

Gunvor Hofmo og skriftstemmen

AV SISSEL FURUSETH

The hurtful element in words cannot be removed, because it is at once potential and potentiated; that is, intrinsically associated with an ear that cannot choose but to hear, and with some actual experience of wounding words.

Geoffrey H. Hartman

«Mørke, død, ødslig, høst, døv, hjemløs, navnløs, ømhetens tre – bokstaven, lyden Ø; det er fremfor alt hva Hofmo er for meg.» skriver Arnstein Bjørkly i *Vagant* nr. 1/96. Når lidelsen, tomheten og sjelenøden i Hofmos dikt blir for overveldende, gripes det tak i «en bokstav, en lyd, en grunnstemning, et symbol uten sikker referanse» som gir lesningen ny framdrift. Bjørkly har observert hvordan ø-en opptrer i en rekke semantisk sterkt ladede ord som forekommer ofte i Hofmos diktunivers. Til hans liste ovenfor kunne man føye til 'tørst', 'drøm', 'røst', 'møte', 'øyne', samt hofmoske neologismer av typen 'rødsprøtt' og 'nøttdrøm'. Ø-en er både klangfarge og ikon, både stemningsskapende og symboliserende. Den samler flere tekstlige aspekter opp i seg og fungerer som et gravitasjonspunkt i lesningen. Lyden «formår å skape en atmosfære av melankoli og tristesse, som den franske *-ew*», samtidig som det norske skrifttegnet, den delte sirkelen, symboliserer brutt helhet: «splittelse, manikeisme og dikotomi» (Bjørkly 1996: 34). Man kunne legge til at i matematikken er Ø symbolet for 'den tomme mengde'. Mens ødsligheten, mørket og døden er abstraksjoner som er vanskelige å gripe, er ø-en som disse fenomenenes signifikant konkret og overskuelig. Bjørkly har funnet et konsentrat, et destillat, en fetisj om man vil, som gjør det mulig å bære Hofmos dikt med seg.

Enkelte lesere vil finne Bjørklys refleksjon omkring Hofmos Ø noe kokett og spekulativ. Hvordan kan man tenke på klangfarge i møte med en diktning som rommer så mye lidelse og sorg? Andre vil derimot oppleve denne materielle og musikalske vending i Hofmo-resepsjonen som en befrielse fra den tunge biografiske hånd som hviler over dette forfatterskapet. Bjørkly tar riktig nok utgangspunkt i den samme tragiske kontekst av mørke og død som Hofmos lyrikk så ofte leses inn i, men dette får en ny taktil aktualitet i det grunnstemningen materialiseres i ø-en som språk tegn. Oppmerksomheten vendes fra stemningsinnhold til selve det poetiske materialet: skrifttegnet og fonemet, og i denne vendingen forvandles melankoli til artistisk overskudd. Hofmos Ø er ikke et direkte uttrykk for forfatterstemmen i eksistensiell eller fysiologisk forstand, men kan illustrere det Jon Fosse kaller 'skriftstemmen'; «ei skriftrøyst som søker seg mot ein stad imellom det subjektive og det objektive, mot ein stad som ikkje fanst før diktet, men som finst i og med språkmaterialiteten i diktet» (Fosse 1994: 96). Skriftstemmen blir altså til gjennom poetens overgivelse til språket – der subjektiviteten slår om i objektivitet.¹

Å overgi seg til språket vil for lyrikeren si å være prisgitt visse sjangermessige konvensjoner, om ikke nødvendigvis rim og metrum, så i alle fall versifikasjonens logikk i vid forstand. Versifikasjon har vært definert som teknikker for å gjenskape et tonalt supplement i et skrevet medium (C. O. Hartman 1991: 3), og opplevelsen av at det finnes både en visuell tekst og en auditiv tekst – som forårsaker interferens mellom skriftbilde og lydbilde – vil være særlig påtrengende for lyrikkmediets del. I det følgende vil jeg drøfte skriftstemmen og språkmaterialiteten i Gunvor Hofmos dikt slik dette manifesterer seg gjennom versifikasjonsforholdene. Med utgangspunkt i enkelte tekster fra debutsamlingen *Jeg vil hjem til menneskene* (1946) vil jeg konsentrere oppmerksomheten omkring 'rimets problem'. I et forfatterkap som så å si utelukkende er viet lyrikken, er det særlig maktpåliggende å få belyst sjangerens materielle og mediale betingelser.² Ved å analysere diktene slik de oppleves utspent mellom 'stemme' og 'skrift', kan man vanskelig overhøre hvordan Hofmos lyrikk utfolder en radikal, smertefull språkhandling.

¹ Fosse formulerer sin poetikk i forlengelsen av Theodor W. Adorno som i «Rede über Lyrik und Gesellschaft» (1958) beskriver den lyriske bildedannelsen som en «in Objektivität umschlagende Subjektivität» (Adorno 1974: 56).

² Fra og med debuten i 1946 til den siste samlingen *Epilog* utkom i 1994 opererte Gunvor Hofmo innenfor diktets format. Blant Hofmos 20 diktsamlinger finner man imidlertid enkelte prosadikt som på interessant vis antyder grenseområdet for hennes lyriske praksis.

STEMME OG SKRIFT I HOFMOS BILDEUNIVERS

Gunvor Hofmo (1921–95) skriver sine dikt innenfor en moderne visualitets- og skriftkultur. Ikke desto mindre framstår hun umiddelbart som en ‘stemmens poet’, og kanskje også derfor som noe alderdommelig i sin poetiske diksjon. Mange av Hofmos tekster dramatiserer en form for ekspressivitet dagens lesere langt på vei er blitt fremmedgjorte overfor, og som det er vanskelig å håndtere uten at kritikerspråket blir sentimentalt. Jan Erik Vold har gitt biografien om henne tittelen *Mørkets sangerske* (2000), og knytter dermed Hofmos liv og diktning an til Orfeus-myten og forbindelsen mellom sang og poesi som ligger nedfelt i lyrikkbegrepets etymologi. I Hofmo-resepsjonen blir denne «sang fra en orfisk munn» (Langås 2001: 189) gjerne relatert til tapet av den jødiske venninnen Ruth Maier (1920–42) som omkom i Auschwitz under andre verdenskrig, og ‘sangen’ blir en billedlig talemåte forskeren og biografen tyr til for å beskrive Hofmos poetiske og private sorgarbeid.

Men når nettopp ‘sang’ utkrystalliserer seg som et viktig hermeneutisk nøkkelord for Hofmo-fortolkeren, er det også fordi det i Hofmos dikt finnes en rekke eksplisitte referanser til sang, hymner og musikk. Disse gjør seg gjeldende gjennom hele forfatterskapet. I titteldiktet fra 1951-samlingen *Blinde nattergaler* heter det: «Å blinde nattergaler som må sone/ at smerten, smerten er den skjønne tone!» (Hofmo 1996: 68). Noen år senere: «Syng dine klagesanger/ Jeremias» (250); «Jeg er kronen som synger/ paradisetts hymner/ over verdens sten» (348); «Hva er lovsang fra engler/ og hva er de dødeliges stemmer/ som trenger igjennom meg/ fra alt som lever» (401); «Harpen synger av natt/ av vått gress/ Den er stemt etter dypet» (413); «Og sangeren gjorde sin/ elsker levende igjen» (446). I det siste eksemplet er referansen til Orfeus-myten åpenbar. For øvrig lyder den gammeltestamentlige klagesangen som en sentral intertekst i Hofmos dikt.

Hos Hofmo finnes stemmemotivet også i andre varianter enn i form av sang: «hvem skulle vi hyle mot/ vi som er gjennomhullet av død?» (49). Delvis skjer dette gjennom ulike metaforiske forkledning; i antropomorferinger som «da kommer skumringen/ nynnende» (28) eller «Gi disse stammer røster!» (74), ofte kombinert i oksymoronske sammenstillinger av typen «stillheten hører jeg rope» (45); «Å lidelsens jubel» (89). I Hofmos dikt ‘kimer’, ‘toner’, ‘synger’ og ‘roper’ det. I det hele tatt påkalles hørselsansen i stor utstrekning; «Hør hvor stille det er» (32). Den lydlike motivkretsen ser dessuten ut til å være knyttet opp mot det kroppslige i form av åndedrett, pust og hjerteslag; «Alt vi fornemmer en dag/ er de dreptes åndedrag» (33). Døden konkretiseres for og inkorporeres i den sansende kroppen, ikke minst gjennom øret.

I Hofmos dikt har stemmen en paradoksal tilknytning til både død og liv, men som metafor for diktningen fungerer stemmen ofte som en besvergelse av livet. Sangen blir et kampvåpen mot tilintetgjørelsen; dikteren «besynger» for å overvinne den dødelige stillheten. I «Ensomhet I» kan for øvrig den røsten som stillheten fremmaner, leses både som jegets egen stemme og som stemmen til den savnede:

Og av redsel for mørket
og for stillheten
hvis avgrunner ikke kan måles,
besynger du ensomheten,
besynger du selve forbannelsen.

Og mørket forstørret ditt ansikt,
og stillheten forstørret din røst
[...]

(Hofmo 1946: 53–54; 1996: 38)

Gunvor Hofmos lyrikk er med all tydelighet skrevet inn i tiltalens, det vil si den potensielle samtalens, figur. I forfatterskapet finner man en utstrakt bruk av stemmefremmede troper som apostrofe og prosopopeia. Mens apostrofen gestalter jegets stemme («Gud, hvis du ennå

ser»; «Venn, jeg har våket»), gestalter prosopopeiaen den imaginære samtalepartneren («Du må forsones med ditt eget hjerte»; «ingen av dem skal dø!»), men disse figurene forutsetter hverandre. I den grad apostrofen er en retorisk figur som ikke bare identifiserer objektet, men også subjektet (Culler 1981: 142), blir det lyriske jeget hos Hofmo synlig og hørbart som poetisk stemme. Det etableres en jeg–du-relasjon, et imaginært fellesskap der apostrofen som jegets henvendelse til den andre forutsetter den andres ansikt. Ikke sjelden er det Gud som er adressat for dikt-jegets anrop, men i eksemplet ovenfor har det fiktive du'et, som jeget etablerer en samtale med, en tvetydig posisjon i og med at man kan lese det som et speilvendt «jeg». Diktet iscenesetter en samtale med seg selv, på tvers av to tidsplan. Dermed blir den retoriske henvendelsen en form for introspeksjon hvor diktet styres av en på én og samme tid monologisk og dialogisk grunnmodus.

De poetologiske refleksjonene i Hofmos dikt knytter seg i stor grad til stemme og hørsel, men i forfatterskapet finnes det også en rekke dikt som tematiserer poesiers skriftmessige forutsetninger. Motvillig og ettergivende heter det i diktet «Utslettelse» (1948): «Ja, jeg skal skrive om det du vil:» (Hofmo 1996: 48). Men påfallende nok er det først i prosadiktene fra 1950-tallet at skriftmotivet gjør seg gjeldende for alvor: «Jeg skrev til deg» (112); «Jeg har skrevet over mitt liv med ny skrift» (137); «Jeg har elsket hylsteret, lemmenes skrift i mitt natlige blod, som en sti til evigheten» (139); «Jeg skriver mitt testamente til en stumhet i høsten som har åpnet seg» (140). Prosadiktets selvreflekterende form synes å påkalle skrivemotivet som et sentralt element i den metapoetiske bekjennelse. Med andre ord ser man at prosaen i større grad enn det versifiserte diktet assosieres med skrift.

Når skriftmotivet og stemmemotivet opptrer sammen i Hofmos dikt, kan de ofte leses som dikotome metaforer som tematiserer subjektets makt og avmakt i en eller annen forstand. Man finner blant annet eksempler på hvordan skrift forbindes med et repressivt aspekt ved den gammeltestamentlige «Loven» (*Gjest på jorden*, 1971):

Vær, under fornedrelsens fallende natt,
 min lov
 vær, under dette blodige bann,
 (isnende vinder i ensomt rum)
 mitt syn.
 Der, mellom tavler, i
 tomme himmelrum synker de,
 blindet, døve for den Ene.
 Der, mellom tavler, hvor Han
 skrev sin lov
 synker de, menneskene med *min* stemme
 mitt legeme
 dette jeg løfter meg fra

(Hofmo 1971: 14; 1996: 146)

Menneskene blir avmektige i møte med den guddommelige inskripsjon. De synker og trykkes ned mellom steintavlene. Den poetiske stemmen insisterer imidlertid på oppreisningen, på sitt eget legeme som løfter seg fra den undertrykkende loven. Mot de guddommelige steintavler setter det poetiske jeget sin egen lov, sin egen tale.

DEKONSTRUKSJON AV FONOSENTRISMEN

Maktforholdet mellom stemme og skrift som Hofmo antyder i teksten ovenfor, kan man gjenfinne i moderne tekstteori, men der er hierarkiet mellom de to representasjonsformene snudd på hodet. I «Forfatterens død» framhever Roland Barthes skriften som en mindre autoritær representasjonsform enn talen.

[...] skrift er destruksjon av enhver stemme, enhver opprinnelse. Skriften er dette nøytrale, dette konglomerat, dette skrå rom hvor vårt subjekt forsvinner, dette sort-hvitt-negativet hvor all identitet fortaper seg, og det begynner med selve den skrivende kroppens identitet. (Barthes 1994: 49)

I motsetning til den guddommelige inskripsjon hos Hofmo, er ikke Barthes' skrift en fastsettelse av mening én gang for alle, men tvert imot søker skriften «en systematisk utsettelse av mening» (53). Når Barthes proklamerer at «Skriptøren er Forfatterens etterfølger» uttrykker det et ønske om å frigjøre seg fra forfatterens autoritet over teksten, samtidig som det innebærer en frigjøring av kroppsligheten i teksten. Jeg skal ikke her konstruere noen tendensiøs polemikk mellom Barthes og Hofmo siden Barthes skriftmetafor har et helt annet utgangspunkt enn Hofmos. Men all den stund Barthes, sammen med øvrige franske postmodernistiske skriftfilosofier, som blant andre Hélène Cixous og Jacques Derrida, har hatt en betydelig innflytelse på tilnærmingen til stemme–skrift-problematikken i litteraturfaget de siste tiårene, vil det før jeg drøfter videre Hofmos skriftstemme være nødvendig å presentere hovedpunktene i den grammatologiske kritikken av 'fonosentrismen'.

Med *De la grammatologie* og *La voix et le phénomène* foretok Jacques Derrida i 1967 sin epokegjørende dekonstruksjon av den såkalte nærværsmetafysikken og dens idealisering av den menneskelige stemmen. «Metafysikkens historie er den absolutte villen-høre-sig-selv-tale», heter det i Derridas gjennomskrivning av Husserls fenomenologi (Derrida 1997b: 132). Derrida mener å kunne avsløre hvordan vår kulturhistorie er preget av en fonosentrisk tankegang, det vil si en forestilling om at talen er en renere og mer genuin representasjonsform enn skriften. I både filosofien og språkvitenskapen, fra Platon via Rousseau til Saussure, kan man registrere en tendens til at det talte ord har vært betraktet som primært i forhold til skriften, mens skriften på sin side er blitt sett på som utvendig og sekundær, eller derivativ, i forhold til stemmen. Mens talen oppfattes som transparent i den forstand at det formidlede framtrer direkte, stiller skriftens materialitet seg i veien for det som formidles. I *De la grammatologie* gjør Derrida blant annet rede for Ferdinand de Saussures bekymring over hvordan skriftbildet tilraner seg hovedrollen i forhold til det talte ordet. Lingvisten Saussure har observert hvordan talen besmittes av skriften, og hvordan representasjonen dermed blander seg med det det representerer. Resultatet er at det blir vanskelig å snakke om opprinnelse og originalitet. Bildet splitter det det dobler (Derrida 1997a: 36). Men der hvor Saussure betrakter denne skriftens vold mot talen med stor bekymring, vurderer Derrida de representasjonshistoriske observasjonene på en helt annen måte. Hvis det er slik at skriften tilraner seg hovedrollen, bunner det rett og slett i at språket fra først av er skrift. Tilranelen har alltid allerede begynt, som det heter hos Derrida (37). Det Saussure påpekte uten egentlig å ville innse, var at en viss skriftmodell nødvendigvis var utnyttet som instrument og representasjonsteknikk for språkssystemet, men der Saussure fastholder språkssystemet som muntlig i sitt vesen, er Derridas poeng at det muntlige språket allerede i utgangspunktet tilhører skriften. Grammatologien som grunnlagsfilosofi viser hvordan skriften har sin egen økonomi som innebærer at den ikke enkelt kan formidle det talte uten å sette spor i det som tales. Mot fonosentrismens usynlige ideologi vil skriften følgelig ha et subversivt potensiale.

DEN POST-GRAMMATOLOGISKE STEMME

Med grammatologien rettet Derrida kritikk mot en oppfatning av stemme som opprinnelse og ikke mot stemme som medialitet.³ Likevel har kritikken av fonosentrismen og den påfølgende skriftfokuseringen i poststrukturalistisk teori vanskeliggjort anvendelsen av stemmebegrepet i moderne litteraturkritikk. Etter forfatterens død og skriptørens oppstandelse, det vil si etter litteraturvitenskapens lingvistiske vending, har mange opplevd det problematisk å benytte stemmebegrepet som henvisning til forfatterens nærvær i teksten. Samtidig har modernismens endringer i det lyriske formspråket, både anonymiseringen av det lyriske subjektet og brudd med det metriske formparadigmet, brakt diktet vekk fra dets orale og sanglige opprinnelse. Det samme kan man også hevde med hensyn til de konkrete

³ For Derrida har det aldri vært noen målsetting å erstatte fonosentrismen med en 'grafosentrisme'. Derridas egne litteraturkritiske arbeider om blant andre Mallarmé og Joyce vitner om at gehøret for tekst er like godt bevart som blikket for tekst. (Jf. Derrida 1981)

perseptuelle forhold omkring moderne diktlesning; i den grad tilegnelsen av lyrikk finner sted som et taust møte mellom leserens blikk og bokens skrift, er diktet tilsynelatende ikke avhengig av mediering gjennom den menneskelige stemmen.

Likevel har det oppstått et vakuum i kjølvannet av grammatologien. Post-derridianske kritikere, og i og for seg Derrida selv, har i løpet av de siste tiårene kommet med viktige bidrag for å revitalisere stemmebegrepet i litteraturteorien ut fra grammatologisk nytenkning. Den fornyede interessen for stemmen synes delvis å ha sammenheng med at samtidslyrikere i økende grad søker vekk fra skriftestetikken og uforsker nye akustiske formidlingskanaler for poesien. Motivene for å gjenopplive stemmebegrepet kan være mange. I *Literary Voice* vil Donald Wesling & Tadeusz Sławek gjeninnføre stemmebegrepet for å gi subjektiviteten oppreisning i teksten. De er imidlertid helt på det rene med at man ikke kan sette seg tilbake til en før-derridiansk uskyld. En moderne konseptualisering av stemme må nødvendigvis innreflektere en økt bevissthet omkring skrift. Likevel mener de at 'stemme' ('voice') vil være det begrep som igjen skal gjøre det mulig å snakke om subjektivitet i litteraturteoretisk sammenheng. For dem er litterær stemme ('literary voice') det ubestemmelige fenomenet som befinner seg imellom skrift og tale («the indeterminate between writing and speaking»). Stemme er altså en metafor for både skrift og tale, forstått som henholdsvis en passiv og en aktiv stemme (Wesling & Sławek 1995: 14). Med henvisning til blant andre Henri Meschonnic framholdes det videre at oraliteten framviser subjektet som noe samfunnsmessig og kulturelt (168). Konseptualiseringen av den Andre blir viktig i redefineringen av stemmebegrepet, og følgelig også for stemmens moralfilosofiske implikasjoner.

Fra en retorisk innfallsvinkel antyder dekonstruksjonisten Paul de Man noe liknende når han hevder at selve forståelsen av lyrikk avhenger av fenomenaliseringen av den poetiske stemmen:

Our claim to understand a lyric text coincides with the actualization of a speaking voice, be it (monologically) that of the poet or (dialogically) that of the exchange that takes place between author and reader in the process of comprehension. (De Man 1985: 55)

De Man framhever tiltalens troper apostrofe og prosopopeia som lyrikkens grunnfigur(er). Ved å behandle den lyriske stemmen som retoriske figurer omgår og unngår de Man det nærværsmetafysiske dilemmaet som Derrida påpekte. Stemmebegrepet hvitvaskes for bruk i diktanalysen, samtidig som en behørig analytisk distanse til fenomenet opprettholdes. Til tross for de Mans omhyggelige retorisering av den poetiske stemmen, aner man at det på ett eller annet nivå er aktualiseringen av den mellommenneskelige dialogen som garanterer for forståelsen av den lyriske teksten.

I *Reading Voices. Literature and the Phonotext* formulerer Garrett Stewart en langt mer radikal teori om 'fonoteksten' i forlengelse av Derridas grammatologi. Stewart påpeker hvordan Derrida gjennom termer som 'spor' og 'forskjell' har skapt rom for den litterære stemmen i form av et opposisjonelt spill mellom tale og skrift, og de grammatologiske innsikter muliggjør ikke bare dekonstruksjon av stemme ved hjelp av skrift, men også av skrift ved hjelp av stemme. Utgangspunktet er det banale faktum at vårt skriftsystem, alfabetet, er en fonetisk transkripsjon, samtidig som det ikke er noe 1:1 forhold mellom grafem og fonem. Selv om diskrepansen mellom lydbilde og skriftbilde nok er mer prekær i engelsk og fransk enn i norsk, finnes det i alle språk muligheter for spenninger og tvetydigheter i persepsjonen av teksten, forårsaket av at vi 'hører med øynene', som Stewart formulerer det med henvisning til Shakespeares sonett nr. 23 (Stewart 1990: 38).⁴ Med fokus på leserens egen artikulasjon inntar Stewart en kroppslig-fenomenologisk tilnærming til 'stemmen' som tekstfenomen. Den introspektive konsentrasjonen omkring leserens somatiske aktivitet under leseakten er det metodiske grunnlaget for Stewarts uortodokse 'fonemiske' lese måte. Litteraturens stemme defineres som leserens indre lydliggjøring av den tekst han leser; leserkroppen blir det stedet der tekstens stemme oppstår. Dermed gjør man seg uavhengig av forfattersubjektet som stemmegiver og meningsgaranterende instans i teksten; «inner audition need not in any sense subscribe to a myth of an originary Voice before the letter» (Stewart 1990: 3).

Litt forenklet kan man hevde at mens Derrida har påvist grafemenes innskrivning i

⁴ Siste kuplett i Shakespeares sonett XXIII lyder: «O, learn to read what silent love hath writ:/ To hear with eyes belongs to love's fine wit.»

fonemene, har Stewart pekt på hvordan fonemene framkaller en slags feedback i forhold til grafemene. Stewart deler altså Derridas interesse for spillet mellom grafem og fonem i teksten – det innebærer et felles blikk og gehør for ordspill, rim, orddelinger og homofoniske flertydigheter. Arnstein Bjørklys analyse av Hofmos Ø kan ses i lys av en slik lesepraksis; han hører lyden av storby-spleen i den franske 'eu', og siterer Verlaines linjer «Il pleur dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville / Quelle est cette longueur / Qui pénètre mon cœur?» – samtidig som han ser den brutte sirkelen, splittelsens bokstav, i det norske skriftbildet (Bjørkly 1996: 34). Språket persiperes synestetisk som lyd og bilde, klang og typografi – som både grafemer og fonemer med hver sine interfererende konnotasjonsfelt.

MELLOM DET SUBJEKTIVE OG DET OBJEKTIVE

Når Jon Fosse hevder at 'skriftstemmen' oppstår i og med språkmaterialiteten i diktet, knytter han an til et post-grammatologisk stemmebegrep. Ved å gå veien om skriften dekonstrueres forfatteridentiteten og det tradisjonelle stilbegrepet:

Det eg prøver å seie er at det frå restane av det gamle identiske subjektet, no oppstår ei ny og langt meir ekstrem form for ikkje-identisk subjektivitet – og denne subjektivitetens lengsler, innbillar eg meg, lar seg kanskje metonymisk skimtast gjennom begrepet skriftstemme. (Fosse 1990: 125)

Selv om det finnes en metonymisk forbindelse mellom skriftstemmen og «subjektivitetens lengsler», er det ikke en personlig eller sosial identitet stemmen peker tilbake på. Man kan ikke lenger hevde at «stilen er mannen», for skriptørens kroppslighet ligger i selve språket.⁵ En post-grammatologisk rekonseptualisering av stemme- og subjektbegrepet utfordrer dermed de tradisjonelle dikotomiene mellom 'indre' og 'ytre', og mellom 'form' og 'innhold'. Denne stemmen kan sies å være mer objektivert enn den tradisjonelle oppfatningen av stemme som formidler av ekspressivitet. I beskrivelsen av den litterære stemmen, eller 'skriftstemmen', må man nødvendigvis innreflektere både subjektiviteten og objektiviteten.

Når Fosse hevder at skriftstemmen søker seg et sted imellom det subjektive og det objektive, gjenkjenner man Adornos utsagn om at subjekt og objekt er kunstverkets dialektiske momenter. I *Ästhetische Theorie* heter det:

For kunstverket, og derfor teorien, er subjekt og objekt verkets egne dialektiske momenter, uansett hvordan verket måtte sette dem sammen: materiale, uttrykk, form, slik er begge alltid fordoblet. Materialene er preget av den hånd kunstverkene fikk dem fra; uttrykket, som er objektivert i verket og objektivt an sich, trenger inn som subjektiv impuls; formen må bli frambrakt subjektivt i henhold til det som er nødvendig for objektet, så sant den ikke skal ha et mekanisk forhold til det som er formet. Analogt med det erkjennelsesteorien konstruerer som noe gitt, er materialet på mange måter objektivt ugjennomtrengelig når det presenterer seg for kunstnerne, men samtidig er det sedimentert subjekt; det som fortøner seg som det mest subjektive, uttrykket, er også objektivt i den forstand at kunstverket legger det bak seg, tar det opp i seg; til sist en subjektiv holdning med objektivitetens avtrykk. (Adorno 1998: 290)

For Adorno er det naturlig å inntenke det historiske i denne dialektikken mellom subjektivt og objektivt. Det kunstneriske materialet som står til rådighet for den skapende kunstneren er allerede preget. Eller som Roland Barthes skriver i *Litteraturens nullpunkt*: skrivemåten er full av minnelser fra tidligere tider (Barthes 1996: 19). Fra og med skrivingens øyeblikk går subjektet med på å være 'en posisjon i det skrevne' (Engdahl 1992: 42). Man er prisgitt det språklige materialet og de sjangermessige konvensjoner.

Dette er en viktig erkjennelse å ta med seg i analysen av Hofmos skriftstemme. For eksempel må lyrikerens anvendelse av rimede og metriske former leses som en spenningsfylt utveksling mellom subjektiv holdning og objektiv form. Hofmo hevdes ofte å være en ekstremt subjektiv lyriker, men hun er like avhengig av det språklige materialet som står til rådighet som hvilken som helst annen forfatter. I teknisk forstand er poeten en som vender linjer, og

⁵ Det er interessant å legge merke til at subjektets 'atskillete' fra teksten ser ut til å ha blitt kompensert med en kroppsliggjøring av teksten. Det gir det seg utslag gjennom en oppblomstring av ulike kroppsmetaforer, for ikke å si erotiske bilder, i den litteraturkritiske diskursen (jf. uttrykk som «lysten ved teksten», «narrativt begjær», etc.).

i så måte agerer hun på skriftens premisser. I diktet er den skriftlige snuoperasjonen, hvor poeten hengir seg til en håndverksmessig objektivitet, ikke desto mindre en motivert, villet handling. Enjambementet blir dermed et emblem på diktets dialektikk mellom subjektivitet og objektivitet. Sammen med enjambementet er for øvrig rimet en god illustrasjon på og konkretisering av hvordan lyrikeren gjør seg avhengig av språkmaterialet ved å spenne ut diktet som en rekke typografiske og klanglige vendepunkt.

RIMETS PROBLEM

Da Gunvor Hofmo i 1946 debuterte med samlingen *Jeg vil hjem til menneskene* ble hennes dikt av de aller fleste kritikerne berømmet for et sikkert og klassisk formspråk. Det finnes imidlertid anmeldere som har oppfattet den versifikatoriske utformingen i Hofmos tekster som alt annet enn balansert og harmonisk. Inger Hagerup skriver i sin entusiastiske omtale i kommunistavisen *Friheten*: «Rytmen er ujevn, den skal være det, et menneskehjerte slår ikke jevnt og bedagelig som et stueur, hun holder pusten foran noen av de vondeste ordene, men hun må si dem» (20.12.46). Hagerup ser en sammenheng mellom de rytmiske ujevnhetene og det brennende ekspressive trykket, og hun fascineres åpenbart av det litt ufriserte preget ved Hofmos dikt. Den haltende rytmen borger for autentisitet og ærlighet. Poeten har «gitt en slump liv med på kjøpet» (ibid.), og dette subjektive og kroppslige nærværet påvirker i neste omgang leserens opplevelse av tekstene. Heftigheten i Hofmos poetiske henvendelsesstruktur er så intens at den perforerer og inntar kroppen; diktene «brenner hull i bevisstheten» og går «inn i marginen» på en, skriver Hagerup.

Hagerup siterer «I en mørk natt», en tekst som illustrerer den friksjonen som finner sted mellom lyrisk konvensjon og kroppslig uttrykk. Her dramatiseres jegets anfektelser gjennom en apostrofisk utsagnsmodus og en diksjon preget av barokk patos snarere enn av klassisk disiplin.

Jeg elsker ingen,	OOoOo	(A)
stjernetomme natt,	OoðoO	ø
jeg elsker ingen!	OOoOo	(A)
Du, stumme mørke,	OOoOo	Ø
vet hva det vil si:	OoOoO	b
forlatt av stjerner,	oOoOo	Ø
forlatt av lyset	oOoOo	Ø
over vei og sti!	ooOoO [OoOoO]	b
Jeg elsker ingen,	OOoOo	(A)
bitre, bitre natt,	OoOoO	ø
jeg elsker ingen!	OOoOo	(A)
Og broene de brenner	oOoooOo	Ø
uten ild,	OoO	b
og ingen og intet	oOooOo	Ø
i verden	oOo	Ø
hører meg lenger	OooOo [ooOOo]	Ø
til...	O	b
Så kom da gribber!	oOoOo	Ø
Sus med ville skrik	OoOoO	a
igjennom regn og storm	oOoOoO	b
og hakk meg opp, et lik,	oOoOoO	a
og sleng meg så for orm	oOoOoO	b
og la meg ligge der:	oOoOoO	c
Ynkelig som ikke	OoooOo	Ø
er livet nær!	oOoO	c

(Hofmo 1946: 48–49; 1996: 36)

Jeget har valgt dialogpartnere som representerer tilintetgjørelse og død: natten, mørket og gribbene. Disse skal møte jegets egne destruktive ønsker som artikuleres gjennom til dels

aggressive imperativ: «Så kom da gribber! / .../ og hakk meg opp, et lik, / og sleng meg så for orm». Selvforakten og skyldfølelsen som her kommer til uttrykk, relaterer seg til en pietistisk botstradisjon hvor jeget på paradoksalt vis iscenesetter seg selv gjennom selvutslettelse. Den ekspressive retorikken støttes opp av ulike rytmiske figurer som identiske repetisjoner («Jeg elsker ingen» x 4), isokolon («forlatt av stjerner, / forlatt av lyset»), epizeuxis («bitre, bitre natt»), og en akselererende bruk av enderim. Det selvfortærende temaet gir seg utslag på flere tekstlige nivåer og med så stor intensitet at det truer med å destruere selve diktet. Det voldelige språket når et kritisk punkt i siste strofe der oppdemningen av maskuline enderim ligger tett ved smertegrensen: «skrik»–«storm»–«lik»–«orm»–«der»–«nær!». Dette kan på den ene siden leses som en retorisk forsterkning av destruksjonstemaet, men også som en versifikatorisk sabotasje som slår tilbake på diktet selv som meddelelsesform.

I konvensjonell strofisk lyrikk bidrar rimene til å understøtte den metriske framdriften, samtidig som de danner en egen rytmisk bevegelse, for øyet visualisert typografisk som en vertikal akse gjennom diktet. Også i «I en mørk natt» har rimene til dels en rytmisk effekt. Rimene i de to første strofene opptrer spredt, men de er iørefallende nok til å fremme en viss skanderende lesemåte. Dette kulminerer med trefotsjambene i sluttstrofen (linje 3–6) hvor rimene er så frekvente at det kan øynes et rimskjema (ØababcØc). Likevel legger man merke til at den klanglige enheten (kryssrimene i linje 2–5) ikke er sammenfallende med den metriske enheten, og man kan sette et spørsmålsteget ved om det virkelig er et mønster vi har med å gjøre. Den primære motivasjonen for rimets ekkovirkninger er her neppe metrisk.

Hagerup var i sin anmeldelse inne på hvordan rytmen i Hofmos dikt forhales ved at poeten «holder pusten foran noen av de vondeste ordene». I andre strofe i «I en mørk natt» ser man at selve den strofiske enheten korrumpes gjennom utsettelse av rimord. Første strofe har mønsteret AøAØbØØb, og den påfølgende legger opp til tilsvarende struktur, men siste rimord utsettes ved innsetting av en ekstra verslinje: AøAØbØØØb. Enjambementet som splitter frasen «hører meg lenger/ til...» kan i lys av den poetikk Hagerup skisserer på vegne av Hofmo, kanskje leses som en versifikatorisk gestaltning av den eksistensielle smerten som jeget i diktet artikulerer, for både vegringen mot rimet i strofe 2 og den overdrevne rimbruken i siste strofen synes å være ekspressivt motiverte. Det som imidlertid slår dagens leser, er hvordan overdrivelsen snarere aktualiserer det *artifisielle* ved rimet som fenomen.

Den tradisjonelle alliansen mellom rim og rytme er i dette diktet satt under press, og den strukturelle ambivalensen kan trolig forstås som et formhistorisk overgangsfenomen. I den grad det umetriske rimede diktet representere en kompromissform i det poetiske normskiftet Hofmo befant seg i midt på 1940-tallet, kan man lese «I en mørk natt» som en tekst i drift mellom ulike poetiske koder, i flukt mellom det bundne og det frie verset. Men kanskje like interessant er det å betrakte diktets utskeielser i rimbruk som en helt *bevist* måte å bryte med konvensjonen på. Når rimets tilstedeværelse ikke lenger er selvsagt, vil man uvilkårlig reise en rekke spørsmål omkring fortolkningen av fenomenet. Er rimet et forsøk på å innskrive det uartikulerbare og den egne kroppen i språket? Eller er opphopningen av rim et melankolsk uttrykk for det Julia Kristeva kaller 'en klossethetens estetikk'?⁶ Før jeg trekker fram andre eksempler som kan belyse 'rimets problem' hos Hofmo, skal det kort gjøres rede for noen generelle momenter angående rimets poetiske funksjon.

RIM SOM RYTME, KLANG OG METAFOR

Selv om rim i moderne skriftpoesi til en viss grad framtrer som et grafisk og spasielt fenomen, forstås rimet primært som klang, som en språklig ekkovirkning som appellerer til øret. Med fokus på det auditive kan man si at rim dannes ved klanglig overensstemmelse mellom to eller flere punkter i fattelig avstand i den språklige kjeden (Fafner 1989: 58). Rimet er først et faktum når én språklyd er blitt besvart av en annen. Rim er med andre ord et ekkofenomen som fungerer både punktuelt og relasjonelt, og som må forstås som en del av diktets temporale utstrekning. I strukturalistisk teori ses rimet i sammenheng med andre former for tekstlig repetisjon. «Rhyme is only a particular, condensed case of a much more general, we may even say the fundamental, problem of poetry, namely *parallelism*»

⁶ I *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987) lanserer Julia Kristeva, i tilknytning til Marguerite Duras, begrepet «une esthétique de la maladresse». På svensk er dette oversatt som «tafatthetens estetikk» (Kristeva 1990: 275), på norsk som «klossethetens estetikk» (Kristeva 1994: 204). «Ubehjelpelighetens estetikk» vil kunne være et tredje alternativ.

⁷ Roman Jakobson framholder ekvivalensprinsippet som konstituerende for det poetiske språket som sådan: «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence» (Jakobson 1988: 39).

⁸ Dette gjelder for så vidt alle former for repeterende mønstre. Gilles Deleuze foretar en bred filosofisk diskusjon av dette spørsmålet i *Difference & Repetition* hvor han med utgangspunkt i tekster av Hume, Kant og Bergson drøfter gjentakelse og forskjell i persepsjonsteoretisk sammenheng. Deleuze's refleksjoner synes for øvrig å kunne relateres til moderne nevrovitenskap og kognitiv psykologi.

(Jakobson 1988: 47). Et dikt er per definisjon gjennomvevet av parallellistiske strukturer og ulike likhetskombinasjoner, og rimet illustrerer således selve essensen i Jakobsons ekvivalensprinsipp.⁷ Rimets estetiske funksjon er på mange måter den samme som for de rytmiske enheter: «the complex relationship of recurrence and non-recurrence is inherent to rhyme just as it is to rhythmic constructions» (Lotman 1976: 56). Felles for begge fenomener er altså samspillet av gjentakelse og variasjon.⁸ Temporalt appellerer rimet til erindringen så vel som til forventningen, og det etablerer dermed både regressive og progressive bevegelser i diktets struktur.

Mens rimet i barokken fungerte som klanglig ornamentikk og var en del av den retoriske utsmykning, tilla romantikerne fenomenet en dypere ekspressiv og åndelig betydning. I en av sine estetikkforelesninger fra 1820 drøfter Hegel forhold omkring poesens versifikasjonsforhold, og han vurderer rimet som mer åndelig opphøyet enn rytmen – for mens den rytmiske vellyd gjennomløper hele diktet, utmerker rimet seg som en isolert og eksklusiv klang (Hegel 1970: 310). Enda viktigere er det at rimet etablerer en forbindelse mellom det subjektive og det åndelige. Som sanselig fenomen er rimet på den ene siden mer materielt enn rytmen, men på en annen side er dette klanglige ekko mer abstrakt, i den forstand at ved gjenkomsten av like eller beslektede lyder og betydninger appelleres det til bevissthetens og ørets erindring – og, som Hegel skriver, i denne tilbakekomsten blir subjektet seg selv bevisst ved at han i skapelses- og forståelsesakten finner anerkjennelse og tilfredsstillelse (311). Ånden gjenkjenner seg selv i det materielle, gjennom rimet som epifani. På denne måten anskueliggjør rimet poesens metafysiske tilknytning. Rimet er for Hegel litteraturens «romantisk poetiske moment» (Ringgaard 2001: 41). Innenfor den romantiske estetikken tillegges rimet vekt fordi det samler opp i seg alle aspekter i den poetiske skapelsesprosessen. Rimet oppfattes som organisk fordi det involverer det semantiske og åndelige i større grad enn hva som er tilfellet med metriske mønstre.

I nykritikken finner man rester av en slik romantisk fortolkning selv om den metafysiske overbygningen ikke lenger er til stede. I essayet «One Relation of Rhyme to Reason» knytter William K. Wimsatt rimets forening av lydlig harmoni og betydningsmessig forskjell til poesens grunnleggende forening av det sanselige og det fornuftsmessige, det alogiske og det logiske:

The art of words is an intellectual art, and the emotions of poetry are simultaneous with conceptions and largely induced through the medium of conceptions. In literary art only the wedding of the alogical with the logical gives the former an aesthetic value. The words of a rhyme, with their curious harmony of sound and distinction of sense, are an amalgam of the sensory and the logical, or an arrest and precipitation of the logical in sensory form; they are the icon in which the idea is caught. (Wimsatt 1965: 165)

Wimsatts betoning av rimet som en legering av det sanselige og det logiske understreker rimets semantiske rolle. Rimets sanselige kvaliteter må ses i sammenheng med diktets intellektuelle budskap. Rimet er et ikon som fanger tanken. Om det ikke nødvendigvis er slik at formell ekvivalens medfører betydningsmessig ekvivalens, vil det likevel være slik at elementer som inngår i en likhetsrelasjon, bærer oppe en spesiell semantisk ladning.

Ifølge Jurij Lotman representerer rimet et av de mest sammensatte fenomenene innenfor den poetiske strukturen fordi det tilhører både den metriske, den fonologiske og den semantiske organiseringen av teksten. Dette at rimet infiltrerer flere språklige nivåer samtidig, vanskeliggjør analysen av rimets funksjon. 'Rimets problem' består i at det har forskjellige implikasjoner for de ulike tekstlige nivåene; «coincidence on one level only highlights non-coincidence on another» (Lotman 1976: 58). Det viser seg blant annet gjennom at rimets fonologiske *samklang* aktualiserer en betydningsmessig *forskjell* rimordene imellom. I Hofmos «I en mørk natt» danner for eksempel rimet 'skrik/lik' en klanglig repetisjon ved at de siste fonemene er identiske (-ik). Samtidig er det ikke-identiteten mellom de første fonemene (skr-/l-) som skaper den nødvendige spenningen i rimet. På en annen side kan man innvende at forskjellen mellom 'skrik' og 'lik' ikke er stor nok, i den forstand at ordene ligger semantisk for nært til at rimet vil fungere poetisk betydningsoverskridende. I vurderingen av et rims

vellykkethet vektlegges ofte overraskelsesmomentet. «[W]here there is need for binding there must be some difference or separation between the things to be bound. If they are already close together, it is supererogatory to emphasize this by the maneuver of rhyme» (Wimsatt 1965: 164). Likevel er man fristet til å spørre om det ikke nettopp er de overflødige rimene som gjør Hofmos dikt så smertefullt.

Ved at rimet kan defineres som en sammenfolding av identitet og forskjell, er det i slekt med metaforen. Det foregår en transport fra ett betydningsområde til et annet, og selve transporten finner sted ved hjelp av en klanglig harmoni. Denne likhet i uttrykket forrykker imidlertid det tradisjonelle hierarkiske forholdet mellom uttrykk og innhold. På den måten kan man si at rimet radikaliserer det poetiske språket i større grad enn metaforen. «Rimet foregøgler ikke naivt at tegnet er motiveret, rimet er ironisk: det destabiliserer tegnets konventionalitet ved at pøde det med lignende uttrykk, det åpner for en interferens af lyd og mening» (Ringgaard 2001:45). Man må altså ta høyde for muligheten av at lydmønstre og skriftmønstre kan spilles ut mot det logiske i et forrædersk leksikalsk opprør. Som «I en mørk natt» viser, har ikke enderimet nødvendigvis en sammenbindende effekt. Rimordene er bare tilsynelatende stødige punkter i teksten. I realiteten demonstrerer de språkets utilstrekkelighet.

«JEG VIL HJEM»

Blant de 30 diktene i Gunvor Hofmos debutsamling *Jeg vil hjem til menneskene* finner man at hele 26 utfolder enderim i større eller mindre grad. Her skal det dveles ved titteldiktet «Jeg vil hjem» som avslutter samlingen. I likhet med «I en mørk natt» kombinerer også denne teksten rim med en relativt fri aksentueringstruktur. Likevel er effekten av rimet her langt mer dempet:

Jeg vil hjem

Jeg vil se mot stjernene	ooOoOoo [OoOoOoO]	Ø
over nattblank sjø	ooOòO [OoOoO]	a
som synger, synger:	oOoOo	Ø
Deilig er natten,	OooOo	Ø (B)
deilig er dagen,	OooOo	Ø (B)
ingen av dem skal dø!	OooOoO	a
Jeg vil hjem til menneskene –	ooOoOooo [OoOoOoOo]	Ø
som en blind	ooO	a
gjennomstråles i mørket	OoòooOo	Ø
av sorgens stjerneskin.	oOoOoo [oOoOoO]	a

(Hofmo 1946: 57; 1996: 40)

Man kan fornemme en trokeisk puls som gjennomløper de to innledende linjene. For øvrig registreres en tendens til to betonte stavelser per verslinje. Plasseringen av trykk innad i verslinjen varierer imidlertid, og det samme gjelder antall ubetonte stavelser. Selv om enstavelsesrimene (sjø/dø, blind/-skinn) har en viss utjevneende effekt på tidsintervallene, er avstanden mellom rimordene i første strofe så stor at en tilstrebet isokroni kan gi et noe haltende rytmisk resultat. Antakelig yter man dette diktet størst rettferdighet om man frigjør det helt fra det metriske gestalttrykket. Det er andre repetisjonsfigurer som er rytmisk dominante i denne teksten, som s- og n-allitterasjon samt gjentakelser av fraser og ord («synger, synger»; «Dette er natten/ dette er dagen»). I diktets makrostruktur bindes de to versgruppene sammen av en parallell syntaktisk konstruksjon: «Jeg vil se mot stjernene» – «Jeg vil hjem til menneskene».

Rimene spiller en viktig rolle i den rytmiske segmenteringen av diktet, og det gjelder ikke bare som fonemisk punktuell samklang på tvers av verslinjer. De markerer også til en viss grad avslutningen av de syntaktiske periodene. Her ser man imidlertid at første ledd i rimparene («sjø» og «blind») ikke markerer periodeslutt, men havner midt inne i setningsstrømmen. I

«Jeg vil hjem» har rimene altså en noe tvetydig funksjon av stoppsignal og kontinuitetsmarkør. Selv om rimene signaliserer bundethet, skaper de i kombinasjon med enjambementet bevegelse og et visst rapsodisk preg. Her er det naturligvis en vesensforskjell mellom første forekomst og andre forekomst. Det er først når rimparet er etablert som par at også meningssekvensen avrundes. Dette markerer for øvrig strofeskiellet i diktet. Innad i strofene, eller versgruppene, ser vi imidlertid at første rimord segmenterer setningene på tvers av syntaksens grupperinger. Mest påfallende er dette i siste strofe:

Jeg vil hjem til menneskene –))
som en blind)) (klangmessig
gjennomstråles i mørket) gruppering)
av sorgens stjernes kinn .)	

Syntaktisk sett er det naturlig å sette et skille mellom første og andre verslinje, og anse relativsetningen i de tre siste linjene som én syntaktisk enhet. En slik segmentering understøttes av aposiopésen (–) ved utgangen av første linje. Det oppstår en liten pause gjennom avbrytelsen, og førstelinjen blir stående for seg. Følger man derimot rimets mønster, må man gruppere strofen i to kvantitativt like store deler. Den klangmessige likevekten i strofen hviler på denne grupperingen i to og to verslinjer. Men det faktum at syntaksen og meningsrytmen grupperer seg etter andre prinsipper enn klangenhetene, gir en dynamisk og flertydig dimensjon til teksten. Andre verslinje, «som en blind», har en dobbel tilhørighet ved at den kan grupperes både sammen med første linje og med de to siste. Slik sett kan man peke på en kontrapunktisk effekt i friksjonen mellom linje og syntaks.

Den strukturelle dobbelteksponeeringen av frasen «som en blind» er naturligvis ikke semantisk indifferent. 'Den blinde' er et framtrødende motiv i Hofmos tekstunivers, i dette tilfellet riktig nok presentert i similes hypotetiske modus, men ikke mindre viktig av den grunn. Synet/lyset og blindheten/mørket utgjør en sentral polaritet i diktet. Mellom disse polene utspiller det seg en visuell og tematisk dynamikk. Spenningen beror imidlertid ikke på en enkel dikotomisering av lys og mørke, syn og blindhet. Gjennom oksymoronske sammenstillinger som 'strålende mørke' og 'skinnende sorg' bytter fenomenene roller. Sorgen har en tvetydig kopling til både mørket og lyset ved at den representerer et opplysende mørke. Det etableres en analogi mellom stjernene og sorgens klarsyn. Stjernene fungerer her også som speil for jeget. Blikket som rettes oppover, motsvares av en innadrettet erkjennelse. Vendepunktet, retorisk vel å merke framstilt i futurum («Jeg vil se»/«Jeg vil hjem»), er knyttet til at den blinde (inn)ser. Dette anagnorisis impliserer et ønske om at fellesskapet med de antropomorforiserte, syngende stjernene skal omfatte også et reelt menneskelig fellesskap.

SORGENS EKKO

Jeget som vender tilbake fra natten, døden og sorgen, danner et motiv som fremmaner myten om Orfeus i underverdenen, sangerens nedstigning i dødsriket, men mens det i myten er den sørgende selv som er den syngende, forflyttes og dubleres sangen i Hofmos dikt. Sangen tillegges ikke det sørgende jeget direkte men stjernene, innskrevet gjennom talefiguren prosopopeia: «Deilig er natten,/ deilig er dagen,/ ingen av dem skal dø!». Man kan lese dette som stjernenes sang eller som en projisering eller speiling av det lyriske jegets stemme. Flertydigheten etableres i syntaksen i de tre første verslinjene. Relativkonstruksjonen «som synger» viser i første omgang tilbake til «stjernene over nattblank sjø», men enjambementet skaper et brudd der man i et forvirret øyeblikk også kan tolke diktets innledende «Jeg» som agens for sangen. Her blir både jeget, stjernene og sjøen delaktig i sangen, og stemmene i diktet (jegets, stjernenes og sjøens) blir liggende lagvis utenpå hverandre. Diktet er dermed ikke primært innskrevet i dialogens figur men i ekkoets. Ekkoet gir lyden, klagesangen, en annen retning. Forutsetningen for at jeget kan vende tilbake til menneskene, er løftet som gis gjennom stjernenes sang; det gis en forsikring om at både natten og dagen, lys og mørke, skal få eksistere gjennom hverandre.

Den motivmessige spenningen finner til en viss grad gjenklang i rimene, men man kan også oppleve at disse kommer farlig nær det konvensjonelle, det Hallvard Lie omtaler som «vanerim» (Lie 1967: 104). Typisk for de konvensjonelle rimene er at de inneholder en semantisk kontrast som allerede er kodet inn i språket og i tradisjonen, og at de dermed har tapt sin desautomatiserende effekt. Analogt med betegnelsen 'døde metaforer' kunne man kalle disse 'døde rim'. Rimene «sjø»/«dø» og «blind»/«skinn» er ikke spesielt oppsiktsvekkende. Men det insisterende alvor i Hofmos dikt garanterer likevel disse rimene et liv – et liv etter døden, så å si. Rimordene er ikke metrisk motiverte, og de blir innholdsmessig dermed svært påtrengende. Det noe flate inntrykket som disse rimene etterlater, synes å mime et talende subjekt i sorg, og det konvensjonelle og til dels naive rimspillet kan slik leses som et aspekt ved Hofmos melankolske poetikk. Man gjenfinner her noe av den samme 'klossetheten' som gjorde seg gjeldende i «I en mørk natt».

I den grad man aksepterer at fonemene har sin egen semiotikk, det vil si at visse klangfarger assosieres med bestemte stemningsinnhold (jf. Tsur 1992), kan man oppfatte rimene i «Jeg vil hjem» som semantisk motiverte også i en mer allmenn kognitiv forstand. Det enkle rimet «sjø»/ «dø!» toner ut i en åpen vokal som kan ses i sammenheng med første strofes generelle åpne oppadrettethet. Den åpne ø-en kan dessuten knyttes til tomhet og øde landskap. Ø-en er ikke bare dødens og sjøens vokal, men også mørkets, og alle disse elementene blir semantisk knyttet sammen i teksten. Endelig kan man lese bokstaven som Hofmos eget bumerke eller signatur (jf. Bjørkly 1996). I andre strofe er rimordene «blind»/ «skinn» karakterisert ved en lysere rotvokal samt at de ender i en lukkende nasal. Slik blir tonen i teksten avslutningsvis både lysere og trangere, og dessuten mer dempet i det vokalen brytes av en nynnende «n». Dette klangbildet kan tolkes som et akkompagnement til sistestrofens introverte selverkjennelse, samtidig som det bidrar til en lukning av teksten som helhet.

Det er mulig å lese dette ikke-subjektive lydsjiktet i diktet – skriftstemmen – som en speiling av stjernenes kor. Med henvisning til Nietzsches *Geburt der Tragödie* har Vibeke Viem i en analyse av «Jeg vil hjem» knyttet foreningen av de allittererende rytmiske forhold og jegets maskespill, uttrykt ved den antropomorforiserte naturen, til korets funksjon i den greske tragedien, opprinnelig forstått som en mediering av motsetningen mellom det jordiske og det guddommelige (Viem 1997: 38). Det hevdes at en slik mediering faktisk finner sted på det formelle 'sanglige' planet i Hofmos dikt. Like nærliggende som å lese naturens og diktets 'kor' som et estetisk medieringsprosjekt, er det å tolke diktets klangbilde som en dramatisering av tomheten og den uoverstigelige avstanden mellom 'stjerner' og 'nattblank sjø'. Det metafysiske aspekt som man med Nietzsche og Hegel kan lese inn i rimet, mister sin troverdighet i det moderne diktets tematisering av den tomme transcendens. Rimet skaper ikke en åndelig og estetisk forening, men er et ytterst jordisk ekko – et ekko som kan leses som en solipsistisk sørgesang.

MATERIALTRETTHET OG BESVERGELSE

I *Soleil noir* beskriver Julia Kristeva den melankolske litteraturen som begivenheter i kropp og tegn som vitner om affekten, om tristheten som tegn på atskillelsen. I den litterære teksten er den affektive virkeligheten ikke desto mindre skjøvet til side, kontrollert og beseiret ved at den blir omskapt til rytmer, tegn og former (Kristeva 1994: 36). Et slikt psykologisk perspektiv kan åpenbart kaste lys over Hofmos dikt; «Den stilistiske klossetheten vil være den sløvede smertens diskurs» (205). På en annen side er det innlysende at en hofmosk poetikk ikke kan beskrives uten at man innreflekterer den historiske konteksten og de sjangermessige grunnvilkår diktene relateres til. Hofmos 'tretthet' kan like gjerne være en tretthet i det poetiske materialet som et direkte uttrykk for forfatterens melankoli og private sorgarbeid.⁹

Materialet oppfattes som objektivt ugjennomtrengelig når det presenterer seg for kunstneren, skriver Adorno. Språkstoffets krise som kan avleses i Hofmos dikt, synes å ha med en slik ugjennomtrengelighet å gjøre. Videre er det nærliggende å se stofflighetsproblemet i lys av de historiske kjensgjerninger – i alle fall når man ser hvordan Hofmos paradoksale demonstrasjon av materialtretthet og besvergelse utfoldes i «Det er ingen hverdag mer»:

⁹ Ordet 'tretthet' er Hofmos eget, blant annet benyttet i diktet «Bærer jeg kronblad nå» (1951), men det utnyttes videre som et sentralt hermeneutisk nøkkelbegrep i Frode Hellands artikkel «En tretthet som planter bilder» hvor forholdet mellom melankoli og ekfrase i Gunvor Hofmos lyrikk blir drøftet (jf. Helland 1999).

Gud, hvis du ennå ser: det er ingen hverdag mer.	OOoOoO oOOoOoO	a a
Det er bare stumme skrik, det er bare sorte lik	oOOoOoO oOOoOoO	b b
som henger i røde trær! Hør hvor stille det er.	oOooOoO OoOooO	c c
Vi vender oss for å gå hjem men alltid møter vi dem.	oOooOooO oOoOooO	d d
Alt vi fornemmer en dag er de dreptes åndedrag!	OooOooO ooOoOoò	e e
Om vi i glemsel går: det er asken deres vi trår.	OooOoO ooOoOooO	f f
Gud, hvis du ennå ser: det er ingen hverdag mer.	OOoOoO oOOoOoO	a a

(Hofmo 1946: 39–40; 1996: 32)

Versifikatorisk er diktet komponert som sju kupletter, som en slags epitaf, gravskrift, over de døde, men det er en amputert tretaktig elegiform vi har med å gjøre. Som minnetavle over sorgen har diktet en statisk og skulpturell form. Samtidig utfolder diktet seg som en temporal struktur, noe som ikke minst aktualiseres gjennom rimenes klanglige og orale insistering. Det synestetisk flerdimensjonale ved dette sorguttrykket tematiseres i den apostrofiske henvendelsesformen hvor jeget appellerer til Gud ikke bare om å se, men også om å høre: «Hør hvor stille det er». Her kan man lese rimene som representanter for de stumme skrik, for disse som er tilintetgjort i asken.

I «Det er ingen hverdag mer» er rimproblemet kanskje enda mer prekært enn i «Jeg vil hjem» og «I en mørk natt» siden hvert vers avsluttes med rim. Det gis ikke gis et eneste hvilepunkt for verken øye eller øre. En måte å bryte en rutine på, er å overdrive den, hevder Henri Meschonnic i «Rhyme and Life». Hva rimkonvensjonen angår, vil det si å overbelaste rimet slik at det invaderer eller forstyrrer ordet. Poeten dramatiserer en uskikkelighet, lager pøbelstreker, ved hjelp av rimet. Meschonnic skriver om Marina Tsvetajevas eksesser i rimbruk at hos henne blir lyrikkonvensjonen presset til det aller ytterste, med det resultat at hennes poetiske diskurs preges av en svimmelhet: «Rhyme eats the words. Far from a liberation of tradition by rejection, this is an overflow of tradition through excess» (Meschonnic 1988: 102). Også Hofmos rim får en kannibalistisk effekt ved at ordene øver vold mot og oppsluker hverandre. Samtidig er rimenes mekaniske rytme med på å dramatisere en avmakt og språklig tilkortkommenhet. Men leserens flyktige fornemmelse av å stå overfor en lyrisk autopilot avløses straks av inntrykket av en energisk standhaftig besvergelse av diktet som kommunikasjonsform. Rimet markerer konvensjonalitet, samtidig som overdrivelsen og utskielisen fungerer som et radikalt, voldelig opprør mot den samme konvensjon.

MELLOM KUNST OG LIV

Når det gjelder Gunvor Hofmos forfatterskap, er diskusjonen omkring form og poetisk stemme særlig aktuell fordi det i Hofmo-forskningen er knyttet så tette bånd mellom biografi og tekstanalyse. Dette ble senest aktualisert med Jan Erik Volds Hofmo-biografi *Mørkets sangerske* (2000). Men også en tekstteoretisk bevisst forsker som Unni Langås har lagt opp til tette koplinger mellom biografi og tekst når hun skriver at man kan sammenlikne Hofmos lyriske jeg med det narrative jeg i en selvbiografi (Langås 1996: 214). Riktig nok presiseres det at både selvbiografens jeg og det lyriske jeg er tekstlige iscenesettelser, men sammensmeltningen av sjangersubjekter er likevel ikke uproblematisk. Selv om den utadvendte ekspressiviteten

ved Hofmos dikt inviterer leseren til å lese liv og diktning sammen, vil det føre galt av sted å betrakte Hofmos dikt som transkripsjoner av umiddelbar affekt. Når Ragnvald Skrede lar seg imponere over «hvor høyt Gunvor Hofmo kan nå når ånden er over henne» (VG 14.12.51), er dette bare ett uttrykk for hvordan kritikere har avvæpnet radikaliteten ved Hofmos dikt ved ikke å innrømme henne kontroll over eget talent. Hofmos lyrikk handler om langt mer enn å 'få ånden over seg'. Mangelen på retorisk bevissthet i Hofmo-resepsjonen må trolig ses i lys av en allmenn privatiserende og intimiserende lesemåte som har rammet kvinnelige lyrikere spesielt hardt.

Gunvor Hofmos forfatterskap aktualiserer et kompleks av poetologiske, sjangerhistoriske og forskningsmetodiske problemstillinger som er vanskelig å håndtere på en tilfredsstillende måte. Med Jon Fosses begrep 'skriftstemme' håper jeg imidlertid det er mulig å lede oppmerksomheten mot et tekstteoretisk skjæringspunkt der alle disse aspektene inngår, og som ikke minst disiplinere leseren til å styre unna den biografiske fristelsen. Noen vil kanskje innvende at en stilistisk og materialhistorisk tilnærming til Hofmos forfatterskap er uttrykk for en overdreven redsel for biografiske og intensjonale feilslutninger. Med 'skriftstemmen' som det sentrale fokus, vil jeg likevel hevde at det er rom for å foreta prinsipielle overveielser omkring tekst og subjektivitet, liv og diktning; ikke minst vil spørsmål omkring Hofmos ekspresjonisme kreve at stilforhold og subjektivitet drøftes sammen. Når diktene så åpenbart skriver seg inn i en ekspressiv poesitradisjon, må også stilanalysen ta stilling til den poetiske stemmens problem og graden av subjektivt nærvær i diktet, det vil si til den subjektivistiske fiksjonen, diktets evne til å skape illusjon av subjektivt nærvær. De ulike forestillinger om 'stemme i skrift' som er blitt presentert i denne artikkelen, peker mot et menneskelig, eller i alle fall et kroppslig, nærvær i teksten i en eller annen forstand.

Jeg vil fastholde at når man i tekstanalysen fortsatt har nytte av stemmebegrepet, er det ikke på grunn av et naivt behov for å sette likhetstegn mellom diktning og liv, men tvert i mot på grunn av begrepets tekstteoretiske fleksibilitet. Den litterære 'stemmen' kan defineres mer eller mindre konkret fysiologisk, og mer eller mindre abstrakt og metaforisk. Denne muligheten for referensielle glidninger er ikke metodisk helt uproblematisk, men så lenge man er seg definisjonsproblemet bevisst, vil stemmebegrepet kunne være et svært produktivt begrep i diktanalysen.

SKRIFTSTEMMEN OG KROPPSTEMMEN

Når jeg her i så sterk grad har ønsket å fastholde de materielle og sjangermessige premisser for Hofmos skriftstemme, må det forstås på bakgrunn av at de siste årenes Hofmo-resepsjon har vært dominert av et biografisk perspektiv (jf. Vold 2000). Uten å ta direkte stilling til spørsmålet om forfatterbiografien er av det gode eller det onde i fortolkningen av Hofmos dikt, vil jeg avslutningsvis peke på hvordan forfatterstemmens fysiognomi kan kaste lys over hva som oppfattes som Gunvor Hofmos egentlige poetiske diksjon og særpreg. Ved å lytte til lydbåndopptak der forfatteren selv framfører sine dikt, får man ikke nødvendigvis bekreftet det indre lydbildet man gjennom egen stillelesning har dannet seg av den poetiske stemmen. Opplesningen korrigerer og gir til dels en helt annen forståelse av diktenes auditive kvaliteter enn hva 'skriftstemmen' gir.

I januar 1955 reiste Gunvor Hofmo, etter en nyttårspermisjon fra Gaustad psykiatriske sykehus, til København for å besøke venner, blant andre de danske lyrikerkolleger Grethe Risbjerg Thomsen og Halfdan Rasmussen. Disse ordnet det slik at Hofmo fikk gjøre opptak for Danmarks Radio hvor hun 19.01.55 leste inn elleve av sine egne dikt. Debutsamlingen var ikke representert blant tekstene som ble tatt opp, men fra samling nummer to hadde Hofmo plukket ut «Fra en annen virkelighet», «Sov» og «Å det å vende tilbake»; videre «Ømhetens tre», «Over en ukjent kvinnebyste» og «Tulipanen og en død» fra samling nummer tre (1951); «Om 'jeg'», «Ord i en våkenatt», «Jeg har våket», «Hva finnes» og «Til en sykesøster» fra samling nummer fire (1954). Det tretten minutter og tjue sekunder lange opptaket fra Danmarks Radio vurderes nå som unikt tatt i betraktning at det er den eneste gode innspillingen som i dag finnes av Hofmos stemme. Med dyp altrøst leser den 33 år gamle

Gunvor Hofmo sine dikt rolig og uten å nøle. Artikulasjonen er påfallende lite empatisk. I motsetning til skuespillernes deklamerende lese måte er Hofmos frasering tatt helt ned, til en litt monoton og innadventd framføring der hvert enkelt ord blir tillagt samme vekt.

Hofmos opplesning ble sendt i dansk P1 søndag 13. mars 1955 kl. 14.00 som programposten «Fra en anden virkelighed. Gunvor Hofmo læser egne digte. (Norsk oplæsning.)». Jan Erik Vold gjengir Kai Friis Møllers begejstrede omtale i *Politiken*:

Om søndagen lyttede jeg til den norske kvindelige lyriker Gunvor Hofmos poetiske budskap 'Fra en anden virkelighed', som dannede en dulmende kontrast til gaarsdagens mere plat realistiske prosa. Der kunne næppe tænkes mere slaaende modsætning til Folketingets altfor rutinerede højtaler-retorik end den dæmpede og ligesom bængstede stemme, hvormed denne unge digterinde oplæste sine egne vers. Saadan maa det lyde, naar en nødstedt sjæl fremhvister sine bekendelser i skriftestolen. Selve lyden af hendes famlende bladen i bogen, der af den overfølsomme mikrofon forstærkedes til en klang som af klappende hestehove paa haard stenbro, bekræftede paa samme maate lytterens fornemmelse af at staa – eller sidde – over for en aldeles uforstilt poetisk personlighed. (Vold 2000: 479)

¹⁰ I radioprogrammet «Mørke sanger i København 1955», sendt i NRK P2 den 3. november 2000, forteller Jan Erik Vold i samtalen med Nina Bull Jørgensen at den gode omtalen Hofmo fikk av Friis Møller, samt de store oppslag i danske aviser, blir stående i kontrast til de negative reaksjonene hun møtte av NRK's konsulenter etter en prøvelesning i 1948. (Se for øvrig Vold 2000: 479).

Den danske kritiker har altså latt seg fengsle av den engstelige stemmen fra en 'nødstedt' sjel.¹⁰ Når jeg nesten femti år senere, og etter et intenst tekststudium, hører det samme opptaket, er det vanskelig å slutte seg til Friis Møllers beskrivelse. Man må naturligvis ta forbehold om at «den overfølsomme mikrofon» og Hofmos «famlende bladen» kan ha blitt redigert vekk i den moderne overlevering av opptaket, men mitt inntrykk er at den affektive investering i disse opplesningene er minimal. Under opplesningen av «Fra en annen virkelighet» hører man riktig nok at stemmen så vidt brister ved ordene «der» og «bare» når Hofmo leser:

[...]
der ingen grenser er satt,
bare en stillhet som kaster meg ut i universet av ensomhet,
[...]

(Hofmo 1948: 14; 1996: 45)

En liknende situasjon hvor leserkroppen bryter fram i teksten, finner sted under lesningen av «Tulipanen og en død», hvor man tydelig hører Hofmo svelge i pausen mellom de følgende linjene (som for øvrig kan lokaliseres til et sideskifte i originalutgaven av *Blinde nattergaler*):

[...]
langsomt bøyer stilken seg.

Og hjertet isner i meg av sorg
[...]

(Hofmo 1951: 69–70; 1996: 91)

Slike skjønnhetsfeil er imidlertid knapt merkbare, og lesningen fortsetter med en jevn og klar artikulasjon. Hovedinntrykket er at framføringen er preget av verdighet og profesjonell skikkelighet. Bare ved et par små anledninger i den nesten kvarter lange opplesningsseansen framstår Gunvor Hofmo som følelsesmessig berørt av det hun leser – kanskje like mye på grunn av nervøsitet som på grunn av personlig innlevelse i diktenes innhold. Stemmen er riktig nok dempet, men lavmæltheten fortøner seg mer som en innadventd tretthet enn som en bekjennende sjels ydmyke 'fremhvisken'.

Uansett hvordan man vil fortolke opplesningens 'bængstede stemme', blir den stående i kontrast til den til tider svært insisterende og utfordrende skriftstemmen man fornemmer i Hofmos mest ekspressive dikt. Man hører ikke utropstegnene når Gunvor Hofmo selv leser. Slike tegn synes å være tankemarkører snarere enn styrkemarkører. Det samme kan man si om formidlingen av de eksklamatoriske «Å» som det finnes så mange av i Hofmos dikt. I

forfatterens egen opplesning framheves ikke disse utropene med ekstra kraft. Tvert imot blir de nesten forlegent tildekket i ordstrømmen.

Det er noe paradoksalt ved det at Hofmos dikt slik de står på trykk nærmest roper etter å bli hørt, mens forfatteren i sine egne opplesninger synes å ville verne og beskytte sine tekster mot verden utenfor. Hofmos kroppsstemme framstår delvis som fremmedgjort i forhold til diktenes skriftstemme. Men om det er slik at stemmen bedrar, hvilken stemme er det egentlig som lyver? Hvis det er slik at teksten og ikke stemmen er det primære, kan man likevel hevde å bli 'forledet' av klangen i stemmen, slik Nietzsche bemerker om den mellommenneskelige konversasjonen (Nietzsche 1967: 253)? Hvilken stemme er den mest genuine når man forholder seg til forfatterens resitasjon av egne tekster, skriftstemmen eller kroppsstemmen? Dette spørsmålet har neppe noe entydig svar. Det som imidlertid er interessant for oss, er at teksten er et offentlig anliggende også når den formidles av poeten i egen person, og resitasjonen i det offentlige rom, enten det er på teaterscenen eller i et radiostudio, har sine konvensjoner på samme måte som det poetiske skrivehåndverket har sine konvensjoner.

Skriftstemmen har åpenbart kvaliteter som kroppsstemmen tilslører. Likevel kan den fysiologiske stemmen formidle noe som skriftstemmen ikke kan. Slik utfordrer lydopptaket den innarbeidede forståelsen av hva som er litteraturviterens analyseobjekt. Samtidig, når Hofmo kan framstå som mer høylydt i skrift enn på lydbånd, får man bekreftet at 'skriftstemmen' er noe annet enn uttrykk for forfatterens meningsgaranterende nærvær i teksten. I dette perspektivet står det enda klarere at versifikasjonsforhold som rim og metrum, samt øvrige stilistiske konvensjoner som apostrofe og eksklamatoriske utrop, ikke er noe marginalt aspekt ved diktningen, men at Hofmo nettopp gjennom den versifiserte teksten bygger det resonansrommet som er nødvendig for å meddele seg. Det lyriske formatet tillater henne å skape andre og til dels sterkere stemmer enn det den egne kroppsstemmen gir rom for. Leseren utfordres på sin side til å trene opp sitt gehør for å oppfatte nyansene i dette insisterende flerstemmige lyrikkspråket.

EN SÅRBAR POESIKRITIKK

Den moderne leserens tilkortkommenhet overfor Gunvor Hofmos lyrikk gir seg utslag i en viss forlegenhet i møte med hennes ekspressive patos. Spørsmålet er om litteraturkritikerens vanskeligheter med å tilnærme seg Hofmos pågående skriftstemme kan tilskrives den generelle fonofobi som enkelte har framholdt som et problem ved våre dagers litteraturvitenskap. I den moderne skriftkulturen har lesningen i alt for stor grad medført en 'forblinding av øret', skriver Geoffrey H. Hartman i *Saving the Text* (1981: 142). Det er på tide å redde teksten og litteraturkritikken gjennom en reaktivering av leserens og kritikerens øre. Dette skjer imidlertid ikke smertefritt. Den moderne leserens fonofobi og vegring mot å høre kan nemlig knyttes til hva Walter Ong skriver i *Orality & Literacy*: Synet isolerer, mens lyd inkorporeres. Mens synet plasserer den observerende utenfor og på avstand fra hva som ses, strømmer lyden inn i den hørende (Ong 1982: 72). Øret representerer altså et av menneskets mest sårbare deler fordi man må åpne seg for det man hører – inkorporere det, bokstavlig talt. Det som lyder, er det umulig å opprettholde distansen til. Selv om de perseptuelle forskjeller mellom våre sanser neppe kan beskrives i så kategoriske ordlag som Ong gjør, framstår synet i større grad enn hørselen som dissekerende og analytisk. Lyden krever på sin side en spesiell form for kroppslig åpenhet.

Øret er et interioriserende sanseapparat hvis reaksjoner den lyttende leseren ikke kan stille seg likegyldig til. Når Hofmos dikt opererer ved leserens smertegrense, oppstår det et behov for å verge seg. Kanskje er Arnstein Bjørklys påpekning av Hofmos Ø – samt min egen fastholdelse av skriftstemmen – et forsøk på nettopp dette: å uskadeliggjøre det smertelige ved Hofmos tekster, i håp om at den skriftlig materialiserte stemmen lar seg kontrollere i sterkere grad enn den stemmen som rent fysisk når oss gjennom øret. På den annen side illustrerer sammenlikningen av radioopptaket og egen stille lesning, at skriftstemmen kan oppleves som vel så nærgående som dikterens egen fysiologiske stemme. Dersom man godtar Garrett Stewarts utlegning av at tekstens stemme (fonoteksten) er leserens egen somatiske

investering i det diktet som leses, kan man få en mistanke om at det er seg selv leseren vil verge seg mot – rettere sagt det diktet som angår en fordi det aktiveres på nytt gjennom eget artikulasjonsapparat. Og kanskje enda mer truende: Mens poetens kroppsstemme lukker seg omkring ordene i det øyeblikk de er uttalt og stemmen opphører, vil skriftstemmen alltid utgjøre en del av leseren.

BIBLIOGRAFI

- Adorno, Theodor W. 1974. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften II*. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 1998 [1970]. *Estetisk teori [Ästhetische Theorie]*. Norsk oversettelse ved Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal.
- Barthes, Roland. 1994 [1968]. «Forfatterens død». *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Norsk oversettelse ved Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax.
- Barthes, Roland. 1996 [1953]. *Litteraturens nullpunkt [Le degré zéro de l'écriture]*. Norsk oversettelse ved Leif Tufte. 2. utg. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Bjørkly, Arnstein. 1996. «Nattemørke, nøttdrøm. Omkring resepsjonen av Gunvor Hofmos lyrikk». *Vagant* nr. 1/1996. 32–46.
- Culler, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Deleuze, Gilles. 1997 [1968]. *Difference & Repetition [Différence et Répétition]*. Oversatt av Paul Patton. London: The Athlone Press.
- Derrida, Jacques. 1981 [1972]. *Dissemination [La Dissémination]*. Oversatt av Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1997a [1967]. *Of Grammatology [De la grammatologie]*. Engelsk oversettelse ved Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. 1997b [1967]. *Stemmen og Fænomenet [La voix et le phénomène]*. Dansk oversettelse ved Steffen Nordahl Lund. København: Hans Reitzels Forlag.
- Engdahl, Horace. 1992. *Stilen och lyckan*. Stockholm: Bonniers.
- Fafner, Jørgen. 1989. *Digt & form. Klassisk og moderne verslære*. København: C. A. Reitzels forlag.
- Fosse, Jon. 1990. «Ein bevega bevegelse». *Huspostill for 90-åra*. Jon Ewo & Liv Nysted, red. Oslo: Det Norske Samlaget. 119–125.
- Fosse, Jon. 1994. «Ein stad mellom subjekt og objekt». *Tunn is. Om Olav H. Hauges forfattarskap*. Terje Tønnesen, red. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag. 91–97.
- Hagerup, Inger. 1946. «En dikter». *Friheten* 20. desember.
- Hartman, Charles O. 1991. *Jazz Text. Voice and Improvisation in Poetry, Jazz and Song*. New Jersey: Princeton University Press.
- Hartman, Geoffrey H. 1981. *Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1970. *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Helland, Frode. 1999. «'En tretthet som planter bilder' – om Ginvor Hofmos lyrikk». *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, nr. 1/99. 56–70.
- Hofmo, Gunvor. 1946. *Jeg vil hjem til menneskene*. Oslo: Gyldendal.
- Hofmo, Gunvor. 1948. *Fra en annen virkelighet*. Oslo: Gyldendal.
- Hofmo, Gunvor. 1951. *Blinde nattergaler*. Oslo: Gyldendal.
- Hofmo, Gunvor. 1971. *Gjest på jorden*. Oslo: Gyldendal.
- Hofmo, Gunvor. 1996. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Jakobson, Roman. 1988 [1960]. «Linguistics and Poetics». *Modern Criticism and Theory. A Reader*. David Lodge, ed. London & New York: Longman. 32–57.

- Kristeva, Julia. 1990. *Stabat mater och andra texter i urval*, av Ebba Witt-Brattström. Svensk oversettelse ved Ann Runnqvist-Vinde. Natur och Kultur.
- Kristeva, Julia. 1994 [1987]. *Svart Sol – depresjon og melankoli [Soleil noir. Dépression et mélancolie]*. Norsk oversettelse ved Agnete Øye. Oslo: Pax.
- Langås, Unni. 1996. «Det talende fravær. Kroppen og barnet i Gunvor Hofmos tidlige dikt». *Modernismens kjønn*. Irene Iversen & Anne Birgitte Rønning, red. Oslo: Pax. 213–228.
- Langås, Unni. 2001. «Mørkets poesi. Gunvor Hofmos tidlige dikt». Tanke til begjær. *Nylesingar i nordisk lyrikk*, med Sigrid Bø Grønstøl. Oslo: LNU/Cappelen. 163–193.
- Lie, Hallvard. 1967. *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lotman, Jurij M. 1976 [1972]. *Analysis of the Poetic Text [Analiz poeticheskogo teksta]*. Redigert og oversatt av D. Barton Johnson. Michigan: Ardis/Ann Arbor.
- De Man, Paul. 1985. «Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jaus». *Lyrical Poetry Beyond New Criticism*. Chaviva Hosek & Patricia Parker, ed. Ithaca & London: Cornell University Press. 55–72.
- Meschonnic, Henri. 1988. «Rhyme and Life». Engelsk oversettelse ved Gabriella Bedetti. *Critical Inquiry* 15. 90–107.
- Nietzsche, Friedrich. 1967. *Menschliches, Allzumenschliches I. Werke IV2*. Berlin: Walter de Gruyter & co.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*. London & New York: Routledge.
- Ringgaard, Dan. 2001. «Vibration og interferens». *Den blå port*. Nr. 55. København. 40–46.
- Skrede, Ragnvald. 1951. «Fremdeles is og ild». *Verdens Gang* 14. desember.
- Stewart, Garrett. 1990. *Reading Voices. Literature and the Phonotext*. Berkeley: University of California Press.
- Tsur, Reuven. 1992. *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*. Durham & London: Duke University Press.
- Viem, Vibeke. 1997. «Smerten, smerten er den skjønnne tone». *Gunvor Hofmos lyrikk 1946–1955. En lesning av fem titteldikt*. Hovedoppgave. NTNU Trondheim.
- Vold, Jan Erik. 2000. *Mørkets sangerske. En bok om Gunvor Hofmo*. Oslo. Gyldendal.
- Wesling, Donald & Tadeusz Ślawek. 1995. *Literary Voice. The Calling of Jonah*. New York: State University of New York Press.
- Wimsatt, W. K. 1965 [1954]. *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. The Noonday Press.

LYDOPPTAK:

- 2000 [1955]. Gunvor Hofmo leser egne dikt. Opptak fra Danmarks Radio 1955. Spilt i Norsk Rikskringkasting 2000.