerede her, er at diktet åpner brått, uten rom for orientering i det man som leser blir kastet inn i første vers av konjunksjonen «men»; «MEN ALT begynner på nytt». Rent grammatisk sett har «men» til funksjon å sideordne eller negere et ledd som er forutgående. Funksjonen til denne konjunksjonen, ifølge Bokmålsordboka (2016), er å uttrykke motsetning eller innvending, innlede et brudd på sammenheng eller fungere som et uttrykk for undring. I Hødnebøs dikt mangler imidlertid det forutgående leddet, så leseren får ikke vite noe om hva som negeres. Dermed får diktets åpnende «men» også en slags betydningsmessig aksent på det vis at dette ordet markerer at diktet er en fortsettelse på noe forutgående, selv om det er skjult for leseren hva dette faktisk er. Vanligvis kommer «men» etter et komma, som jo er en pause. Så når diktet begynner med et brått «men», uten en forutgående pause, blir konsekvensen at dette enkeltordet skaper en innledende forvirring, som om diktet allerede er midt i en sekvens.

Det er ikke bare det innledende «men» som skaper forvirring. Hele det første verset, «MEN ALT begynner på nytt» er med på å underbygge forvirringen, da det åpner for flere tolknings spørsmål. Man kan undres: hva refererer «alt» til? «Alt» blir stående som en abstrakt

størrelse siden det ikke refererer til noe forutgående, og kan i prinsippet vise til hva som helst. Resten av verset, «[...] begynner på nytt», åpner for nye betydningsmuligheter. Verbet «begynne» viser til oppstarten av noe. Men at noe «begynner på nytt», som det heter i diktet, refererer til en oppstart som ikke er absolutt: Noe som allerede var i gang, har blitt midlertidig stoppet, og så blir satt i gang igjen. Diktet synes her å antyde at «alt» inngår i et syklisk forløp. Siden det ikke er mulig å vite hva «alt» her refererer til, og på grunn av versets abstrakte karakter, blir virkningen at verset nærmest får et metafysisk potensial. Dessuten fremstår verset, «MEN ALT begynner på nytt», som en metapoetisk kommentar til sin egen start, siden diktet nettopp i sin egen oppstart, så å si tematiserer oppstart. Det vil i så fall si at diktet også selv hevder å inngå i et syklisk forløp.

#### 4.4.3 Et lyrisk du som inntas

Etter denne fortettede og gåtefulle oppstarten i første vers, gir strofen fokus til det lyriske duet, og det er et lyrisk du som apostroferes i kraft av sitt åndedrett og sitt liv. Det er altså nettopp en vital funksjon, og selve livsoppretholdelsen som strofen sentrerer rundt. Likevel er det et liv som ikke er helt selvomslettende, men som er eksponert for å bli besatt og inntatt, skal vi se. Vi skal nå se nærmere på hva som skjer med det lyriske duet i første strofe.

MEN ALT begynner på nytt  
et pust av en annens liv og besettelse  
blandes sammen med ditt åndedrett,  
det er som å snakke om en egen akt  
hvor noen holder ditt liv skjult.

Vi får vite lite eksplisitt om hvem det lyriske duet er. Snarere møter vi duet i synekdoken «ditt åndedrett», altså selve den livsoppretholdende utvekslingen av gasser. Men her er det likevel ikke bare duets livsnødvendige pust som nevnes. For her er det «et pust av en annens liv og besettelse / blandes sammen med ditt åndedrett.». Det er verdt å legge merke til at duet selv åpenbart ikke har mulighet til verken å gi samtykke til eller nekte denne sammenblandingen; aktøren er anonym, og verbet er passivt. Og det er jo egentlig en inngripende blanding det er snakk om, for duet inntas jo her faktisk av en annens liv og besettelse. Hva vil dette si? Det å være besatt innebærer innenfor rammen av en religiøs situasjon, at man opplever eller

«utviser atferd som forklares med at vedkommende er under påvirkning av overnaturlige krefter» (Skre, 2020). I diktet vil dette bety at det lyriske duet simpelthen okkuperes av noen andre eller noe annet, som om duets grenser overskrides. Det lyriske duet må vel da også miste noe av seg selv, og sitt eget, og da kanskje slik at noe ondt og fremmed inntar duets eget sted. Støtte for en slik tolkning finner vi også i de følgende versene: «det er som å snakke om en egen akt / hvor noen holder ditt liv skjult.». Gjennom similen sammenlignes «et pust av en annens liv og besettelse / blandes sammen med ditt åndedrett,» med «[...] å snakke om en egen akt / hvor noen holder ditt liv skjult.». Kanskje kan man si, etter Freud, at alles liv delvis er skjult og ubevisst, for en selv og andre. Likevel, i diktet er det «noen» som *holder* duets liv skjult, og som altså med viten og makt holder duets liv skjult, hemmelig og utenfor duets innsikt og bevissthet.

Nå kan «en egen akt» både forstås som en handling, og som en akt i et skuespill. I betydningen av akten som en handling, understrekes det skjeve maktforholdet ved at kontrollen over eget liv tas fra det lyriske duet. Hvis akten forstås som en del av et iscenesatt drama, kan man forstå det skjulte livet som et liv med et forutbestemt forløp det lyriske duet ikke har tilgang til sannheten om. Felles for begge måtene å forstå akten på, er mangelen på selvbestemmelse hos det lyriske duet.

#### 4.4.4 Et hemmelighetsfullt hus

Vi skal nå se nærmere på det hemmelighetsfulle huset i andre strofe, og hvordan det lyriske duet forholder seg til dette.

Du gikk opp trappen  
i det hemmelighetsfulle huset,  
inn i huset som er overalt  
like ukrenkelig i søvnen  
og du vil ikke slippe frykten til.

Andre strofe innledes av en form for temporal vending. I første vers finner vi: «Du gikk opp trappen». Verbformen «gikk» er det eneste tilfellet av et verb i preteritum i dette diktet. I tredje vers er verbene igjen i presensform, og huset «er overalt». Møtet mellom nåtid og fortid



bidrar til å gi denne strofen drømmeaktige kvaliteter, og gjør at vi ikke sikkert kan si hvor lenge det lyriske duet har oppholdt seg i det altomfattende huset. Det vi derimot kan si om tiden i dette diktet, er at den ikke følger et lineært forløp. Dette er med på å videre understreke endeløsheten vi finner gjennomgående i diktet, siden det altså ikke er klare begynnelse og tydelige forløp i diktet.

Den ikke-lineære temporaliteten forsterkes lyrisk gjennom fremstillingen av duet som går inn i huset: «Du gikk opp trappen / i det hemmelighetsfulle huset,». Duet fremstår her som mer aktivt enn i første strofe. Likevel, huset, i likhet med akten i første strofe, skjuler noe for det lyriske duet. Vi får ikke vite hva som holdes skjult. Når det lyriske duet har gått opp trappen «i det hemmelighetsfulle huset», og går «inn i huset som er overalt», får vi likevel en antydning om at det er snakk om et usedvanlig hus. For som vi skal se, er både spatialitet og kausalitet her snudd om. Det hemmelighetsfulle ved huset, og i grunnen ved hele det lyriske bildet, blir forsterket av at den forventede rekkefølgen i duets handlinger vendes: «Du gikk opp trappen / [...] inn i huset som er overalt». Rekkefølgen her er påfallende fordi man vanligvis går *inn* i et hus før man går *opp trappen* inne i samme hus. Kanskje synes selve tiden som forløp å reverseres?

Bildet av huset er også i seg selv underlig fordi hus er vanligvis avgrensede og lette å lokalisere, simpelthen fordi vegger markerer hva som er innenfor og hva som er utenfor et hus. I diktet viser «huset som er overalt» til en opphevelse eller perforering av definerte grenser. Denne beskrivelsen av huset som grenseløst, bidrar til et drømmeaktig preg. Et hus som er overalt, kan ikke ha den sedvanlige avgrensningen som vegger nettopp markerer: noe er i huset og noe er på utsiden. Man kan si at husets vanlige kjennetegn som definert og avgrenset, nettopp er avgjørende for opplevelsen av huset som et hjem, og som et sted hvor man kan finne trygghet. Ved at huset i diktet ikke har disse egenskapene, fremstår det derfor som et ikke-hjemlig hus, som et sted som ikke verner og avgrenser.

Verset som kommer etter diktets beskrivelse av dette uavgrensede huset som er «overalt», åpner for nye flerfoldige betydninger: «like ukrenkelig i søvnen». Det er kanskje diktets mest kryptiske punkt. Det er usikkert om det er det lyriske duet som er «like ukrenkelig» idet det går opp trappen i huset, eller om det er selve huset som er «like ukrenkelig i søvnen».

Hvordan vi kan lese dette verset, vil avhenge av om vi går ut fra at verset refererer til det lyriske duet eller huset. Hvis det er det drømmende duet som er ukrenkelig i søvnen, kan det dreie seg om at drømmen i seg selv verner mot krenkelser. Dette er i tråd med Freuds tanker om at drømmenes funksjon er å vokte søvnen og å beskytte den sovende. Samtidig er det litt underlig hvis duet er ukrenkelig, for i diktet er jo duet nettopp ikke solid avgrenset; flere av bildene tyder på at det lyriske duet er utsatt for andres handlinger, pust, besettelse, og det i et hus som er uavgrenset. Dette innebærer ikke en avskrivelse av muligheten for at det er duet som hevdes å være ukrenkelig, men det oppstår i det minste en indre spenning i diktet. Hvis det er huset som er ukrenkelig, kan det vise til at huset er urokkelig og ikke kan destrueres.

Verset, «og du vil ikke slippe frykten til.», i slutten av andre strofe introduserer likevel en kommende fare. Til tross for at duet eller huset er ukrenkelig, viser verset en tilstedeværende fare ved huset som det lyriske duet nekter å helt anerkjenne eller vie oppmerksomhet. Disse versene underbygger det hemmelighetsfulle og det skjulte som er gjennomgående i diktet, ved at de åpner for mange ulike lesninger.

#### 4.4.5 Det lyriske duet, en marionett?

Når vi nå går videre til tredje strofe, skal vi se hvordan det lyriske duet er under påvirkning fra ytre krefter.

Du vil ikke vike.  
Du faller i troen på det menneskelige  
eller du faller i søvn  
slik at din ruin blir en annens  
og alt får en ende.

Diktets tredje strofe ser tilsynelatende ut å skildre hva det lyriske duet vil og gjør: «Du vil ikke vike. / Du faller i troen på det menneskelige / eller du faller i søvn». Likevel skaper bruken av presensformen av verbet «ville», også på grunn av gjentakelsene, et inntrykk av at det implisitte jeget beordrer det lyriske duet: «du *vil* ikke slippe frykten til», «Du *vil* ikke vike» (min kursivering). Gjentakelsene får dermed en slags performativ kraft. En slik lesning gjør det nærliggende å lese også de andre handlingene som beskrives som ikke viljestyrte:

«Du gikk opp trappen», «Du faller i troen» og «du faller i søvn». Lest slik har det lyriske duet ikke kontroll over sine egne handlinger, og styres, kan hende kraftløst, og liksom overgitt til det implisitte lyriske jegets ordre, nærmest som en marionettdukke. Denne tolkningen er i tråd med det vi får vite i første strofe, nemlig, «det er som å snakke om en egen akt / hvor noen holder ditt liv skjult.».

Den modige standhaftigheten duet viser, fører til fall, altså død, siden det å falle i troen på noe innebærer at man også drepes på grunn av sin tro. I diktet er det imidlertid ikke noen religiøs tro som fører til fall, men simpelthen en tro på det menneskelige. Det å tro på det menneskelige må altså være utålelig i det lyriske duets drømmeverden. Men diktet gir et alternativ til å falle i troen på det menneskelige i tredje vers: «eller du faller i søvn / slik at din ruin blir en annens». Det å falle i søvn er et ganske annerledes fall enn det å dø, det er dagligdags og nødvendig for å leve videre. I diktet blir det å falle i søvn likevel ikke helt dagligdags, for det fremstilles som grunn eller årsak til at «en annen» ruineres i stedet for duet. Uansett hvilken form det lyriske duets fall tar – om det er fatalt eller hverdagsliv knyttet til søvn – setter det i gang alle tings ende, «slik at din ruin blir en annens / og alt får en ende.».

Fallet innebærer altså at «din ruin» forskyves eller overtas av «en annen». Ruinen løftes altså bort fra duet, som i en plutselig befrielse.

For hva er egentlig en ruin? Helt konkret kan vi si at en ruin viser til restene av et sammenfalt byggverk; det er ødelagt, men likevel ikke helt borte. Metaforisk talt kan man snakke om å falle i ruin som en form for total ødeleggelse eller undergang. Fordi huset i andre strofe er et så fremtredende motiv i diktet som helhet, blir det nærliggende å knytte det lyriske duets ruin sammen med husets. Huset, som tidligere i diktet muligens ble påpekt som ukrenkelig, kan her likevel falle i ruin. Og på samme måte ender det lyriske duet – også muligens påpekt som ukrenkelig i andre strofe – i ruin. Likevel, ruinen forskyves til en annen her i siste strofe; den løftes vekk fra duet og det huset som er så nært knyttet til duet. Sagt annerledes, kan det sies at duet, og muligens huset, befries fra ruin i det som synes å være en plutselig vending. Altså er det som et løfte om å unnsnippe ruinen, og kan hende et løfte om videre liv. Derfor fremstår også fortsettelsen av diktet som en brå vending: «og alt får en ende.».

Hvorfor «alt» får en ende, forklares ikke, og sluttverset fremstår som en plutselig og uforberedt hendelse. Samtidig gir sluttverset resonans tilbake til det innledende verset i diktet, «MEN ALT begynner på

nytt». Ikke bare er det bruken av det abstrakte og omfattende «alt» i begge vers som får de to versene til å klinge sammen, men det første versets «begynnelse», opptrer i begynnelsen av diktet, mens det siste versets «ende», opptrer ved diktets ende. Slik sett ser diktet også ut til å kommentere både sin egen begynnelse og ende.

#### 4.4.6 Diktets endeløshet

##### *Diktets avslutning: En ny begynnelse*

I begynnelsen av analysen kunne vi se at diktets brå åpning «MEN ALT begynner på nytt», skaper forvirring. Forvirringen oppstår blant annet ved bruken av «men» som første ord, og ved at diktet bruker «alt», en stor og abstrakt størrelse. Første vers fortsetter med å si at alt «begynner på nytt», noe som åpner for flere mulige tolkninger. Diktets åpning får imidlertid ny mening når den blir sett i forbindelse med avslutningen. Vi skal nå se hvordan lesningen av diktet endrer seg idet disse versene leses i lys av hverandre, og hvilken rolle de spiller i diktets dannelse av et nærmest endeløst forløp.

At diktet danner noe endeløst, kommer tydelig til syne gjennom diktets åpning og avslutning. Diktet åpner med «MEN ALT begynner på nytt», og diktets siste vers erklærer at «[...] alt får en ende.». Diktets første vers fungerer dermed som en fortsettelse av slutten, bundet sammen av «men». Når disse versene leses sammen, ender de opp med å skape noe som starter på nytt så snart det har endt. Til tross for at diktet, rent grafisk sett, har en avklart begynnelse og slutt, ser det likevel ut til at elementene i diktet har i seg et potensiale for en nærmest endeløs skapelse. Begynnelsen og slutten oppleves derfor ikke som absolutt, men mer som grafiske avgrensninger, som på ny setter i gang denne evige prosessen som diktet inngår i.

I likhet med at diktets begynnelse og slutt ikke er tydelig definert, skal vi nå se at heller ikke grensene mellom det lyriske duet og «en annen» er en avgrenset enhet.

### *Et lyrisk jeg, lyrisk du og «en annen»*

Grensene mellom det implisitte jeget, det lyriske duet og «en annen» er ikke tydelig definerte, og heller ikke absolutte. Ikke bare viser diktet at det kan finnes et implisitt lyrisk jeg, men det finnes også tilfeller der grensene mellom duet og «en annen» blir uklare. Den første gangen det lyriske duet og «en annen» blandes finner vi i første strofe hvor «et pust av en annens liv og besettelse» blandes med «ditt åndedrett». En mulig tolkning av disse versene er at en annen har tatt bo i det lyriske duet, og er nå en del av det.

### *Den figurlige potensialiteten*

Det bildene i diktet har til felles, er at de åpner for flere ulike tolkninger; de har et betydningsoverskudd av det vi kan kalle figurlig potensialitet. Dette kommer av at det finnes så mye uavklart meningspotensiale i diktet som skyldes bildenes abstrakte karakter, sammen med at diktet ikke gir nok kontekst til at det er mulig å fylle mange av de tomme plassene. I tillegg fører abstraheringen i elementer som «alt», «frykt» og å «falle i troen» til at diktets omstendigheter fremstår som hemmelighetsfulle. De ulike bildene i diktet er vanskelige å avgrense betydningsmessig på en sikker eller endelig måte. Det er påfallende mange elementer i diktet som er vanskelige å tolke på en helhetlig måte, noe som gjør at det skapes en sterk dynamikk i diktet.

#### 4.4.7 Avslutning

Vi har sett at «MEN ALT» er et dikt der et lyrisk du er sentralt. Analysen har vist at duet gjennom hele diktet synes å være under påvirkning av befalinger fra et skjult «jeg», og virker som en passiv mottaker av disse ordene. Likevel er duet mer aktivt i diktets andre strofe, der det beveger seg i et usedvanlig, uavgrenset og hemmelighetsfullt hus. I det hele har analysen vist at huset fremstår som uhjemlig for det lyriske duet, blant annet ved at det ikke innehar de ordinære kvalitetene et hus besitter, som at det i stedet for å være definert med fire vegger, er «overalt». I diktets siste strofe vises det lyriske duets standhaftighet i møtet med en trussel som fører til det lyriske duets tilsynelatende død. Men vi har også sett at diktet kanskje gir

duet et håp om videre liv ved at «en annen» overtar duets ruin, som i sin tur skaper alle tings ende.

I denne analysen har jeg vist hvordan diktet på ulike vis skaper en form for endeløshet, noe som kommer frem gjennom meningspotensialet som finnes i diktets abstrakte bilder, i den manglende avgrensningen av duet og «en annen», og ikke minst i sammenhengen vi finner mellom diktets begynnelse og avslutning. Samtidig synes både diktets begynnelse, «MEN ALT begynner på nytt», og diktets slutt, «og alt får en ende.», å komme med en metapoetisk kommentar til sin egen oppstart og avslutning; noe som understreker diktets sykliske forløp, og dermed også diktets endeløse bevegelse.

Hvis vi nå ser tilbake på problemstillingen, hva kan så dette drømmediktet sies å skape? Analysen har vist at «MEN ALT» er et dikt som til tross for at det har en grafisk avgrensning skaper en form for endeløshet gjennom stadig å åpne for nye betydningsmessige vendinger. Vi har sett at det er ikke bare det første og det siste verset som ser ut til å henge sammen, men at skapelsen av det endeløse i diktet blir videre understreket av den betydningsmessige ustabiliteten vi finner i diktets bilder. Et resultat av denne ustabiliteten er at det dannes flere meningspotensialer, og bildene blir samtidig omdannet; de endrer form og skillene mellom dem blir flytende. Ikke bare flyter bildene over i hverandre og omdannes innenfor en enkelt lesning av diktet, men denne bevegeligheten gjør at det er umulig å holde fast ved akkurat den samme lesningen i neste runde.

Analysen har også vist hvordan det lyriske duet er sentralt i dette diktet, og at det lyriske duets handlinger er under påvirkning av et skjult lyrisk jeg. Dermed blir det tydelig at også dette diktet har elementer som gir en fornemmelse av uhygge, sett i lys av Freuds teorier. Duet blir plassert i en verden som kun består av et hus; et hus som ikke har noen hjemlige eller betryggende kvaliteter ved seg. De uhyggelige kvalitetene ved diktet forsterkes av de stadige forandringene som finner sted. Ingenting får egentlig en ende, selv om det er akkurat det diktet selv, på ett nivå, hevder. Et uhyggelig bilde finner vi allerede i første strofe, der «et pust av en annens liv og besettelse / blandes sammen med ditt åndedrett,» og der «[...] noen holder ditt liv skjult.». Ikke bare synes det lyriske duet å miste en del av seg selv, men opplever

samtidig å miste kontroll over sitt liv og sine handlinger. På den ene siden vil Freud si at man aldri kan kjenne seg selv helt og holdent, men samtidig er det å være under befaling fra noen andre, og at noen andre aktivt jobber for å holde ditt liv skjult fra deg selv, en uhyggelig og personlig inngripen i ens liv. Diskusjonen om det uhyggelige i dette diktet, tas videre i drøftingskapitlet.

#### 4.5 Makt og avmakt i «Lysskye affærer»

Diktet «Lysskye affærer» er hentet fra diktsamlingen *Pendel* (1997). Diktet kan sies å fremstille avmakt idet et lyrisk du strippest for makt og egenbestemmelse, og i prosessen nærmest ser ut til å totalt passiviseres. Allusjonen til eventyret om Hans og Grete og brødsmulene de legger etter seg i skogen for å finne veien hjem, blir sentralt i det lyriske duets forestående hjemkomst.

Lysskye affærer  
opphører, spytt og blod  
og ingenting går inn på oss  
som drømmer dem.  
En minister hvisker  
i ørene om natten  
at du skal gå av.  
På ett sekunds varsel  
får kroppen gå i søvne.  
Himmelen drypper  
urin og regn  
på helt bestemte frekvenser  
slippes smuler ut av lommen  
og du skal finne veien hjem  
for at du skal gi deg hen  
til noe du har hørt om,  
men aldri forstått  
og som du derfor ikke har  
noen bevissthet om.  
(Hødnebø, 2019, s. 169)

##### 4.5.1 Innledende om diktet

Diktet består av 19 vers i en enkelt strofe. Diktets tegnsetting er ukonvensjonell og ikke-systematisk, noe som også destabiliserer meningssammenhengene i diktet. I diktet finnes fire punktum, der bruken av disse markerer diktets fire perioder. Diktet skifter fra et lyrisk vi i første periode til et lyrisk du i resten av diktet. Diktets to første vers, «Lysskye affærer / opphører [...]», gir diktet en innledende optimisme, og fortsettelsen av vers to til og med vers fire, viser det lyriske viets innehavende maktposisjon. I andre periode, hvor «En minister hvisker / i ørene om natten / at du skal gå av.», introduseres en uhygge i form av trussel mot det lyriske duet, og som analysen vil vise, påvirker denne trusselen duets makt, eller rettere sagt avmakt, i resten av diktet. Tredje periode, «På ett sekunds varsel / får kroppen gå i søvne.», fungerer som diktets vendepunkt, og som en igangsetter av hendelsene i fjerde og siste periode. Den fjerde perioden alluderer til brødrene Grimms eventyr om Hans og Grete, som også bidrar til å underbygge det lyriske duets håp om å komme hjem. Analysen vil vise at det å komme hjem i diktet, er tettere knyttet til de lyssky affærene og det uhjemlige enn det tilsynelatende kan se ut som. Før jeg kommer nærmere inn på rollen eventyret spiller i diktet, vil jeg undersøke hvordan diktet fremstiller det lyriske duet.

#### 4.5.2 Det lyriske duets makt og avmakt

Vi skal nå se nærmere på hvilken rolle det lyriske duet har i diktet, men også hvordan diktet fremstiller det lyriske duets makt og påfølgende avmakt med utgangspunkt i diktets tre første perioder, vers en til ni.

Lysskye affærer  
opphører, spytt og blod  
og ingenting går inn på oss  
som drømmer dem.  
En minister hvisker  
i ørene om natten  
at du skal gå av.  
På ett sekunds varsel  
får kroppen gå i søvne.

La oss først ta en kikk på diktets åpning: «Lysskye affærer / opphører [...]». Diktet spesifiserer ikke hvilke typer lysskye affærer det her er snakk om, men som nevnt innledningsvis kan disse versene forstås som påpekning av en positiv endring der tidligere aktiviteter som er forbudte eller uærlige opphører. I fortsettelsen av vers to og over til vers tre og fire: «[...] spytt og blod / og ingenting går inn på oss / som drømmer dem.», finner vi et



lyrisk vi som fremstilles som upåvirkelig og robust. Både spytt og blod er kroppsvæsker man normalt ikke kan observere med det blotte øyet, og derfor synes benevnelsen av disse å henge sammen med en form for voldelighet som utøves mot eller bevitnes av det lyriske viet, men som viet likevel ikke anfektes av.

Vi får vite at det finnes et lyrisk vi i diktet, som det er nærliggende å tolke at også inkluderer det lyriske duet. Diktet oppgir at «ingenting går inn på oss», noe som kan tolkes både som en form for likegyldighet, og som at det lyriske viet kan tåle og stå imot den brutaliteten «spytt og blod» viser til. Felles har disse mulige betydningene likevel at det lyriske viet ikke affiseres av «spytt og blod / og ingenting [...]».

Det skjer en vending i diktet, fra et lyrisk vi til et lyrisk du. Det er vanskelig å vite helt hvordan dette skiftet skal forstås, men det synes som om diktet her skiller ut og vier oppmerksomhet til et lyrisk du. Det lyriske duets maktposisjon og status gjennomgår en endring i løpet av diktet. Vi har allerede sett at det lyriske duet ikke affiseres av «spytt og blod», og hentydninger til det lyriske duets innledende maktposisjon kommer særlig frem i diktets femte til syvende vers: «En minister hvisker / i ørene om natten / at du skal gå av.». Her får vi vite at det er en minister som beordrer det lyriske duet, vel å merke hviskende, til å fratrukke sin stilling. Det fremstår nærliggende å tolke dette i retning av at det lyriske duet, i likhet med ministeren, har en høytstående og sannsynligvis politisk posisjon. At det lyriske duet får beskjed om å fratrukke sin stilling nettopp ved at en minister – en underordnet? – hvisker i ørene om natten, tyder på at det ikke dreier seg om en ordinær politisk og demokratisk fratreden, men snarere som noe skjult og hemmelig, kanskje også illegitimt, noe i nærheten av et kupp. Slik sett synes denne handlingen nettopp å være en lyssky affære, som diktet innledningsvis hevdet var tilbakelagt. Dermed synes også hviskingen å være en trussel mot det lyriske duet, dersom det velger å ikke lytte til ministerens befaling: «du *skal* gå av» (min kursivering). Kanskje er det også nettopp det at ministeren hvisker sin ordre i ly av mørket som gir inntrykk av at det er en trussel. Altså har det skjedd et skifte i diktet.

I de påfølgende to versene, «På ett sekunds varsel / får kroppen gå i søvne.», ser vi også et skifte i hvordan det lyriske duets makt kommer til uttrykk. Det blir nærliggende å tolke «kroppen» som det lyriske duets kropp, men ved benevnelse kun av duets fysiske legeme, blir det nærmest som at diktet fremstiller duet som en avsjelet organisme, eller en kropp som er fratatt essensielle bevissthetsfunksjoner. Det kan nesten synes som det lyriske duet gjennom å

måtte fratre sin posisjon helt har mistet seg selv og egen identitet. Har duet faktisk også fratruddt sin posisjon som subjekt? Støtte for en slik tolkning finner vi i siste del av vers ni: «[...] gå i søvne». Det å gå i søvne innebærer å handle uten bevissthet, og det er mulig for en som går i søvne å forsøke å utføre varierte oppgaver, om enn på en automatisert måte. Disse er derimot ikke viljestyrte, og kan i noen tilfeller utsette den som går i søvne for fare. Søvnjengeri oppstår i det man kaller non-REM søvn, altså i den type søvn hvor man ikke drømmer. Søvnjengeri kan også kobles til hypnose eller en form for transe der subjektet er mer utsatt for suggestivitet, altså påvirkning fra andre («Søvnjenger», 2020). En støtte for at det lyriske duet kanskje er utsatt for en transestilstand uten kontroll over sin egen kropp, finner vi også i vers ni: Kroppen «*får* [...] gå i søvne» (min kursivering), sier diktet, som om kroppen har fått tillatelse til dette av noen andre enn kroppens eier. Man kan også stille spørsmål til om «ett sekunds varsel» faktisk kan regnes som et varsel for «kroppen». I alt gir vers åtte og ni, «På ett sekunds varsel / får kroppen gå i søvne.», uttrykk for at det lyriske duet ikke lenger har kontroll over egne handlinger. Dette vil vi se at også er gjeldende i fjerde periode av diktet som vi ser nærmere på under.

#### 4.5.3 Å finne veien hjem

Vi vender oss nå mot den fjerde og siste perioden i diktet, som må leses som det som skjer når det lyriske duet går i søvne:

Himmelen drypper  
urin og regn  
på helt bestemte frekvenser  
slippes smuler ut av lommen  
og du skal finne veien hjem  
for at du skal gi deg hen  
til noe du har hørt om,  
men aldri forstått  
og som du derfor ikke har  
noen bevissthet om.

Sentralt i denne lange perioden som går over hele ti vers, er allusjonen til eventyret om Hans og Grete som vi finner i vers 13 og 14, «slippes smuler ut av lommen / og du skal finne veien hjem». Eventyret er et av brødrene Grimms mest kjente. Selv om de grove trekkene i handlingen til eventyret er kjent for de fleste, vil jeg likevel kort skissere de mest sentrale

sekvensene av eventyret, også fordi det er detaljer i eventyret som har betydning for analysen av Hødnebøs dikt.

Det finnes flere versjoner av eventyret om Hans og Grete, men det de har til felles, er at de beskriver en fattig familie i stor nød. Barna, Hans og Grete, overhører moren (eller stemoren i enkelte versjoner) overtale faren til å sette barna ut i skogen for å skulle klare seg selv, for å ha nok mat til sin egen overlevelse. Første gangen har Hans fylt lommene med stein som han slipper på bakken med jevne mellomrom, og som hjelper barna med å finne veien hjem. Neste gang har de ikke småstein, men lager en sti av brødsmler som ender opp med å spises av fuglene i skogen, slik at de denne gang ikke finner veien hjem. De finner et hus i skogen laget av kaker og sukker, der det bor ei ond heks som vil fete opp Hans og spise ham. Grete dytter hekse i ovnen der hun brenner opp, før de tar med seg alt av verdi hjem til faren og moren som er overlykkelige for å se dem. I versjonene der barna har en stemor, dør hun i mellomtiden. Familien går aldri sultne igjen, og eventyret får dermed en lykkelig slutt (Grimm et al., 1991, 1999).

Hvilken rolle spiller så allusjonen til eventyret om Hans og Grete i diktet? I første omgang er det mulig å trekke paralleller mellom samtalen som foregår i det skjulte mellom faren og moren, og de lysskye affærene diktet påstår at har opphørt i første og andre vers. Allusjonen virker dermed tilbake på åpningen av diktet. I eventyret overhører Hans og Grete samtalen mellom foreldrene, og får i motsetning til det lyriske duet mulighet til å forberede seg på turen, ved at han plukker steiner som han slipper ut av lommen. Hans og Grete vet altså på forhånd hva som skal skje, men de er likevel maktløse overfor sin skjebne. Til forskjell fra eventyret, virker det lyriske duet i «Lysskye affærer» ikke bare maktesløst, men fullstendig passivt, altså uten mulighet til å påvirke sin skjebne. Dette kommer blant annet til syne i passivformen «slippes» i vers 13, der det «slippes smuler ut av lommen». Det lyriske duet handler med andre ord ikke aktivt for at smulene skal falle på bakken. I diktet heter det: «og du skal finne veien hjem» ved hjelp av disse smulene som slippes ut av lommen. Hvis vi ser til eventyret, så vet vi at det å slippe smuler på bakken er en dårlig strategi for å komme seg hjem igjen. I eventyret blir smulene spist av fuglene i skogen, som fører til at Hans og Grete kommer til hekse i stedet. Smulene fører altså ikke hjem, men til noe som først synes å være en redning, og et overskudd av alt som er godt, men som snart avslører seg som noe livsfarlig. I Hødnebøs dikt er ikke dette eksplisitt uttrykt, men allusjonen til eventyret er likevel så

tydelig, at det blir nærliggende å tolke at det lyriske duet i diktet ikke får bedre hjelp av smulene til å finne veien hjem, enn det Hans og Grete gjorde.

Og hva venter egentlig hjemme? Det lyriske duet «skal finne veien hjem», men det er lite i diktet som minner om det hjemlige og den tryggheten man forbinder med et hjem. Formålet med å komme hjem, er da heller ikke uttrykt som trygghet, men å overgi seg til noe det lyriske duet «har hørt om, / men aldri forstått», og som duet ikke har en bevissthet om. Igjen kan vi se til eventyret som forteller oss at det å komme hjem igjen nødvendigvis ikke er en redning: Etter at Hans og Grete finner veien hjem ved å følge steinene som Hans la på bakken, blir de på nytt satt ut i skogen for å klare seg selv. Og selv om det å «gi deg hen» til noe i utgangspunktet har positive konnotasjoner i retning av å fordype seg i en stor lidenskap, der man slipper kontroll og reservasjoner, trer det frem mørke undertoner når det lyriske duet ikke engang vet hva dette «noe» det gir seg hen til er. I lys av eventyret kan man si at på en lignende måte som Hans og Grete gir seg hen til foreldrene med en forventning om ivaretagelse og omsorg uten å være klar over de faktiske konsekvensene av dette, gir det lyriske duet seg hen til noe som det ikke har mulighet til helt å forstå. Dermed forsvinner også det lyriske duets mulighet for oversikt eller makt i situasjonen. Allusjonen bidrar til en forventning om at det lyriske duet, etter diktets grafiske slutt, ikke kommer nærmere en bevissthet om «[...] noe du har hørt om / men aldri forstått», men på ny må prøve å finne veien hjem. Dermed synes det lyriske duet å befinne seg – avmektig og passivisert – i en gjentakende prosess som kan synes å være uten ende.

Innledningsvis i perioden skapes det en kontekst for det komplekse bildet av det lyriske duets maktløse og hjemløse tilstand, nemlig i de tre første versene som så langt ikke har blitt kommentert. I diktet heter det: «Himmelen drypper / urin og regn / på bestemte frekvenser», og er et underlig bilde av flere årsaker. At det drypper regn fra himmelen stemmer med ordinær virkelighetsoppfattelse, men at det drypper urin, som jo er et avfallsstoff som skilles ut av nyrene, er merkelig. Man kan i det hele undres over at diktet spesifiserer hva «Himmelen drypper», som om det finnes en rekke alternativer. Fordi diktet ikke oppgir forholdet mellom væskene som drypper fra himmelen, kan man stille spørsmål til om det i det hele tatt er mulig å skjelne at himmelen også «drypper / urin» utover at diktet hevder dette. Det er mulig at urinen er uskjelnelig, men det er likevel et element som bryter med ordinære forventninger, og som dermed bidrar til å skape et påtrengende og ekkelt bilde.

Dryppingen av «urin og regn» gir bildet både en visuell og auditiv karakter. Det auditive forsterkes av vers 12: «på helt bestemte frekvenser», som altså viser til at dryppingen foregår på spesifikke *lydlige* frekvenser. Enjambementet som binder sammen vers 12 og 13, «på helt bestemte frekvenser /slippes smuler ut av lommen», åpner for nye tolkninger. Fordi vi kjenner så godt til eventyret om Hans og Grete, kan det tenkes at det at smulene slippes på bestemte frekvenser, nærmest underbevisst leses som tidsintervaller på tross av at diktet spesifiserer at det er lydlige frekvenser. Samtidig bidrar enjambementet som binder sammen disse versene til å gi støtte for en tolkning av at både himmelen og det lyriske duet kan se ut til å motta ordre gjennom disse lydlige signalene som diktet sier er ikke-tilfeldige, men bestemte frekvenser. Kommunikasjon gjennom lyd som sendes på bestemte frekvenser, har vanligvis en eller flere spesifikt tiltenkte mottakere. I diktets tilfelle står det lyriske duet som mottaker av ulike beordringer: «og du skal finne veien hjem / for at du skal gi deg hen / til noe du har hørt om, / men aldri forstått / og som du derfor ikke har / noen bevissthet om.».

Vi har sett hvordan de innledende versene i den fjerde perioden, «Himmelen drypper / urin og regn / på helt bestemte frekvenser», fungerer som en kontekst for det lyriske duets drømmende tilstand, og hvordan duet befinner seg i en ikke bare utsatt, men uren og ekkel situasjon. Det er altså noe nedverdiggende ved dette bildet, både på grunn av det urene og det ekle, men også fordi diktet ikke sier noe om hvem sin urin det er snakk om. Enjambementet som binder sammen vers 12 og 13, «på helt bestemte frekvenser / slippes smuler ut av lommen», knytter dryppingen fra himmelen sammen med allusjonen til eventyret om Hans og Grete, og bidrar dermed til at fornemmelsen av at det lyriske duet befinner seg i en utsatt og nedverdiggende posisjon, videreføres til resten av perioden og til diktets avslutning.

#### 4.5.4 Avslutning

Analysen har vist at det lyriske duet står sentralt i diktet som helhet, og som følge av makttap, blir det frarøvet kontroll og egenbestemmelse. Når en minister hvisker trusler i det skjulte om natten at duet «skal gå av», innretter det lyriske duet seg tilsynelatende etter ministerens krav. Gjennom det lyriske duets overgang til en sovende tilstand i diktets tredje periode, ender det opp i en mer barnlig posisjon, i hvert fall sett i lys av Hans og Grete-allusjonen.

Kroppsrelaterte motiver er fremtredende og gjennomgående i diktet, der både kroppsvæsker som spytt, blod og urin, og en kropp og manglende bevissthet nevnes (en kropp uten bevissthet er vel bare en kropp?). Som vi har sett, bidrar motivene til å understreke en potensiell brutalitet mot det lyriske duet, eller en brutalitet som det lyriske duet i hvert fall på en eller annen måte er involvert i. Dermed er disse motivene også med på å understreke de uhederlige handlingene som ser ut til å utfolde seg: I likhet med de lysskye affærene som kommer til syne i diktet, vises også kroppsvæskene, som under ordinære omstendigheter er skjulte. Summen av de skjulte og uhederlige handlingene i diktet som analysen har belyst, gjør det vanskelig å tolke diktets innledende påstand i første og andre vers, «Lysskye affærer / opphører [...]», som en absolutt sannhet. Kanskje disse versene egentlig er ment som et uttrykt ønske, som ved diktets slutt står uforløst. Det lyriske duets skjebne står uavklart ved diktets grafiske slutt, og gjør at det ikke kan vites om det lyriske duet noen gang vil unnsnippe sin egen avmakt eller rekken av befalinger det mottar.

Hvis vi nå ser tilbake på problemstillingen, hva kan så dette drømmediktet sies å skape? Analysen har vist at det lyriske duet i diktet «Lysskye affærer», gjennomgår et tap av makt fra det som er nærliggende å forstå som en høytstående og mulig politisk posisjon, med påfølgende avmakt. Vi har sett at selv om det lyriske duets egen vilje holdes skjult i diktet, er det nærliggende å tolke dets situasjon som maktesløs og nedverdiggende, og handlingene det utfører som ikke-viljestyrte.

I likhet med de andre diktene som har blitt analysert i denne avhandlingen, finner vi også i dette diktet elementer som i lys av Freuds teorier kan tolkes som uhyggelige. Uhyggen kommer blant annet til syne i trusselen mot det lyriske duet fra ministeren som «hvisker / i ørene». Selve beskjeden om at «du skal gå av», viser at ministeren har skumle intensjoner mot duet, men det uhyggelige forsteikes også av at duets intime grenser synes å bli overskredet. Handlingen fremstår altså som invaderende og påtrengende for duet, også fordi trusselen avleveres i skjul av mørket. Her finner vi tydelige paralleller til det uhyggelige slik Freud så det, der tilsynekomster trer frem i mørket, og der man i mørket blir utsatt for mystiske og skremmende varsler.

Vi har sett at den innledende optimismen i diktets første periode, erstattes av en fornemmelse av uhygge allerede i andre periode. Denne fornemmelsen vedvarer, og bidrar derfor også til at diktets avsluttende periode kan tolkes som uhyggelig: Diktets fjerde og siste periode innledes altså av et bilde der det drypper urin og regn fra himmelen; som er et ekkelt, men også uhyggelig bilde på nedverdigheten av duet. Analysen har vist at allusjonen til eventyret om Hans og Grete legger til rette for en uhjemlig hjemkomst for duet. Altså vil det ikke være mulig for det lyriske duet å finne trygghet hjemme, fordi det heller ikke i sitt hjem besitter kontroll over sine handlinger. I avhandlingens drøfting, vil diktets skapelse av makt og avmakt også forstås i lys av Freud, med særlig vekt på den hjemlige uhyggen.

## 5 Drøfting

Problemstillingen jeg har jobbet ut fra i mine analyser, er å finne ut hva som skapes i de utvalgte «drømmediktene» av Tone Hødnebo. I dette kapitlet vil jeg drøfte funnene fra analysen i lys av drømmeteorierne til Freud og Blanchot. Men først, en oppsummering av funnene fra analysekapitlet:

Analysen har vist at det første diktet, «BYGNINGEN KRENGER», skaper en gjennomgående *lyrisk svimmelhet* som for det lyriske jeget, er kroppslig, men som også har opphav i dets indre funderinger. Denne svimmelheten synes altså å oppstå i vekslingen mellom de konkrete og forestillbare motivene og bildene og det abstrakte som er vanskelig å danne forestillinger om. Det lyriske jegets opplevelse av manglende holdepunkter i tilværelsen er med på å skape en uhygge som også forsterker det uhjemlige i diktet.

Analysen av diktet «NÅR DU KOMMER HJEM» viser at det skaper en *uhygge* som kommer til uttrykk gjennom et lyrisk du sin *ubestemmelige omverden* og duets møte med og *overskridelser av ulike former for terskler*. Det uhyggelige oppstår både gjennom bildene av en lyrisk distanse, som finnes mellom det lyriske duet og dets omverden, og gjennom diktets utradisjonelle romlighet, som til sammen gjør at duets hjem fremstår uhjemlig.

Diktet «I», har vist seg å skape en *poetisk fortetning* på flere plan, der diktets knapphet bidrar til et udefinert og anakronistisk tidsforløp, og også til at diktet synes å hurtig veksle mellom fornemmelser av fare, trengsel, smerte, håp og håpløshet. Den usikre sammenhengen mellom de ulike motivene og bildene i diktet gir en fornemmelse av uhygge, avmakt og forestående død.

«MEN ALT» skaper en *endeløshet* som kommer til syne i forbindelsen mellom diktets begynnelse og avslutning, i tillegg til at bildene skaper omformende og flytende meningspotensialer. I dette diktet finner vi et tilsynelatende passivt lyrisk du under befalinger fra et skjult «jeg», der overskridelsen av grensene mellom «jeget» og «en annen» ikke bare skaper en form for endeløshet, men også en uhygge.

I diktet «Lysskye affærer» skapes en passiviserende *avmakt* hos et lyrisk du som gjennomgår tap av makt etter trusler fra en minister. Avmakten kommer til syne ved diktstemmens beordring av det lyriske duet og gjennom nedverdigelsen av det. Det uhyggelige i diktet trer frem gjennom overskridelsen av duets intime grenser og det urene ved urinen som drypper fra himmelen.

Selv om analysene samler seg om ulike drømmekvaliteter, har de det til felles at de viser at Hødnebøs drømmedikt skaper uhyggelige forløp, situasjoner og relasjoner. Analysene har derimot vist at uhyggen tar noe ulik form i de fem diktene. Vi ser nærmere på disse under.

## 5.1 Skapelsen i Hødnebøs drømmedikt

### *Det lyriske subjektet*

I flere av diktene i denne avhandlingen har analysene vist at det lyriske subjektet er under påvirkning eller beordring fra en instans som ikke er så lett å identifisere, men som kanskje mest presist kan omtales diktstemmen. Dette finner vi blant annet i diktet «Lysskye affærer»,



der det lyriske duet nærmest synes å bli plassert, som en bevisstløs kropp, rundt i diktet. I «MEN ALT» uttrykker diktstemmen både duets vilje og handlinger, og duet fremstår dermed langt på vei som en marionett. Dette at det lyriske subjektet ofte fremstår som så viljeløst og uten råderett over seg selv, kan leses i lys av Freud tanke om at man ikke selv er til stede i sin egen drøm mer enn man kan si at noen andre er med deg i drømmen (Farbman, 2012, s. 46). Det drømmende jeget er altså ikke et myndig, selvidentisk, rasjonelt jeg, men et jeg som også er porøst, som kan ta inn i seg andre og også forvrengte sider av seg selv. Slik kan Hødnebøs drømmedikt altså sies å skape lyriske subjekter – lyriske jeg, du, vi – som ikke helt makter å bestå som myndige subjekter som har oversikt, kontroll eller råderett over seg selv. Diktene viser en inngående nærhet til det lyriske subjektet, eller det implisitte lyriske subjektet, men viser også samtidig en påtakelig distanse, som om subjektet styres av noe annet, som ikke helt kan bestemmes eller innsirkles.

Blanchots syn på jeget i drømmen overlapper delvis med Freuds: Blanchot mener at jeget i drømmen befinner seg på «utsiden», og dermed ikke er et selvidentisk, stabilt jeg, men et slags tomt jeg, som er utsatt for tilsynekomster som verken har sikre posisjoner, stabile identiteter eller avklarte relasjoner til jeget. Dermed finner vi støtte både hos Blanchot og Freud for at den distansen som finnes mellom diktstemmen og det lyriske subjektet i diktene, kan synes å forklare av at jeget i drømmen ikke er selvidentisk. Jeget blir for Blanchot alltid værende utenfor, både i forhold til seg selv og tilsynekomstene: «But the other night is always other. [...] But in the night it is what one never joins; it is repetition that will not leave off, satiety that has nothing, the sparkle of something baseless and without depth» (Blanchot, 1989, s. 168). Blanchot åpner med dette for en forståelse av at de gåtefulle hendelsene og omslagene i Hødnebøs drømmedikt ikke først og fremst er «essensielle» metaforer, men snarere skaper «tomme» og uhyggelige fremtredener i en verden uten begynnelse og uten slutt, eller der en slutt samtidig er begynnelsen av det samme.

### *Tilsynekomster og det uhjemlige*

Det lyriske subjektet er imidlertid ikke «styrt» på denne måten i alle diktene. I andre dikt, for eksempel i «NÅR DU KOMMER HJEM», er det en annen form for uhygge som knyttet til

det lyriske duet, nemlig at det står overfor en rekke nesten-møter med andre mennesker. Det er altså en spatial, visuell og også mental distanse i disse nesten-møtene, som bidrar til å skape en ubestemmelig og uoversiktlig omverden. Også her er det relevant å bringe inn perspektiver fra Freud. Hans artikkel «Das Unheimliche» tar for seg hvordan en fornemmelse av uhygge kan stamme fra at det som var ment å være skjult kommer til syne, og at man opplever at man befinner seg i en verden der «man blir utsatt for de selsomste og mest skremmende varsler» (Hagerup, 2014, s. 51). I motsetning til Freuds tanker om det uhyggelige som tilsynekomster, ser vi i dette diktet imidlertid at det uhyggelige oppstår, ja skapes, ved at det som vanligvis er synlig, blir skjult for det lyriske duet. Selv om det er nettopp omvendt, blir virkningen likevel uhyggelig på lignende vis: synlige og skjulte bytter i en viss forstand plass, og det på en måte som blir stående uforklart og uransakelig. Analysen har også vist at de mystiske beskjedene duet får, kan tolkes som trusler; noe som bidrar til å forsterke det uhyggelige. Dessuten synes det uhyggelige å tre frem når noe ugjenkjennelig oppstår i hjertet av det familiære (Bennett & Royle, 2009, s. 35), og familiært for duet må jo hjemmet ansees å være. Dette ugjenkjennelige bidrar også til at det hjemlige og fortrolige med duets hjem opphører, og erstattes av en form for uhjemlighet. Det uhjemlige er også noe som er et gjennomgående trekk i de analyserte diktene til Hødnebo. Dette finner vi blant annet i diktet «Lysskye affærer», der det lyriske duets forestående hjemkomst ikke har noen av de betryggende kvalitetene vi forbinder med et hjem. Det uhjemlige er her også knyttet til duets manglende selvkontroll og selvbestemmelse, som jeg har kommentert over.

### *Fortetning*

En av de mest fremtredende karakteristikkene i Hødnebos diktning, er diktenes knapphet. Diktene holder mye tilbake; vi får vite særdeles lite om omstendighetene for de hendelsene som utspiller seg. Dette bidrar samtidig til å skape store meningspotensialer i diktene. Særlig fortettet er diktet «I», som i sin helhet synes å bestå av kaotiske øyeblikksbilder. Også i de andre diktene finner vi i stor grad fortetning; blant annet i verset «MEN ALT begynner på nytt», som på grunn av store abstrakter synes å åpne for mangfoldige lesninger. Fortetning er ett av Freuds mest anvendte begrep i forbindelse med hans beskrivelse av drømmetydning som prosess. Med fortetning mener Freud at mens drømmens manifeste innhold er knapt, er drømmetankene, eller de latente betydningene meningspotente (Freud, 1992, s.8). Han mener

også at graden av fortetning kan være utømmelig, noe som fører til at man aldri kan si seg helt ferdig med å tolke drømmebildene. Dette viser seg altså i Hødnebøs dikt, der bildenes knappe karakter gjør at det blir vanskelig å låse fast en tolkning, og bidrar samtidig med at en tolkning kan endre seg ved neste gangs lesning. Dermed blir diktenes bilder, i likhet med Freuds drømmer, aldri «ferdig» tolket.

Et begrep som ofte kommer opp i sammenheng med fortetning hos Freud, er forskyvning. Forskyvning er ikke et trekk jeg har lagt særlig vekt på i analysene, fordi det i stor grad ville innebære en tolkning av drømmenes latente innhold, men vi finner likevel enkelte tilfeller: I diktet «I» har analysen vist at de to siste ordene i det andre verset, «Fingre som renner. Halsen», blir nærliggende å assosiere med en renneløkke. Med forskyvning mener altså Freud at en bestemt forestilling erstattes av en annen forestilling som står assosiativt nært (Freud, 1992, s. 61).

### *Gjentakelser*

I flere av diktene er gjentakelsen sentralt for skapelsen av uhygge. For det lyriske jeget i diktet «BYGNINGEN KRENGER» er svimmelheten det opplever en gjentakende fornemmelse: «og innimellom blir jeg svimmel». Denne svimmelheten, som jo er et resultat av at jeget ikke finner de orienteringspunktene vi ordinært sett har i verden, er med på å understreke uhyggen vi finner i dette diktet. Gjentakelser finner vi også i diktet «MEN ALT», der det er begynnelsen («MEN ALT begynner på nytt») og slutten («og alt får en ende») som bindes sammen og skaper et syklisk forløp gjennom diktets tilsynelatende endeløse omstart. I diktet «NÅR DU KOMMER HJEM» finner vi også gjentakelser av nesten-møter mellom det lyriske duet og omverdenen, der det altså skaper en distanse, som på grunn av gjentakelsene, synes å være gjennomgående i duets drømmetilværelse. Gjentakelser er nært knyttet til det uhyggelige hos Freud, og er som vi har sett, noe vi finner igjen i flere av diktene som har blitt analysert i denne avhandlingen. Freud mener at gjentakelser har en gåtefull virkning (Bennett & Royle, 2009, s.38). Gjentakelser fører med seg at noe som oppstår flere ganger, får en markert eksistens som gjør at det som gjentas virker betydningsfullt. Gjentakelse som noe uhyggelig kan være knyttet til ulike forekomster, blant annet følelser, som i forbindelse med

svimmelheten, eller personer og handlinger som vi finner i disse nesten-møtene for det lyriske duet i «NÅR DU KOMMER HJEM». For Blanchot åpner den andre natten en tid uten forløp, der endeløshet kommer til uttrykk gjennom gjentakelser og som en hendelsesløs, tom tid.

### *Endeløshet*

Vi har sett at gjentakelser er med på å skape en form for endeløshet, blant annet gjennom forbindelsen mellom første og siste vers i diktet «MEN ALT». Endeløsheten kommer også til uttrykk på andre måter i dette diktet: De betydningsmessige vendingene i «MEN ALT» er med på å skape det jeg har valgt å kalle en figurlig potensialitet. De ustabile meningspotensialene i diktet bidrar samtidig til å skape en form for endeløshet, nettopp fordi disse bildene kan tolkes på så mange ulike måter; for eksempel har analysen vist at abstraheringen av «alt», «frykt» og «falle i troen» fører til at det er vanskelig å avgrense disse på en sikker eller endelig måte. Også huset i «MEN ALT» mangler en fysisk avgrensning og fremstår dermed endeløst der duet i andre strofe går inn i «huset som er overalt». For Blanchot er det endeløse, som allerede nevnt, knyttet til gjentakelser, men også til det at drømmene rører ved de områdene der det er den rene likheten som rår: «The dream is the likeness that refers eternally to likeness» (Blanchot, 1989, s. 168). Blant annet på grunn av de tilfellene av abstrahering vi finner i diktene, kan vi si at bildene ikke refererer til «noe», men snarere skaper bilder som viser til seg selv, som trekker til seg blikk, oppmerksomhet og stadige, men kanskje likevel forgjeves forsøk på fortolkning, nettopp fordi de ikke kan avgrenses og fortolkes som bilde «på noe».

### *Multitemporalitet*

Tidens forløp i Hødnebøs dikt er komplisert, og flere av diktene skaper en temporalitet som er markant annerledes enn den lineære og forløpende klokketiden. Det mest påfallende eksempelet på dette finner vi i diktet «I», der ikke bare de lyriske bildene er svært fortettet, men der også fortid og nåtid møtes. Fordi tiden fremstilles anakronistisk, og fordi kausalitet mangler, skaper dermed diktet en svevende tidsfølelse som gir en fornemmelse av gjennomgående øyeblikkelighet og et hastverk: «Hestene galopperer tungt / i gatene,

fotgjengere ligger i dødskrampe / på stiene utenfor byen. [...]». Også i diktet «MEN ALT» skapes et ikke-lineært tidsforløp der fortid og nåtid møtes. I andre strofe er den temporale vendingen som skapes i versene, «Du gikk opp trappen / i det hemmelighetsfulle huset, / inn i huset som er overalt», sammen med den tilsynelatende omvendte rekkefølgen av duets handlinger, med på å gjøre tidsforløpet udefinert. Disse temporale vendingene kan leses i lys av det Rheinschmiedt hevder, nemlig at drømmer er uttrykk for multitemporalitet, der tiden opphører å være kronologisk og lineær. Ikke bare mener han at drømmenes natur er at alle drømmer skjer i nåtiden, men han mener også at alle drømmene er koblet sammen i drømmeklynger, som knytter sammen alle drømmer vi har hatt gjennom livet. Hvis vi, som Freud, ser på drømmene som mnemiske som tar opp de øyeblikkene som har vært med på å forme livene våre (Rheinschmiedt, 2017, s. 17), blir det forståelse for at det i Hødnebøs drømmedikt skapes drømmebilder som synes å ha usikker kausalitet eller ikke-lineær tid.

## 5.2 Avsluttende refleksjoner

Hver natt når vi drømmer, skaper vi gåtefulle bilder som vi opplever, og dermed kan vi si at vi alle «dikter» om natten. Likevel er det sjelden vi husker drømmene, og dersom vi husker dem, dveler vi kanskje ikke ved dem eller tar dem på alvor fordi vi ikke forstår dem. Hødnebøs dikt, som jeg i denne avhandlingen har kalt for «drømmedikt», får oss imidlertid til å samle all vår oppmerksomhet om drømmer, på samme måte som mye annen litteratur har gjort tidligere. Og selv om drømmene i disse diktene ikke er leserens egne, er det påfallende og i grunnen overraskende hvor gjenkjennelige de er – selvsagt ikke selve drømmebildene – men hvordan drømmene er preget av plutselige omslag, påtrengende hendelser og tilsynekomster. Dermed har disse drømmediktene også gjort meg mer oppmerksom, ikke bare på mine egne drømmer, men på hvordan vi alle, til en viss grad, skaper verdener der vi ikke har kontroll og der vi alltid er en annen. Slik viser Hødnebøs drømmedikt oss også hva som er menneskelig mulig, ikke bare å tenke og oppleve, men også skape. Drømmediktene peker mot noe som ikke helt kan formuleres, nemlig våre indre verdener, slik de utfolder seg om natten.

## 6 Litteraturliste

- Bardzimashvili, N. (2014). *Importance of Night Dreams in Ibsen's Plays* [Masteroppgave, Universitetet i Oslo].
- Bennett, A., & Royle, N. (2009). *An introduction to literature, criticism and theory* (4th ed). Pearson/Longman.
- Blanchot, M. (1989). *The space of literature* (A. Smock, Overs.). University of Nebraska Press. (Opprinnelig utgitt 1955).
- Bø, O. (1995). Det vi veit og det vi ikkje veit om Draumkvedet. *Telemark historielag, i samarbeid med Telemark kyrkjeakademi, 16/1995*, 21-33.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2008022500097](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008022500097)
- Bø, O., Moe, M., Landstad, M. B., & Ramskjær, L. (1979). *Draumkvedet*. W.C. Fabritius & Sønner A/S. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2017070507115](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2017070507115)
- Farbman, H. (2012). *Other night: Dreaming, writing, and restlessness in twentieth-century literature*. Fordham University Press.
- Freud, S. (1992). *Drømmetydning*. Cappelen.
- Grimm, J., Grimm, W., & Wenzel-Bürger, E. (1991). *Hans og Grete*. Carlsen forlag.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2010112408021](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2010112408021)
- Grimm, J., Grimm, W., & Wenzel-Bürger, E. (1999). *Hans og Grete*. Cappelen.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2008102204048](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008102204048)
- Hagerup, H. (2014). Den hjemlige uhyggen. *Agora, 1/32*, 50-73.
- Holmen, H. (2021, 6. juli). Skeptisisme. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/skeptisisme>
- Hooton, C. (2016, november 7). How Franz Kafka was inspired by those thoughts/dreams you get just before you fall asleep. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/how-franz-kafka-was-inspired-those-thoughts-dreams-you-get-just-you-fall-asleep-a7402721.html>
- Hødnebo, T. (2019). *Å snu verden inn mot verden: Dikt i samling*. Kolon forlag.
- Iser, W. (1981). Tekstens appelstruktur. I M. Olsen & G. Kelstrup (Red.), *Værk og læser: En antologi om receptionsforskning* (s. 102–133). Borgen.
- Janss, C., & Refsum, C. (2010). *Lyrikkens liv: Innføring i diktlesning* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Jordheim, H., Rønning, A. B., Sandmo, E., & Skoie, M. (2008). *Humaniora en innføring*. Universitetsforlaget.
- Kittang, A. (1997). *Sigmund Freud*. Gyldendal.
- Kolon. (u.å.). *Tone Hødnebo*. Kolon forlag. <https://www.kolonforlag.no/authors/details/22>
- Lilleslåtten, M. (2020, november 24). *Allerede i antikken ville folk betale for å få tydet drømmene sine*. Universitetet i Oslo.

<https://www.hf.uio.no/ifikk/forskning/aktuelt/aktuelle-saker/2020/allerede-i-antikken-ville-folk-betale-for-a>

Men. (2016). I *Bokmålsordboka*. Språkrådet og Universitetet i Bergen.

[https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=men&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge](https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=men&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge)

Mønster, L. (2018). Dream Poems. The Surreal Conditions of Modernism. *Humanities*, 7/4, 1-15. <https://doi.org/10.3390/h7040112>

*Poesi*. (u.å.). I *Det Norske Akademis ordbok*. <https://naob.no/ordbok/poesi>

Rasmussen, K. S. (2001). Indledning. *Slagmark - Tidsskrift for idéhistorie*, 32, 7–17.

<https://doi.org/10.7146/sl.v0i32.181>

Rheinschmiedt, O. M. (2017). *Fictions of Dreams*. Karnac Books.

Skre, I. B. (2020, 28. mai). Besettelse. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/besettelse>

Søvngjenger. (2020, 11. mai). I *Store medisinske leksikon*.

<http://sml.snl.no/s%C3%B8vngjenger>

Vedfelt, O. (2007). *Drømmenes dimensjoner: Drømmenes vesen, funksjon og fortolkning* (5. utg.). Gyldendal.

Waalder, B. A., & Hauge, A. (2018, 31. desember). Åndedrett. I *Store norske leksikon*.

<http://snl.no/%C3%A5ndedrett>

Østby, E. (2002). *Drømmer og drømmetydning i norrøn sagalitteratur* [Masteroppgave, Universitetet i Oslo].