

Med tro på språket

Therese Tungen

om Peter Waterhouses *Blomster*

(Gasspedal 2005, oversatt av Arild Vange)

Det blinkende lyset der veien krysser jernbanelinjen. Denne blomsten synes å bli beveget i vinden, flakkende mellom skygge og lysrefleks. Neonlampene klokken ni om morgenen i den store hallen, drivhusblomstene.

Slik åpner Peter Waterhouses langdikt *Blomster*. Ulike former for kunstig lys – i planovergangen, og deretter, lyset over en inngangsdør, de røde baklysene på en bremsende bil og et ”blomsterrundt” speedometer inne i bilen – blir oppladet av blomstens karaktertrekk. Områdene for det naturlige og det kulturelle smitter over på hverandre, på samme måte som det skjer en oppladning eller overføring av betydning mellom ordene i teksten. Det blinkende lyset på jernbaneovergangen er en blomst, utsatt for allslags vær, og flakkende mellom lys og skygge. Likedan flakker teksten mellom det belyste og det skyggelagte, både i skildringen av et område i utkanten av en stor by og i tenkningen omkring språket.

Kulturlandskap

Blomster-diktet virker i begynnelsen idylliserende, med stor tro på hva språket kan utrette:

Selv gatelyktene langs avkjøringsveien kan slås på med ordet skjønnet. De blir ikke vakre av ordet, men litt lysere eller blusser opp; også blomstene rundt om står nå litt høyere og mer trafikkegnede eller trafikksikre. Med et slikt ord kan trafikken også saktnes og beroliges.

Gatelykten og blomsten rører ved hverandre. Blomstens egenskaper blir overført til den elektriske gatelykten. Begge lyser litt opp. Diktet åpner leserens blikk ved å synliggjøre de fleksible og skiftende forbindelsene som finnes i verden, hvordan gatelykten kan skjelve i vinden og drikke vann fra bakken. Vi får poengtert at denne førspråklige innsikten ikke nødvendigvis *må* formidles gjennom språket: ”Varsomt, ennå uten støtte fra språket, berører naturen gatelykten og gatelykten naturen.” Men noe av spenningen for leseren ligger nettopp i diktets tematisering av selve den poetiske prosessen, hvordan den påvirker og omformer

omgivelsene. Et ord som ”skjønnhet” fungerer for eksempel som en buffer som demper sammenstøtet mellom natur og menneske. Det demper kraften i naturen, og det demper og beroliger ”trafikken”. Det siste er en metafor på det moderne mennesket som sitter trygt innenfor de rammene av stål og gummi bilen danner. Ved å si hvor pent noe er, ufarliggjør vi verden rundt oss, vi klassifiserer den og kjører så videre. Det blir etter hvert tydelig at diktet *Blomster* vil bryte en slik klarhet. Verden er uoversiktlig. Den kan ikke fanges med ordet skjønnhet.

På et konkret nivå formidler diktet en opplevelse av et industriområde utenfor en storby. I en samtale mellom forfatteren og Martin Kubaczek i etterskriftet til boka opplyser Waterhouse at han beskriver et lavlandsområde i utkanten av Wien:

[S]lik jeg opplever det blir det spesielt karakteristisk i skumringen, for da kommer dets blomsterkvalitet tydelig frem – fra de neonstrålende bensinstasjonene og fra de flombelyste hallene og fra store skrifttyper, fra trafikkstrømmer, parkeringsplasser, krattskoger, bilkirkegårder, containerplasser, rolige naturbelter, gårdsbruk, landsbyer.

De glimtvisе blikkene på slettelandskapets bestanddeler kunne vært hentet fra utkanten til enhver storby, enten når natten sakte går mot dag – eller som jeg forstår diktet – i skumringstimen, når lyset blir dempet, og detaljer som vanligvis er blitt oversett, lyser opp: den glødende sigaretten til en gående mann, lyset i en sigarettautomat, lyset i skiltet ved en bussholdeplass. Et barn i baksetet av en bil på vei mot byen, i regnvær, vil kunne se det magiske og fremmedartede i et slikt landskap. I diktet blusser bruksgjenstander og tekniske ting opp som ildfluer. Objektene blir forvandlet ved blikket: ikke et blick som holder fast og definerer, men som transformerer virkeligheten.

Foreningen språket skaper mellom det naturlige og det kulturelt produserte driver diktet framover. Virkningen av diktet er tidvis som når man kommer kjørende langs motorveien: farten gjør at blomster, fabrikkhaller og gatelykter glir over i og blir farget av hverandre i persepsjonen. Andre steder er teksten langsam og dvelende, som om den som ser, står stille. Walter Benjamin har med gjenlesingen sin av den tidlige modernismen blitt kalt en ”eingehaltende Leser”, en leser som holder inne og leser så sakte at helheten forsvinner og tingene faller fra hverandre. Det samme gjør jeg-et i *Blomster*. Dermed blir vi som lesere oppmerksomme på det som ellers forblir usett, som gatelyktas ”blomsterkvalitet” eller det poetiske potensialet i en sigarettautomat. Etter at diktet har etablert en nærhetsrelasjon mellom botanikk og teknikk, og med det gitt ny valør til slitne utkantområder, sniker en merkelig ambivalens seg inn og bryter det idylliske preget.

Dikteren: fillesamler eller gartner?

På lignende vis som lyset i jernbaneovergangen, veksler *Blomster* mellom lys- og skyggelegging av området det beskriver. Det er i skildringen av en skraphaug den doble bevegelsen blir tydelig:

Groper i landskapet. Her tømmer bøndene, byggefirmaene også, gjerne avfallet sitt, og da lyser det i gropene, der hvor det før bare var helt like grønne gresstrå og busker, lyser som fasanfjær, og det lukter av en innholdsrik blanding.

Å bruke søppeldyngen på en slik måte peker mot dikteren som en fillesamler eller ettersanker, han som påpeker det skjønne i det andre kaster fra seg eller overser, plukker det opp og skaper noe nytt av det. Gropene lyser opp som fargerike fjær, heter det, og konsentrasjonen om lyset viser tekstens visuelle karakter. Lyset skapes av blandingen av forskjellig skrot: lyset er en kraft som finnes i objektene, men må observeres, registreres og omformes gjennom språklige bilder for å kunne bli synlig.

Man kan ane byen som en ruvende størrelse i diktets bakgrunn. Samlingen av skrot søppelhaugen består av, viser i miniatyr det som skjer med byens utkantstrøk: Det som var en "lik" natur, har blitt brokete, mangfoldig og fargesprakende. Jeg-ets holdning er nysgjerrig og granskende. Ved det undersøkende blikket begynner gropene å lyse, slik utkantstrøket lyser opp ved poetens blick. Men interessant nok blir det lyriske bildet ganske raskt punktert når sensuren kommer inn:

Over en skråning ned mot elven tømte vi kjøkken- og husavfallet, og her var det forkastede materialets fargefall påfallende igjen, fremmed, sammenføyd, gjenstridig, provoserende, slik at denne frie kunst ble forbudt, ble sensurert.

Kjøkkenavfallet, som har sammenheng med det hverdagslige og vanlige, får noe av elvas flyktige og forandelige karakter. Det som var fargesprakende og til å leke med har blitt miljøskadelig, det som er uordentlig er en trussel mot en tilkjempet ro og struktur.

Om man retter oppmerksomheten mot diktets selvrefleksivitet, kan man også tolke sensuren som en del av selve skrivingen. Man kan si at både det landskapet som beskrives i *Blomster* og språket det beskrives med, har et uregjerlig vesen: en egenrådighet og en vilje til å bre seg utover. Forandringen av de fysiske tingene forsterkes ettersom enkeltfraser blir utvidet til mindre prosatekster:

Gatemarkeringenes reflektorer er etterligninger av asfaltglitringen og sommermarkene. Verdens uro vokser. Alt skal bli blomst, vi stadig mer urolige. Byene er blomsterhav.

Waterhouse skriver fram en "blomsterkvalitet" i landskapet, men med språkets blomsterkvalitet følger en ugresskvalitet. Som ugresset tar kontroll, og truer med å ta tilbake det området mennesket møysommelig har dyrket fram for seg selv, har språket en frihet som gjør at det iblant kommer ut av dikterens herredømme. Bevegelsen i diktet blir skapt av korrespondansene som etableres mellom det "naturlige" og det "teknologiske", men nå er eiendomsforholdet uklart. Språket er i ferd med å ta styringen fra den som sitter og skaper denne verden.

Transformasjonen må dempes og beskjæres av det lyriske jeg-et, så ikke tingene vokser helt inn i hverandre. Dermed får subjektet i diktet en gartnerfunksjon:

Neonlyset belyser ordet holde plass eksakt, og bak det blinker stadig en grønn pil på en billettautomat [...] fra bolighuset kan alle se at natthagen blir stelt av en gartner, her er gjødsel blitt lagt i små dynger om våren, kvistene, lys er blitt beskåret og dempet, slik at lyset ikke vokser inn i et annet, to ikke kveler hverandre. Holdeplassen har skutt i været.

Kontrasten mellom søppelhaugen og hagen er illustrerende for språkets to ulike funksjoner. Den pyntelige hagen er kultivert natur. I den ligger gjødselen i sine avgrensede hauger, i motsetning til det sammenblandede rasket i søppelhaugen. Søppeldynger er for så vidt også menneskeskapt, men plassert i overgangen mellom hage og mark, kultur og natur. Skal dikteren være en gartner, en som luker vekk det som er blitt definert som ugress og beskjærer lyset, eller skal han være en som leter gjennom søppelhauger og setter sammen gammelt skrap andre ikke har sett verdien av, og som får tingene til å belyse hverandre? Waterhouse veksler mellom de to rollene. Ved å finne poetiske, rytmiske og semantiske broer mellom tingene, minner han mest om en skraphandler. Samtidig viser uroen som er knyttet til poetisk skapelse – "Alt skal bli blomst, vi stadig mer urolige" – en tvetydig holdning til diktning, og et behov for å lage orden gjennom språket, som en gartner.

"Buskaset vokste som en vanskelig tekst"

I en annen tekst av Waterhouse, "Dikt og delløsninger", som vipper mellom det poetologiske og det poetiske, kommer tvetydigheten fram i bilder som dette:

Med armene, utbredt – som i flukt utbredt –, skjøv jeg grenene fra meg: trakk jeg armene tilbake, la grenene seg over meg igjen, som bokstavedler over meg og foran meg. Buskaset vokste som en vanskelig tekst.¹

I bildet av jeg-et som legger greinene over seg som bokstavedler for så

å skyve dem fra seg, finnes en tydelig ambivalens knyttet til språklig skapelse. Det er uklart om jeg-et vil flykte fra grenene eller bruke dem som et vingspenn, men i sammenligningen mellom buskaset og en "vanskelig tekst" kan man finne et essensielt aspekt ved Waterhouses poetikk, som også er tydelig til stede i *Blomster*. Den organiske metaforen kan selvsagt vise til en romantisk tanke om tekstens indre selvgenererende kraft, men også til den "faktiske busken", den ytre virkelighetens tilstedeværelse i litteraturen. I "Dikt og delløsninger" forsøker subjektet å skape en bro mellom de språklig konstruerte landskapene og den ikke-språklige virkeligheten. Å røre ved et tre er å røre ved "en ikke-kunnen, en annen sikkerhet, en vev og en ru tekst." Å kjenne den ru barken under hånden er en før-refleksiv erfaring, som kan framtre som en rytme i språket. I Waterhouses diktning er hendelser, fenomener og ting i verden forbundet gjennom assosiasjoner og likhetsrelasjoner, noe som stadig skaper nye meninger.

Et barnlig språk

Waterhouse omtaler språket som en tillitsstruktur. I essayet "Das Wort" heter det at alle diktene hans kommer fra det samme stedet:

[J]eg kan ikke snakke. Jeg har ingen ord. Og gang på gang kunne denne terskelen bygges bro over med rytme. Ikke før var den smale passasjen gjennomrytmisert, så åpnet alt seg til venstre, til høyre, foran og i høyden.²

Magien som skapes av språkets lydlige rytme i *Blomster*, gir assosiasjoner til den rytmen Walter Benjamin hevder han som barn fant i språket, noe han gjenforteller i boken *Barndom i Berlin*: dette var en magi som gjorde korrespondanser mulig, og med det mening. Man kan også ta omveien til den tidlige Paul Austers måte å tenke språk på:

At the heart of each language there is a network of rhymes, assonances, and overlapping meanings, and each of these occurrences functions as a kind of bridge that joins opposite and contrasting aspects of the world with each other.³

Dette skriver han i debutromanen sin, *The Invention of Solitude*, hvor tanken om den språklige rytmen er utviklet til en kompositorisk metode. Austers bok har sterke likhetstrekk med komposisjonen av *Blomster*, noe som viser seg i måten begge tekstene skaper sammenhenger ved språklige og tematiske assosiasjoner. I *Blomster* blir et motiv forskjøvet fra en sekvens til den neste, som når også kjøpesenterlederen blir botanisk, og teksten politisk: "Egget faller ut av reiret og ned fra stedet under takrennen. En forbryter, lederen for et kjøpesenter, sitter med skogsansikt og bjørnebærøyne og sier at han ikke vil ha utenlandske gjester i senteret sitt". Man kan også trekke fram spillet med den lydlige

likheten mellom ord som Blumen, Lumen og Blu, som i norsk oversettelse har blitt til blomst, bluss og blo. Analogiene er både visuelle, lydlige, og her, grammatikalske. Blomstermetaforen vekker stadig nye assosiasjoner når "[b]lomstene foran hallene" som betrakter menneskene, omformes fra "vennlige barneøyne" til "lyskryssøyne, baklysøyne, Essoøyne, arbeidsøyne, reklameøyne". Fremmedgjøringen av den daglige lederen, likheten mellom blomst og blo(d), koblingen mellom blomster, barneøyne og reklameøyne er poetisk vittig, men det ligger et alvor under ordlekene.

Forholdet mellom ordene blir viktigere enn hva de betyr hver for seg, og som en følge av det klarer språket til en viss grad å løse opp identiteten hver ting er fastgrodd i. Slik muliggjøres metamorfose, et livsnødvendig aspekt ved poetisk skapelse. Men selv om Waterhouse i likhet med Auster virker optimistisk på vegne av språkets muligheter, innebærer viljen til å skrive fram likheter som binder sammen ulike tider og tilsynelatende adskilte hendelser også en risiko – og et ansvar?

Kjent filmskaper myrdet

Det naturskapte og det menneskeskapte møtes i et landskap der "de innfødte glinser og stråler og funkler som gyllen honning", noe som i neste avsnitt brytes med skildringen av drapet på Pier Paolo Pasolini: "i et landskap med busker og pinjer, hytter og høyblokker, motorveier, idet noen kjørte over kroppen med bil og slo løs på kroppen med et trestykke [...] ble det også uttrykt en naturlig rettsfølelse der". Etter framstillingen av drapet, som en brutal, men ikke nødvendigvis ond gjerning, kommer ordene "Violare, volare, viola", som i en barneregale. Det latinske ordet *Violare* som betyr å gjøre vold på, skade eller voldta blir etterfulgt av ordet *volare*, som betyr å fly, og det blir tatt over av det italienske ordet *viola*, som betyr blomst, fiol, men også streng-instrumentet bratsj. Betyr det at språket – og rytmen som oppstår mellom forskjellige språk – kan virke helbredende, at skaden som er skjedd kan bli utlignet i språket? Dette kan iblant synes å være en del av Waterhouses prosjekt. Å leke med språket på denne måten kan virke naivt, men ved at hendelser fra andre tider og steder blir klippet inn i teksten, noen av dem dokumentariske, får det tilsynelatende tøylessløse og lystbetonte ved prosjektet en mørkere tone. Waterhouse selv gir sin forståelse av diktet:

Pasolini døde i et landskap som utmerket godt kan sammenlignes med det i Blomster-diktet. I Pasolini-avsnittet blir landskapets morderiske karakter i utkanten av byen behandlet. Og det søkes etter et ja til dette farlige, dunkle aspektet ved landskapet. Bare ja beskytter, nei beskytter ikke.

Waterhouse formulerer her et viktig aspekt ved diktet, som begynner med å produsere et forskjønnet landskap, slik at leseren lett kan forelske

seg i det skinnende, lekende språket, men som gradvis tar til seg både kritiske og virkelighetsnære elementer. Det Waterhouse kaller landskapets ”morderiske karakter” er noe som synes å tvinge seg fram både i skildringen av naturen og det menneskelige. Forskjønningen av landskapet nyanseres ved at både naturen og teknikken framstår som aggressive krefter. I essayet ”The Grid” skriver Richard Sennett om hvordan en del amerikanske storbyer i sin tid ble bygget ut fra abstrakte planer, uten hensyn til topografien.⁴ Vi kan tenke oss den samme overkjøringen av det naturlige landskapet i *Blomster*, men uten en foreliggende plan. Utkantområdet har vokst vilt, teknikken har dekket til og transformert naturen, og selv blitt en annen natur.

Den tyske romantikken hadde en hang til å kretse om opplevelsen av en tapt naturtilhørighet. *Blomster* går i dialog med, og omformulerer, denne sterke, nostalgiske tradisjonen med sin sammenfiltring av natur og kultur. Diktet utmerker seg ved at landskapets og språkets viltvoksende karakter på den ene siden blir framprovosert, samtidig som det mildnes og romantiseres gjennom poesien. I praksis ser vi dobbeltheten i måten diktet framstår som idylliserende, formidlet gjennom det ukritiske barneblikket, før det brått blir vridd om en halv omdreining slik at tingene blir fremmedgjorte. Eller omvendt, som i Pasolini-sekvensen, hvor det barbariske får komme til fullt uttrykk, for deretter å bli dempet ved den poetiske skjønneten i språket. Det å ta i bruk det særegne slettelandskapet som setting, for så å møblere det med andre tekster, virkelighetssnutter og mytiske bilder, kan leses som en måte å si ”ja” på for dikteren. Så kan man spørre seg hvor grensen går, om Waterhouses poetisering av virkeligheten likevel innebærer en forskjønning som ufarliggjør og plasserer noe utenfor.

Lattermaskin og lommelyktgudinne

Fra kontoret sitt høyt oppe i etasjene, skuer en kvinnelig leder ut over et landskap hun ikke har satt sine bein i:

skuende ut over hallene, rolig ut over broer og sløyfer, ut av et himmelsk vindu på en indigo-dag, sier senterets kvinnelige leder: Forfatterne skriver for meg. Virkeligheten blir stadig vakrere.

Med det nesten totale fraværet av mennesker i *Blomster*, bidrar sekvensen om lederen til å åpne diktet for en flerstemthet. Kvinnens uttalelse står i kontrast til den holdningen som er skrevet fram, og med distansen til landskapet som perspektivet fra skyskraperen skaper, får også vi som lesere en avstand til diktets fiksjonsverden. Og med avstanden kommer diktets innebygde politiske standpunkt opp i dagen. Kvinnens uttalelse kan betraktes som en innrømmelse fra dikterens side: Den poetiske behandlingen av motivene innebærer et ”jeg går god for” som kan innby til å skyve virkeligheten, eller de mørke sidene av virkeligheten, fra

seg. Språkets maktaspekt som før i diktet har vært et underliggende tema, får her komme til uttrykk. Vi ser forskjønningen litteraturen kan skape, og at dette kan medføre en avstand til motivene, det være seg et utkantstrøk eller en voldshandling. Poetisering, som for dikteren er en måte å si "ja" til verden på, kan for andre bidra til å stenge verden ute, og i neste omgang bidra til å legitimere overgrep på noen eller noe. Ofrene ser man ikke fra skyskraperen.

Lyset er den viktigste metaforen i diktet. Ulike objekter belyser hverandre gjensidig, slik ulike ord så å si farger av på hverandre. Lyset oppløser motsetninger, og det er illustrativt nok lyset gartneren beskjerer i et forsøk på kontroll. I tråd med diktets overordnede grenseoverskridelse mellom det naturlige og det menneskeskapte, får lyset fra TV-skjermen samme verdi som lyset fra nattehimmelen. Teksten beveger seg inn i kvinnens sinn: "Noen ganger vil jeg bygge en hall med mine egne hender, om kvelden er jeg for trøtt, ser inn i himmellyset, som ingenting lover, men som også er en krumning, en hall. Se der, gjerdene er jærtegn. Og her lever alle i luksus. All teknikken flyter." Himmellyset er både natur og teknikk, himmelhvelv og TV-skjerm. TV-en med sine kunstige stemmer og sin lattermaskin, et symbol på bymenneskets ensomhet, blir for kvinnen en ny natur, som i likhet med himmelen og sigarett-automatene, lyser opp og virker trøstende.

I den moderne verden blir Eos skrevet inn, myteskikkelsen som representerer overgangen fra natt til morgen.⁵ Også hun er modernisert og i takt med tiden, og kan slås av og på som en lysbryter. "Eos smetter ut av det tekniske igjen, en liten lommelyktgudinne" sier Waterhouse i etterordet. Selv om natten er Eos tilstede, som små elektriske lyskilder selv om produksjonen har stoppet, og viser til liv i den mørklagte naturen. Mot slutten av diktet skapes bilder av små lysglimt fra inne i husene, sett fra den mørke utsiden. Lys fra vinduene i hus og blokker kan være trøstende når man befinner seg utenfor i mørket, samtidig som det kan være med på å understreke ens egen ensomhet. Den samme følelsen kan man iblant få når man leser *Blomster*. Diktet makter å integrere en diskusjon omkring skrift og skapelse i en spørrende og gjennomreflektert undersøkelse av en konkret verden. På sitt beste er teksten etisk uten å være moraliserende, fordi den skaper en skjerpet oppmerksomhet mot den verden som omgir oss.

- 1 Peter Waterhouse: "Gedichte und Teilösungen", Die Schweizer Korrektur (Engeler 1995), oversatt til norsk av Arild Vange, som "Dikt og delløsninger", i *Luj* nr. 1-2, 2003.
- 2 Peter Waterhouse: "Das Wort", Die Geheimnislosigkeit (1996), sitert av Arild Vange i "Toposforskning i lys av u-topien", en samtale om poetikk mellom Arild Vange, Kari Løvaas og Astrid Nordang på *Nypoesei*: <http://www.nypoesei.net/essays/korrektur.html>, 02.04.2003.
- 3 Paul Auster: *The Invention of Solitude*, Penguin Books, New York, 1988.
- 4 Richard Sennet: "The Making of Grids", *International Social Science Journal*, #125/1990, finnes i norsk oversettelse som "The Grid", ved Knut Ove Eliassen, i J. Aspen og J. Pløger (red.): *På sporet av byen. Lesninger av det senmoderne byliv*, Spartacus Forlag, Oslo 1997.
- 5 *Blomster* framstår som en collage av tekstfragmenter og ulike stemmer, både hverdagslige og mytiske. Eos er bare en av mytene som er skrevet inn. En annen er Prometevs, framskrittets oppfinner. Prometevs blir i dag omtalt som teknisk rasjonalitet eller instrumentalitet. Hos Waterhouse blir han igjen personifisert som den som har laget "hallene", forgjengeren for teknikken.