

Melancolia I, 1514

Astrid Hjertenæs Andersen

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

Astrid Hjertenæs Andersens “Melancholia I, 1514”.

Denne artikkelen begynner ved et viktig veiskille i melankoliens historie. Den starter med hvordan melankolien ble oppfattet i middelalderen, og fortsetter med hvordan nyplatonistene radikalt endret synet på melankolien i renessansen. Videre blir et lengre avsnitt viet den varianten av renessanse-melankoli vi finner på Albrecht Dürers *Melancholia I*. Men først og fremst handler artikkelen om et dikt, en kunstverksekfrase over Dürers kobberstikk, Astrid Hjertenæs Andersens “Melancholia I, 1514”. I diktet blir den Dürerske melankolien gjenspeilet, men gis av Hjertenæs Andersen samtidig en ny retning - i kraft av å være *dikter* i siste halvdel av forrige århundre. Dette kommer jeg til i artikkelens hoveddel, “Dikterens Melankoli”, men aller først skal dikterinnen kort presenteres:

Astrid Hjertenæs Andersen levde fra 1915 til 1985. Hun utga 10 diktsamlinger, tre bøker med småprosa, en roman: *Dr. Gnomén*, og to reiseskildringer: *Hyrdefløyten* og *Svaner og nåtid*. I debutsamlingen *De ville traner* fra 1945 benyttet hun et fast metrum, etterhvert fant hun det som skulle bli hennes form, en modernistisk sen-symbolistisk form. Motiver hentet hun særlig fra naturen og fra vår felles vestlige kulturarv; myter og kunst. Billedkunstneren Snorre Andersen var ektemannen hennes, og han laget både forsider og illustrasjoner til bøkene hennes. Etter hans død i 1980 skrev hun 20 ekfraser til 20 akvareller malt av mannen, syklusen *De tyve årstider*, som var hennes siste diktsamling. I et intervju med Willy Kastborg i 1967 uttalte Hjertenæs Andersen om diktningen:

“Komposisjon, linje og struktur er alltid tilbakevendende elementer i kunstarnes formsprog. Og farven får stadig bredere plass i moderne diktning, også som nyanse og valør. Det har vel alltid vært nært slektskap mellom malerkunst og diktning [...] - men alt bunner i det grunnsyn at alle kunstarter, ja all skapende virksomhet er i slekt. Bare midlene er forskjellige.” (Kastborg 1967: 7)

Gjentatte ganger i sitt forfatterskap har Hjertenæs Andersen trukket inn elementer fra billedkunsten. Debutdiktet “Kvinnen og øglen” til Gustav Vigelands skulptur er ett eksempel.¹ Andre eksempler på kunstverksekfraser fra Hjertenæs Andersens hånd er “Brancusifuglen” til den modernistiske skulpturen *Bird in Space* av Konstatin Brancusi, og “To menn ser på månen” – med undertittelen: “Caspar David Friedrich tysk maler 1774-1840”.

Diktet “Melancholia I, 1514”, står som dikt nummer to i diktsamlingen *Rosenbusken* fra 1972. Helt først står “St. Hieronymus i skrivestuen”, og de to diktene får dele mellomtittelen “Blad for Albrecht Dürer”. Det kommer derfor ikke som en overraskelse at foreleggene for diktene er to kobberstikk av Albrecht Dürer: *St. Hieronimus* og *Melancholia I*. I likhet med bildene hører disse to ekfrasene på et vis sammen. Dürer ga selv bort de to kobberstikkene som et sett, siden de på mange måter danner et motsetningspar: I *Hieronimus* råder ro, orden, harmoni og stille kontemplasjon. Den gode helgen arbeider oppslukt og stillferdig, mens det i *Melancholia I* er uorden og

¹ På trykk i “Magasinet for alle” i 1944. Diktet er også med i Hjertenæs Andersens første diktsamling *De ville traner*. Det finnes i tillegg et tresnitt med motivet “Kvinnen og øglen”, som kanskje også kan være brukt som forelegg.

melankoli som råder grunnen, og ørkesløsheten er iøynefallende.² Kunsthistorikeren Erwin Panovsky sammenligner bildene slik:

“...it [St. Jerome] differs much more emphatically from the Melencolia I in that it opposes a life in the service of God to what may be called a life in competition with God - the peaceful bliss of divine wisdom to the tragic unrest of human creation.” (Panovsky 1955: 156).

Jeg har valgt melankoli-diktet som gjenstand for denne artikkelen, og først skal jeg ta for meg kobbersticket *Melancolia I*, som vil ta noe plass, ettersom det er en nokså kompleks komposisjon. I hoveddelen vil jeg videre sammenligne *Melancolia I* med “Melancolia I, 1514” med basis i analogiprinsippet; jeg vil se på hva som finnes i *diktet* i forhold til hva som finnes i *forelegget*. I denne sammenligningen velger jeg å benytte *semantisk fokusering*, som omfatter de delene av diktet en kan gjenfinne i bildet, og *semantisk ekspansjon*, som omfatter de dikt-elementene som går ut over forelegget. Hans Lund uttrykker det slik i boka “Texten som tavla – Studier i litterär bildtransformation”:

”Ordet fokuserar utvalda element i den bild som mottagaren står inför, samtidig som det expanderar mot og aktiverar betydelsesfärer utanför bildens räckvidd... [...] En transformerande text består vanligtvis av både semantisk fokusering och semantisk expansion, men tyngdpunkten kan naturligtvis variera liksom punkternas placering i et koordinatsystem.” (Lund 1982:35)

Kobbersticket *Melancolia I*

Albrecht Dürer etterlot seg en mengde malerier, tegninger, akvareller, tresnitt og kobberstikk. *Melancolia I* er et av hans senere arbeider og blant hans mest kjente og verdsatte kobberstikk. Skal man forstå dette verket kan læren om temperamentene være et passende utgangspunkt. I middelalderen trodde menneskene på eksistensen av fire temperamenter: *sangvinsk*, *flegmatisk*, *kolerisk* og *melankolsk*, som ble styrt av de fire kroppsvæskene: *blod*, *slim fra lungene*, *gul og svart galle fra leveren*.³ Hver av de fire temperamentene knyttet til seg et element, en årstid, en planet og en menneskealder, og til melankolien hørte jord, vinter, Saturn og gammel. Det *melankolske* temperamentet (svart galle) ble i middelalderen sett på som det mest uattraktive temperamentet, og mennesker dominert av dette temperamentet var sure og triste, distré, grådige og feige. Den personifiserte *Melancolia* kunne eksempelvis framstilles som ei bondekjerring som sov eller stirret apatisk framfor seg isteden for å arbeide med rokken.⁴

Men dette synet endret seg på Dürers tid, og særlig etter hans tid har synet på *Melancolia* dreid mot det mer positive. Influert av italienske nyplatonister ga

² Det er i “St. Hieronimus i skrivestuen” hele tiden en *nærhet* og en tilstedeværelse som en ikke finner i “Melancolia”. I “Hieronimus” brukes en personlig form med et personlig lyrisk jeg, det finnes ikke i “Melancolia”. “Hver gang” gjentas flere ganger sammen med “Hieronimus”. Hieronimus er ro, og han er “alltid”. Melancolia er uro, og hun er “aldri”. Hieronimus -diktet fanger stemningen i kobbersticket godt; komposisjonen i bildet skaper en illusjon av nærhet og varme, fordi betrakteren får følelsen av å titte ubemerket inn i helgenens arbeidsværelse. Og løven ser ikke farlig ut, men ser mer ut som en stor kosepus, og et varmt sollys faller mykt innover rommet fra store vinduer.

³ Perfekt balanse mellom kroppsvæskene hadde hersket i Paradis, slik at Eva og Adam til å begynne med ikke var plaget av temperamentene, men etter syndefallet har menneskene måttet leve med at en kroppsvæske dominerer, og skaper ubalanserte mennesker.

⁴ Mennesker av den *sangvinske* temperamentstypen (blod), var muntre lidenskapelige leve-mennesker, og dette ble ansett for å være den mest attraktive temperamentstypen. For mye slim (phlegm) fra lungene gjorde sitt utslag i den *flegmatiske* temperamentstypen, med stikkord som lathet og apati. Det *koleriske* temperamentet (gul galle) var preget av mye utålmodighet, stolthet og vrede, og ble gjerne emblematiske framstilt som en sint kriger.

humanistene i renessansen henne en høyere posisjon. Hun ble nå identifisert med introspektive og intellektuelle egenskaper, nettopp det humanistene etterstrebet. De gjenoppdaget hva Aristoteles hadde sagt om melankolien (*Problemata*, xxx, 1):

“...the melancholics by nature...they walk, as it were, on a narrow ridge between two abysses. But they walk, just for this reason, way above the level of ordinary mortals. [---] All truly outstanding men, wether distinguished in philosophy, in statecraft, in poetry or in the arts, are melancholics...” (Panovsky 1955:165)

Melankolien ble derfor på denne tiden knyttet til det skapende geniet, og dessuten til Kunstneren, som nyplatonistene i renessansen ga en helt ny status.

Planeten Saturn fikk også ny status i renessansen. Tidligere ble denne planeten regnet som det himmellegemet som ga den mest uheldige innflytelsen, og det å være født under planeten Saturn var like uheldig som å være melankolsk. Men da de italienske nyplatonistene fant ut at Plotin (205-270 e.Kr) og hans tilhengere hadde hatt like høye tanker om Saturn, som Aristoteles hadde hatt høye tanker om melankolien, fant de også ut at Saturn var den aller viktigste av planetene, til og med viktigere enn Jupiter. Uvesentlig var det heller ikke at selveste Platon var født under planeten Saturn.

Dürers tid var altså en overgangsperiode, da nye og gamle tanker om melankolien eksisterte side om side. Selv nyplatonistene hang fast i gamle melankoli-forestillinger og benyttet seg derfor av blant annet magiske talismaner. Her ligger forklaringen til *den magiske tavlen* som henger på veggen i *Melancholia I*. Den ble kalt *mensula Jovis*, og kunne “gjøre ondt godt” og “få alle bekymringer til å forsvinne.”⁵ Rosenkransen på *Melancholias* hode har også sin forklaring i nettopp dette, for vekstene som er benyttet er vassoleie (*ranunculus aquatilis*) og grønn engelskkarse (*rorippa nasturtium aquaticum*), som har det til felles at de er spesielt *vannholdige*. Saturns innflytelse kunne nemlig resultere i *tørrhet*, og det måtte motvirkes.

Dermed er vi kommet til kobbersticket, som karakteriseres av en mangel på orden, som ofte er blitt satt opp mot den orden som hersker på *Hieronymus*-bildet. Imidlertid er det en nøye planlagt uorden, for de aller fleste gjenstandene – som er symboler for noe annet, er plassert helt symmetrisk for å danne en helhet. Som symbolske størrelser har disse tingene til ulike tider blitt tolket forskjellig, noe som fører en inn i en labyrint av betydningsmuligheter, som kan skape noe av den “melancholischer Verwirrung” dette bildet rommer.⁶

Sentralt i forgrunnen sitter *kvinneskikkelsen*, personifikasjonen av melankolien, med kjole i et skinnende stoff, langt hår, blomsterkrans og vinger. Hun befinner seg *høyt* oppe på et goldt steinplata uten en levende vekst. Uttrykket er trist, men hennes våkne blick ser bort fra betrakteren, langt utover eller kanskje innover i sin egen tankeverden.⁷ Hodet hviler på den venstre handa, mens den høyre handa holder en passer.⁸ I fanget ligger det ei bok, fra beltet henger det nøkler, og på kjolekanten nede ved marka, er det en

⁵ Se (Panovsky 1955: 167). Dürer benyttet også denne tavlen til å skrive hvilket år kobbersticket ble laget; en vinge peker mot tallene 15 og 14, altså år 1514!

⁶ Böhmer 1991:35

⁷ Men hun er ikke spesielt feminin, med en kraftig skikkelse og hender, enkelte har også påpekt en viss likhet med Dürer selv. Jeg velger likevel å omtale personifikasjonen som en ”hun”, ettersom hun er ment å være kvinne, for det var på den tiden en tradisjon for å framstille personifikasjoner som kvinner, og androgyniteten blir kun en bibetydning.

⁸ Det finnes også i kunsten en tradisjon for å bruke hånden som støtter hodet som et symbol på tenking, som en ser blant annet i Rodins *Tenkere*.

pung. Dürers *Melancholia* ligner på tidligere framstillinger av melankolien, men adskiller seg i vesentlig grad fra disse framstillingene. Det nye Dürer bringer inn er en rekke geometriske symboler, og dermed fører han “*Melancholici*” fra folkelige kalendre sammen med “*Typus Geometriae*” fra filosofiske avhandlinger og illustrasjoner i encyklopedier. Geometrien ble ved denne sammenkoblingen menneskeligjort, og melankolien ble intellektualisert.

Posituren, med hodet hvilende på ei hånd, ble ofte brukt i framstillinger av melankolien.⁹ Men når *Melancholia* i Dürers bilde lener hodet mot en knyttet neve, symboliserer det i stedet for trøtthet og *acedia* en intens tankekraft. Gjenstander direkte knyttet til *Melancholia* er passeren, boka, nøkkelknippet og pengeposen. *Pengeposen* symboliserer rikdom, eller mangel på sådan. *Pengeposen* ble i middelalderen ofte avbildet sammen med melankolikeren, fordi denne ble forbundet med gjerrighet. Dürer har valgt å beholde dette symbolet, men siden pungen ligger henslengt, sier det noe om at penger ikke er det *Melancholia* tenker mest på. *Nøkkelknippet* er knyttet til makt og tradisjonelt til Saturn, mens *boka* og *passeren* symboliserer geometrien, og henholdsvis visdom og *skaperen*.

Ved siden av *Melancholia* sitter en *putto*, skriblende iherdig på en tavle, med hodet vendt nedover og blikket tilsynelatende ikke-seende. Puttoen er *Melancholias* motstykke: Han er et barn, en *tabula rasa*, mens *Melancholia* vet alt. Puttoen arbeider iherdig, men har ingen tanker, mens *Melancholia* tenker svært iherdig, men får ikke arbeidet. Tankekraften og arbeidskraften skulle vært samlet i en person, men dessverre er de adskilt. *Møllesteinen* puttoen sitter på kan knyttes til Matteus-evangeliet og til Johannes’ apokalyptiske åpenbaring.¹⁰ Men først og fremst er den knyttet til et saturnisk håndverk, nærmere bestemt steinhuggerens.

Ved *Melancholias* skjørtekant ligger det en døsende, sammenkrøllet, ynkelig og mager *hund*, som tradisjonelt er knyttet til Saturn og melankolien.¹¹ Den er svært forskjellig fra den ivrige sporhunden som ofte var avbildet i middelalderens allegorier. Rett nedenfor hunden ligger en geometrisk *steinkule*, ovenfor en noe uregelmessig *rombisk* figur. I likhet med andre geometriske gjenstander bidrar disse til komposisjonens symmetri. Rundt omkring ligger det strødd diverse *snekkerredskaper*, høvel, vinkelmåler, hammer, spiker, fil og tang. Snekkeren er knyttet både til geometrien og Saturn. En liten *esse* og *blåsebelg* på hver sin side av bildet kan knyttes til smeden og alkymisten (også blant Saturns barn). *Blekkhuset* viser, i likhet med boka, til skrivekunst og visdom.

Bygningen på bildet er ikke ferdig bygd, og gjenstandene som henger på veggen: *vekt*, *timeglass*, *solur*, *klokke* (stor bjelle), har - som den magiske tavlen, sammenheng med kunsten å måle, som igjen hører sammen med geometrien. Uret symboliserte fra

⁹ I middelalderen ble temperamentene framstilt på to måter, den deskriptive typen og den sceniske/dramatiske typen. *Den deskriptive typen* tok utgangspunkt i menneskets fire aldre, og ble framstilt som kun en person. Melankolikeren blir framstilt som en eldre mismodig pantelåner, stående på jorda (melankolien er knyttet til elementet jord) ved et bord fylt med penger. Han holder i den venstre hånda en pung, den høyre hviler han hodet på. Den sceniske/dramatiske framstillingsmåten lånte trekk fra framstillingene av syndene i kristen morallære. Siden trøtthet og sløvheter var knyttet til melankolien, ble den framstilt som *acedia*. Oftest viser den en kvinne som har sovnet over rokken, og en mann som har sovnet over et bord eller i senga. I enkelte tilfeller har mannen sovnet over en bok.

¹⁰ Matt 18.6: “Men den som fører på avveier en av disse små som tror på meg, for ham var det bedre om han var senket i havets dyp med en kverstein om halsen.”

Johannes’ åpenbaring 18.21: “Da tok en mektig engel opp en stein, svær som en kverstein, kastet den i havet og sa: “Slik skal Babylon, med ett styrte ned og aldri finnes mer.”

¹¹ Grunnen til at hunden er knyttet til melankolien, er at den ble regnet som et dyr dominert av milten, og fra milten kom det også svart galle.

Platons tid sammenhengen mellom tid og tall, som var regnet blant de vanskeligste problemene i filosofien. Også i Bibelen blir tid, tall og vekt ofte nevnt. Nyplatonistene, som prøvde å finne måter å forene Platon med den kristne gud, fant her et sammenfall. *Stigen* kan bl. a. symbolisere en higen oppover, til ideenes verden eller Gud. Kanskje symboliserer den også kunstnerens ønske om å *være* gud.¹² Langt nedenfor stigen og steinplataet ser vi havet og en liten by med en båthavn. Formulert med ord kan en si at menneskene er fjernt fra Melancholia. Det har også blitt diskutert hvorvidt byen er delvis oversvømt, noe som kan symbolisere dommedag. Andre apokalyptiske symboler kan være vekten, møllesteinen og kometen.¹³

Rett over horisonten ser vi ei *flaggermus* med en slangehale og bokstavene “Melancholia I” inngravert på undersiden av vingene. Flaggermusa er knyttet til Saturn og dermed til melankolien, slangen kjenner vi fra bibelhistorien. Ved siden av flaggermusa ser vi den før nevnte *kometen*, som hele himmelen stråler ut fra. Kometen kunne i tillegg til å varsle dommedag, varsle krig, uår og orkaner. Øverst på himmelen rager det en halvsirkel, en *regnbue*, som symboliserer Guds nåde etter at han hadde oversvømt verden. Det blir her en tydelig motsetning mellom kometen, som varsler dommedag eller dårlige tider, og regnbuen, som symboliserer nåden. Disse abstrakte tankene om undergang og frelse kan en forestille seg finnes i melankolikerens hode, og er en del av den melankolske tilstanden hun er hensatt til.

Årsaken til at kobbersticket heter *Melancholia I*, og ikke f.eks. II, er sannsynligvis at en av Albrecht Dürers samtidige, Cornelius Agrippa, skrev en berømt bok, *De Occulta Philosophia*, der han bl.a skriver om melankolien. Der blir det skilt mellom tre ulike former for genier, som har hver sin type melankoli. Kobbersticket til Dürer skal illustrere Melancholia 1, *melancholia imaginationis*, kunstnerens melankoli¹⁴. Men Dürer har ikke helt fulgt Agrippas bok, for hos Dürer finner vi også gjenstander som tilhørte melankoli 2 (geometri og matematikk) og 3 (bibelske symboler/allusjoner). Mens Agrippas kunstnerstype ikke hadde evnen til å fundere over filosofiske og religiøse spørsmål, lar Dürer *sin* Melancholia I nettopp martres av slike spørsmål, og han lar seg altså ikke begrense av Agrippas skjema. Ifølge Hartmut Böhmer finner vi ikke den okkultismen hos Dürer som vi finner hos Agrippa og Ficino, en annen samtidig nyplatonist. Det finnes riktignok saturniske symboler i *Melancholia I*, men det viktige i bildet blir ikke en person influert av stjernene, men Melancholia som et rasjonelt vesen, fanget i sine egne funderinger om abstrakte idéer. De velklingende setningene Hartmut Böhmer har på slutten av sin utlegning om kobbersticket, understreker nok en gang at Dürers bilde kan tolkes på ulike måter, og gi nye betydninger til en ny generasjon betraktere:

“...[mennesket] gjennom å fundere over en verden fylt med tegn, blir et subjekt med uendelig bevissthet, og ved sin tenkning flytter [mennesket] grensene for det mulige. Men Melancholia får erfare, at i tegnenes flertydighet, og i tenkningens uendelighet finnes det ingen forløsning.”¹⁵

¹² Kunstneren begynte i renessansen å få en ny status, og ble da sammenlignet med Gud. Dürer malte selv et selvportrett i kjent Messias-positur.

¹³ Noen har foreslått at dette himmellegemet skal være Saturn selv, andre igjen har argumentert for at det er morgensolen, men det er mest sannsynlig en komet.

¹⁴ De andre to typene melankoli er *melancholia rationis*, melankolien til filosofer, leger og retorikere, samt *melancholia mentis*, tilhørende de geistlige.

¹⁵ Böhmer 1991:72 (min oversettelse).

Dikterens melankoli

Tidligere, særlig på 1600- og 1700-tallet, mente en at dikterkunsten og billedkunsten var så nært beslektet, at idealet for dikteren som skrev en ekfrase var å formidle nesten det samme som forelegget (dvs. bildet, skulpturen eller grafikken), gjennom diktet, uttrykt med slagordet “ut pictura poesis”.¹⁶ Senere er dette idealet blitt problematisert, og eksempelvis skriver A Kibédi Varga i artikkelen “Kriterier för beskrivning av ord/bild-relasjoner”:

“...illustrationer og ekfrasar – ja i själva verket alla manifestationer av efterföljande, sekundära relationer – bara är olika former av tolkning. Den som utför en tolkning är aldrig någon ordagrann översättare, utan en som väljar och bedömer.” (Lagerroth 1993: 116).

En ekfrase blir en tolkning av et bilde, og slett ingen korrekt kunsthistorisk utlegning. Slik vanlige lesere leser et dikt, leser Hjertenæs Andersen bildet *Melancolia I*, og formidler videre sine opplevelser av og assosiasjoner til bildet gjennom diktet.

Men før vi kommer nærmere inn på diktets semantikk, la oss se på noen formelle trekk ved diktet. Mellomtittelen “Blad for Albrecht Dürer” deler “Melankolia I, 1514” med “St. Hieronimus i skrivestuen”. Å avsløre for leseren hvem som har laget foreleggene for en ekfrase, er ikke uvanlig, det uvanlige er ordspillet “Blad for...”. Dürers kobberstikk blir ofte kalt for blad (“das Blatt“ på tysk), men blad kan også bety blad i betydningen side i en bok, f.eks. en diktbok. Slik jeg ser det blir dermed blir betydningen: Blader med dikt skrevet til Albrecht Dürers “Blätter”.

Når det gjelder diktittelen, har trolig dikteren valgt å legge til “1514” til “Melankolia I” for å gjøre leseren oppmerksom på at kobbersticket hun beskriver er laget nettopp dette året, altså flere hundre år tidligere, og det understreker dermed avstanden i tid. Når en dikter i vår tid skriver en ekfrase til et bilde fra 1500-tallet, sier det seg selv at bilde-kunstneren og dikt-kunstneren ikke har helt det samme verdensbildet. For eksempel ville Hjertenæs Andersens modernistiske dikt vært utenkelig på Dürers tid.

Diktet består av en lang strofe med 35 vers, og temmelig mange ord (192). At det kun er en lang strofe, skiller dette diktet ut fra de øvrige diktene i samlingen *Rosenbusken*, som nesten alle er delt opp i flere strofer. Noe fast metrum har diktet ikke, men det kjennetegner også hele Hjertenæs Andersens senere diktning, inkludert *Rosenbusken*. Men allitterasjon og assonans fins, og siden det ellers er lite tradisjonell lyrisk språkbruk, blir det et desto mer viktig poetisk virkemiddel. Eksempler på allitterasjon er “*Strålene* ikke av *stjerne*, *sol*, *måne*” og *klamrefeste*, *klatresteg*, *Klokken*. Et eksempel på assonans er: “*Noen slår aldri inn naglene./Langt som de er fra hammerens hode. Blankt.*” Inndeling i vers styres av det syntaktiske: Hvert vers utgjøres av en setning, ellipse eller bisetning. Dette gjør at diktet som helhet karakteriseres ved en katalogstil¹⁷, som skaper forventning om en fortsettelse. Men når enkelte ellipser består kun av et enkeltord og det er en utstrakt bruk av punktum, forøvrig diktets eneste skilletegn, fungerer ikke katalogstilen harmoniserende, men tvert imot oppstykkende på stykket. Verbene står i

¹⁶ “Et dikt er som et bilde” eller “som bildet så diktet”, opprinnelig et sitat fra Horats.

¹⁷ Katalogstilen (av gr. katalogos, “opptelling”) betegner en opprømsing av ting, steder, personer o.a. i litteraturen. Den har sin opprinnelse i eldre litteratur, som f.eks. Bibelen og de norrøne sagaer.

presens, mange med et durativt aspekt, og en rekke verbløse ellipser gir diktet en viss illusjon av stillstand og tilnærmer det billedkunsten.

En av forskjellene som det er blitt pekt på mellom billedkunst og ordkunst, er at bildet er statisk, mens skriften er dynamisk. “*Målaren arbetar med “Figuren und Farben in dem Raume”*”, medan författaren arbetar med “*artikulerade Töne in der Zeit*”. (Lund 1982: 26) Men i nyere tid har en blitt klar over at en under lesningen av både bilder og tekst har man “*hela tiden en uppfattning om helheten, en uppfattning som successivt revideras under läsningens gång...*”¹⁸ Både bildet og teksten fungerer dermed i en “tidsmässig eller successiv dimensjon” (ibid.) Også når en betrakter et bilde må en nødvendigvis begynne med å se på *en* gjenstand, og la blikket følge naturlige linjer i bildet. Dette gjelder i særlig grad hvis bildet har mange detaljer, som på *Melancholia I*.

Hvis en følger dikterens lesning av diktet, og tegner piler fra gjenstand til gjenstand i den rekkefølgen de nevnes i diktet, får en faktisk en rekke rette linjer som går gjennom flere gjenstander (se ill.). Det viser seg at den rekkefølgen gjenstandene er nevnt i ikke er tilfeldig. Dikterens blikk har fulgt en bestemt rute, og denne ruten følger både nærhets- og assosiasjonsprinsipper og “pekere” i bildet selv. Hjertenæs Andersen begynner med passeren, og denne peker selv mot stigen, som er det neste objektet. Videre fortsetter hun med gjenstander på veggen, som stigen lener seg mot. Deretter går turen til naglene (retning rett ned) og helt til den andre enden av bildet, der hammeren ligger. Her har nok en assosiasjon vært på ferd, hammeren og naglene kan ha blitt brukt til å henge opp det som henger på veggen, eller til å bygge bygningen. En annen påfallende assosiativ sammensetting er at fra regnbuen går dikteren videre til ballen og til kometen, og alle disse tre tingene er mer eller mindre runde ting.

Tiden er nå kommet til en nærlesning av diktet, og begrepsparet *semantisk fokusering* og *semantisk ekspansjon* blir som sagt benyttet i sammenligningen med bildet. *Passeren* som *Melancholia* holder i hånden er utgangsposisjonen. Dette instrumentet “*beskriver ingen sirkel*”, noe som kan tolkes som mangel på harmoni, for sirkelen er gjerne forbundet med helhet og harmoni. *Passeren* setter heller “*ikke noe merke noe sted*”, og kanskje kan en videreføre denne andre setningen med at *Melancholia* heller ikke setter merke etter seg *i historien*, så lenge hun ikke er kreativ. *Skaperen* selv, Gud, symboliseres av *passeren*, og det gjør dette til en passende gjenstand å starte diktet med. Men denne *passeren* er negert – to ganger, og mangelen på skapende virksomhet understrekes fra første vers.

Negasjon blir gjennom hele diktet et mye brukt virkemiddel, som sammen med katalogstilen på en messende måte får fram inaktiviteten og tomhetsfølelsen i melankolien. Eksempler på negasjoner omfatter naglene, hammeren, regnbuen, kometen, og vekta. Pronomenet “*ingen*” står tre ganger, “*aldri*” brukes to ganger, mens “*bare*” og “*uten*” blir benyttet en gang hver. “*ikke*” blir brukt hele seks ganger, og i to av tilfellene blir det knyttet til et annet ord med bindestrek: “*ikke-rinner*” og “*ikke-stein*”. Førstnevnte står ganske tidlig i diktet, mens “*ikke-stein*” står mot slutten, og denne gjentakelsen av “*ikke med bindestrek*” legger en merke til og det understreker mangelen på et narrativt tidsforløp og en reell virkelighet i billedkunsten, såvel som i melankolien.

¹⁸ Noen har faktisk tolket kobbersticket *Melancholia I* som en *bevegelse* ut av melankolien. Det har da blitt pekt på at “*I*” i tittelen *Melancholia I*, også kan bety i, som er imperativ av å gå på latin. *Melancholia I* blir dermed “Melankoli, gå vekk!”

Stigen som etterfølger passeren er også negert. Den har verken klamrefeste, noe til å holde den fast, eller klatresteg. Og en stige uten klatresteg er vel ingen stige? Her kommer det første eksempelet på en semantisk ekspansjon. Også på bildet har stigen minimal funksjon som stige, den er plassert på en slik måte at en vanskelig kan tenke seg noen klatre på den. Men den har i alle fall symbolske sju klatresteg, og muligens klamrefeste, det får vi ikke vite, ettersom toppen av stigen er ute av bildet.¹⁹ Enkelte har påstått at evnen til å negere er noe av det som skiller ordkunsten fra billedkunsten. Men Dürer viser at det er mulig også for billedkunsten, negasjonene i bildet blir bare ikke så tydelige som de blir i diktet. For i forhold til forelegget understrekes negasjonen kraftig i diktet: Hjertenæs Andersen viser oss først stigen: "*Stigen står mot veggen.*" Dette er ei enkel beskrivende setning, vi ser stigen stå der foran oss, men i neste setning tar dikteren bort både klatresteg og klamrefeste, og med dem forsvinner stigen også!

Naglene og hammeren ligger langt fra hverandre, og "Noen slår *aldri* inn naglene". Her legger Hjertenæs Andersen igjen vekt på at tingene ikke lever ut sin funksjon, men i tillegg er det også et poeng at det er avstand mellom naglene og hammeren. "*Langt som de er fra hammerens hode. Blankt.*" Ordet blankt har i tillegg til betydningen skinnende også betydningen noe tomt, som en blank ubeskrevet flate. Avstanden til menneskene og landsbyen har Hjertenæs Andersen valgt å overse, dette poenget ble nok for overtydelig for et modernistisk dikt i vår tid. Men det sier seg selv at Hjertenæs Andersen ikke kunne nevne absolutt alle gjenstandene på bildet, så det er de mest sentrale eller lettest gjenkjennelige gjenstandene som har fått en plass i diktet.

At *regnbuen* har *stanset i sort* blir Hjertenæs Andersens eget bilde, siden regnbuen på kobbersticket ikke er sort, den er nærmere hvit, og skinner med et eget lys. Så her har vi igjen både semantisk fokusering og ekspansjon samtidig. Hjertenæs Andersen begynner med å nevne en gjenstand på kobbersticket, men lager en egen vri på det. "Regnbuen stanset i sort" er slett ikke et dårlig bilde på melankolien. For svart er en mangel på farge, eller eventuelt en "farge" som absorberer alt lys, og altså *ikke* reflekterer lys. Igjen har vi en negasjon, for en regnbue uten farger og uten lys, det er ingen regnbue. Svart er også melankoliens emblematiske farge.

"*Ballen er bare ball rund.*" Dette er et rent deskriptivt utsagn, men det negerer på samme tid at ballen har en funksjon utover det å være ball. I bildet er kulen en geometrisk figur, og hører til blant geometri-symbolene, mens Hjertenæs Andersen observerer at ballen er så lite *kunst* som den kan være, den er prototypen på en ball, uten mønster av noe slag. Når vi kommer til *kometen* står negasjonen fortsatt i sentrum, det som strålene stråler ut fra blir ikke nevnt, isteden for å si *hva* kometen er, sier Hjertenæs Andersen hva kometen *ikke er*: "*Strålene ikke av stjerne sol måne.*"

Timeglasset fokuserer på tiden: "*Det skremmer ingen/at sanden ikke-rinner ned i timeglasset.*" Sammensetningen "ikke-rinner" er en negasjon, og så absolutt ikke en dagligdags talemåte. Dette blir en type metakommentar til at diktet er en ekfrase som

¹⁹ Sju er et magisk og betyningsfullt tall i Bibelen, og Saturn styrte dessuten de sju frie kunster (lat. artes liberales). Disse bestod i middelalderen av 1) Kvadratur; aritmetikk, geometri, astronomi og musikk og 2) Trivium; grammatikk, dialektikk og retorikk. Legg merke til at geometri hører med blant disse sju opprinnelige viktige fagene, og geometrien ble i renessansen svært viktig for malerkunsten og også grafisk kunst. Men i renessansen la humanistene i tillegg til to fag til denne listen. I en tale fra 1517 uttaler Melanchton (en kjent humanist), at ettersom Merkurs lyre har ni strenger og de gamle greske musere er ni i tallet, må det også finnes ni slike fag, og det 8. og 9. må etter hans mening være *historie* og *poesi*. Men dette skjedde etter at Dürer hadde laget sitt *Melancholia I*.

omhandler et bilde som er “fastfrost” i tiden, slik all billedkunst er. Melancholia skal sitte i sin positur til evig tid, så lenge det fins kopier av kobbersticket. Hjertenæs Andersen har rett i at betraktere ikke reagerer på at sanden *ikke-rinner* ned i timeglasset, fordi vi er inneforstått med at bildet er *et bestemt øyeblikk* i tiden. Timeglasset symboliserer forgjengeligheten, og billedkunsten er vel det eneste som kan holde tiden igjen, det eneste som på et vis kan fryse tiden. Men selv om et bilde er frost fast i tiden, forhindrer det ikke oss som ser på å tenke oss en fortsettelse, og det forhindrer heller ikke dikteren i å se en fortsettelse, slik hun gjør på slutten av diktet.

“*Klokken forstummet i galgen*” er en metafor: Ved at klokken kobles sammen med galgen, der folk henges, blir klokken som en hengt mann som henger helt stille og er forstummet, fordi døden har inntruffet. Klokken er i likhet med timeglasset knyttet til tiden, ettersom en ringer med klokken til bestemte tider. Men denne klokken ringer ikke, for alle gjøremål har mistet sin betydning og ingenting blir gjort. Klokken er en “død”, tiden står stille, og dødsmotivet knyttet til melankolien blir her introdusert i diktet. Siden dikteren fokuserer på at klokken ikke utfører det den er laget for, i likhet med passeren, stigen og timeglasset, så får tingene likhetstrekk med Melancholia, som sitter ørkesløs uten å få uttrettet noe.

Den magiske tavlen skulle som nevnt beskytte mot alt ondt, også mot melankoliens dystreste tider. Denne tavlen er spesiell på den måten at den har 4x4 kvadrater, med et tall inni hvert kvadrat, og når en oppsummerer tallene i diagonalene, så blir svaret 34. Denne kuriositeten gjør Hjertenæs Andersen heller til en ulempe i og med at hun sier at: “*Den magiske tavlen har sin begrensning i sum 34.*” Her er det en motsetning i det, at noe magisk kan ha begrensninger. Diktet har 35 vers, og ikke 34 - og det kan neppe være tilfeldig. Jeg tolker det dithen at det er et poeng at kunsten nettopp ikke lar seg begrense i et bestemt tall, siden det sies eksplisitt at den magiske tavlen har begrensninger. Og siden poesien er like rundt hjørnet i det 35. verset, er det først etter tallet 34 og utenfor bildekanten poesien starter.

“*Skriften bokstav for bokstav henger fast på en Flyvende hund*”. Den Flyvende hunden er en demonisk *flaggermus*, og skriften er “Melancholia I” inngravert på vingene. Hjertenæs Andersen kaller den en “Flyvende hund” av tre grunner: Den første er at det virkelig eksisterer en flaggermusfamilie som heter flygehunder.²⁰ Grunn nummer to er at hun med dette kobler den til hunden, som nevnes senere i diktet. Flaggermus og hund var forbundet ved det, at de begge var knyttet til melankolien. Men ikke minst blir “Flyvende hund” en mer poetisk uttrykksmåte enn flaggermus. Det blir en eufemisme, som fører til at flaggermusen i diktet blir *forskjønnnet* i forhold til på bildet, samtidig som det fører til at leserne stopper litt opp ved vers nr. 13. At flaggermusen befinner seg på nettopp tall 13, er ikke tilfeldig, for flaggermusen har som kjent ofte blitt knyttet til det demoniske i vestlig tradisjon. At nettopp *skriften* henger fast på flaggermusen, understreker at dikterkunsten er Hjertenæs Andersens kunst, og det peker fram mot at *poesien* på slutten er like rundt hjørnet. Men foreløpig er det “*skriften bokstav for bokstav*”; skriften kommer altså tregt til dikterinna på melankoliens vinger.

I første del av diktet holder Hjertenæs Andersen seg til å skildre gjenstandene hun har sett på bildet, selv om enkelte ting blir tolket annerledes enn den “offisielle”

²⁰ Flygehundene hører til underordenen storflaggermus. De mest primitive av dem har et hundeliknende ansikt og er fruktpisere.

kunsthistoriske tolkninga.²¹ Midtveis i diktet, skjer det noe nytt, en semantisk ekspansjon: “*Man kan si hva man vil men man vil ikke.*” Det står ikke: “Man kan male hva man vil men man vil ikke”. Det er nettopp talen, langt nærmere knyttet til litteraturen enn til malerkunsten, som blir nevnt. Med denne setningen får vi en aldri så liten forsmak på det som blir enda tydeligere mot slutten av diktet; nemlig at dikteren på et vis identifiserer seg med Melancholia, slik at Melancholia blir noe annet enn den billedkunstneren Dürer “skapte” henne - hun blir også en dikterinne i likhet med Hjertenæs Andersen.

Etter en kort tur innom vekta, som så mye annet er uten funksjon, er vi med laurbærkransen igjen tilbake hos Melancholia. Fra munnen og mangelen på tale går vi til hodet, der tankene finner sted. Laurbærkransen er gjennomsyret av *tørrhet*, seierens og selvsikkerhetens inspirasjon har tørket inn. *Syret* og *tørrhet* er ord som begge har negative konnotasjoner, men laurbærkransens tørrhet ser vi ikke på bildet, og den består som sagt av to spesielt vannholdige urter. Tørrheten har derfor dikteren selv tolket inn i laurbærkransen, ettersom hun sikkert kjenner til den uttørrende virkningen Saturn har. I dette verset er det en tradisjonell lyrisk språkbruk: “*Laubærkransen er gjennomsyret av tørrhet.*” Syre er vått, og noe som er tørt kan ikke gjennomsyre noe annet, det blir dermed en motsetning her, et paradoks.

I neste vers er Melancholia fortsatt i fokus, dog indirekte, for ennå er ikke “Menneske-engelen” nevnt direkte. Å fly på inspirasjonenes vinger er en klisjé, og ved å si at *vingene* til Melancholia *aldri* letter, understreker dikteren at det ikke fins inspirasjon, bare tungsinn som lenker henne til jorda. Fugler og vinger er symboler på en higen oppover mot det himmelske, og menneskets ønske om å befri seg fra de jordiske lenker.²² Fuglen er også et tradisjonelt embleme for diktingen, så ved å nevne *vingene*, knytter Hjertenæs Andersen på ny diktet opp mot poesien, selv om hun bare beskriver det som finnes i forelegget. Ved å understreke at *vingene* *aldri* letter, som er en negasjon, problematiserer hun igjen at bildet fryser tiden. Ettersom Melancholia personifiserer melankolien, så skal det aldri skje at hun flyr, selv om det er et visst håp om det på slutten av diktet. Men selv om Dürers Melancholia aldri skal fly, fins det likevel et evig håp om at hun vil få det til. Og uansett om ikke *Melancholia* noen gang får fly, så kan *dikteren* slutte å identifisere seg med henne, og kanskje finne poesien rundt neste gatehjørne, som det blir antydning til slutt.

Mot slutten av diktet går det fortore for seg, vi begynner å nærme oss klimaks. I linje 21-22 får vi ramset opp *kniv*, *linjal*, *høvel*, *perlepose*, *nøkler*. Dette er ulike gjenstander som ligger strødd på marka, og igjen fokuseres det på negasjonen: Tingene blir ikke brukt, de ligger der til ingen nytte. At det ikke finnes hender kan ikke tolkes helt bokstavelig, for både Melancholia og Puttoen har hender, de er bare ikke interessert i å ta opp gjenstandene og bruke dem. Tingene er sloppet av noen, det vil si av kunstneren Dürer. De er sloppet innover i seg selv, de har blitt til ideene om tingene istedenfor tingene i seg selv. I tillegg kan det sies at tingene blir utstyrt med en passe porsjon *prosopopeia*²³ ved at de i likhet med Melancholia er innadvendte. De er sloppet innover i seg selv, slik Melancholia er sloppet innover seg selv, fordi omgivelsene, dvs.

²¹ Nå er det riktignok mer enn en riktig utlegning av dette bildet, de lærde kan ikke bli helt enige om hvordan dette kobberstikket skal tolkes.

²² Hildegard von Bingen skrev: “Fuglene symboliserer den kraft som hjelper menneskene til ettertenksom tale og får det til å tenke ut mye i forveien før det blir til strålende handling.”

²³ Prosopopeia er en klassisk retorisk trope som betegner at begreper, ting eller dyr gis menneskelige egenskaper.

gjenstandene, speiler og understreker Melancolias svartsinn. Det samme kan sies om hunden og puttoen, deres oppgave er også å tydeliggjøre Melancolias sinnstemning.

I likhet med Melancolia er hunden "*neddukket i en fullkommen tristesse*". Her er det en ren semantisk fokusering, og Hjertenæs Andersen gir en god beskrivelse av hunden på bildet med poetiske uttrykksmåter. Igjen må jeg gjøre oppmerksom på at dikteren ennå ikke har nevnt personifiseringen av Melankolien i seg selv, kun enkelte av hennes attributter: vinger, passer, taushet, laurbærkrans. Hun venter til siste del av diktet både med å nevne henne, hunden og puttoen. Hunden og puttoen er også i bildet viktige attributter til Melancolia, siden de kompletterer og kontrasterer bildet av henne.

Helt mot slutten kommer vi til *puttoen*. I stedet for putto skriver Hjertenæs Andersen Cupido, ettersom puttoen stammer fra eroter og amoriner i sengresk og romersk kunst, og dermed også er beslektet med Cupido (gr. Eros). Cupido var ofte utstyrt med lyre eller blomst, i nyere tid pil og bue eller fakkel. Dürers putto har i steden for disse rekvisittene en tavle han skriver på. Men Hjertenæs Andersen har valgt å fokusere på puttoens opprinnelse som kjærlighetsgud, og gjør med det diktet både lettere tilgjengelig for leserne, samtidig som hun skaper en motsetning. At "*Cupido ser inn i sitt eget ryggspil*." betyr kanskje at Cupido reflekterer over seg selv (ser seg selv bakfra), og det skal vel ikke en kjærlighetsgud gjøre? Cupido skal være glad og ubekymret, og la sine amorøse piler falle der de faller, men det gjør han ikke her. Slik fortsetter verselinje 27: "*Med haken på brystet./Det gjør ikke stenen lettere*." Når haken er på brystet tynger den nedover, og det gjør ikke stenen lettere. Cupidoen kunne ha flydd, men han sitter så tung og nedsunken som få, og arbeider innbitt med noe. Selv ikke kjærlighetens gud slipper unna melankolien i Hjertenæs Andersens dikt.

Stenen som ikke blir lettere er møllestenen. I verset etter heter det: "Gjør den heller til ikke-sten." Møllestenen er på bildet dekket av et stykke tøy og puttoen sitter på den. Den brukes altså ikke til det den er laget for; å male korn. Dessuten kan den i overført betydning bli noe annet enn en sten, den kan bli noe abstrakt. Tidligere har jeg nevnt at dette uttrykket fokuserer på at melankolien ikke er romlig, melankolien foregår på et annet plan enn den fysiske virkeligheten.

Så, endelig, i vers 30 kommer turen til *menneske-engelen*, og hun "*kunne forveksles med tangen. Letargisk*."²⁴ Som vi har sett kan hun også sammenlignes med andre gjenstander i bildet. Men tangen er den gjenstanden som nevnes sist i diktet, og den får stor plass i forhold til hvor uanseelig den er på kobbersticket. En sammenheng jeg har observert er at den kan sies å ligne litt på passeren som diktet starter med, i og med at begge disse gjenstandene kan føres *utover* og *innover*, og vingene har også denne egenskapen. Melancolia har vinger på ryggen, hun holder passeren i hånden, samtidig som hun sammenlignes med tangen. Slik blir hun konkret knyttet til disse gjenstandene, og selve bevegelsen "*utover-innover*" nevnes også til slutt i diktet, i vers 32/33: "*Nedsunken innover./Utover i vakuum*." Riktignok er ikke dette en virkelig bevegelse, det er nemlig tankens bevegelse. Tankene er innadvendte, for Melancolia er nedsunken i seg selv, men samtidig går tankene vidt utover, i intet! Dette synes som et paradoks, men i realiteten vet vi det er mulig.

²⁴ Det kjønnsnøytrale ordet "menneske-engelen" er kanskje valgt, fordi Melancolia-skikkelsen i seg selv er androgyn. "Engel" blir lagt til "menneske" for å fokusere på det guddommelige ved kunsten, og selvsagt også fordi Melancolia ser ut som et menneske med vinger.

“*Tangens kjever er gått av ledd. I et gjesp.*”²⁵ Men at tangens kjever har gått av ledd kan ikke ses på bildet, ettersom tangen ligger delvis skjult under skjørtet, og det er her tale om en semantisk ekspansjon. De siste versene, særlig fra og med vers 32, er i grunn gjennomgående karakterisert av ekspansjonen. Men negasjonen er fortsatt her: tangen fungerer ikke, for kjevvene har gått av ledd. Den blir sammenlignet med et gjesp, og dermed også med en munn, som må være Melancolias, for hun er den som kunne forveksles med tangen. Tematikken fra vers 17 kommer her igjen, nemlig mangelen på tale. En munn som har gått av ledd kan ikke tale, enten det er i et gjesp eller i melankoli. Siden det er kunstnerens melankoli det er snakk om, knyttes talen til det skrevne ordet og diktningen.

“*Den øde veien*” som går tvers gjennom hjernen, tolker jeg som melankolien som invaderer hjernen, og gjør den tom for *ord og kunst*.²⁶ På Dürers tid ville en vel heller snakket om tanken enn hjernen, men det viser et viktig punkt, som melankolien den gangen og i dag fortsatt har felles. I dag vet vi mer om melankoliens og depresjonens kjemiske årsaker, men fortsatt er melankolien til en viss grad knyttet til tenkning, til de intellektuelle og *kunstnerne*. Melankoli er mer “positivt” enn depresjon fordi det ennå ofte knyttes til en skapende prosess.

I nest siste vers står det: “*Galgenfugl. Fall. Refleks.*” *Galgenfugl* betyr opprinnelig “person som risikerer å havne i galgen”²⁷, og er altså knyttet til død. Dagens mest vanlige betydning er spøkefugl, knyttet til galgenhumor, men denne betydningen er nok lite aktuell her. Galgen har allerede vært nevnt en gang i forbindelse med klokken, så døden er åpenbart et viktig motiv i diktet ved siden av melankolien. *Fall* kan rett og slett peke mot det, at når en skal henges, faller en nødvendigvis ned. Retning nedover og noe som tynger, har vært et gjennomgangsmotiv, særlig i siste del av diktet. Det kan eksemplifiseres med “Stigen ingen stige”, “neddukket”, “vingene letter aldri”, “haken på brystet”, “nedsunket innover” og “fall”. En slik bevegelse nedover kjennetegner melankolien, men kan også symbolisere døden; tenk bare på dødsrikets tradisjonelle plassering. Men på slutten skjer det plutselig noe, noe gjøres med bevegelsen nedad; det kommer en *refleks*, et motsvar.

Når en faller, prøver en gjerne å ta seg for. Hvis en forestiller seg at “galgenfugl” *symboliserer* en som er døden nær av melankoli, kan tauet i galgen sees bort fra, og når Melancia/dikterinnen fortsetter å falle ned i melankolien, vil hun før eller senere i ren refleks prøve å fly på poesiens vinger. Vendepunktet i diktet kommer her på slutten, da hun sier MEN, og det blir antydning at den melankolske stemningen kan snus og poesien kan komme. Poesi trenger ikke være poesi i bokstavlig forstand, men kan stå som representant for all kunst. Det *kan* det, men min lesning av diktet fører helst fram til at det er *dikterens* poesi det er snakk om. Slik jeg ser det har Hjertenæs Andersen gjennom diktet umerkelig snudd oppmerksomheten fra kobberstikkets melankoli til ordkunstens og dikterens melankoli.

Kunstverksekfrasen som uttrykksform er brukt en del av modernistene, nettopp fordi det gir muligheten til å speile sin egen kunst i en annens kunst. Ekfrase er derfor godt egnet til å reflektere over Kunsten, og ekfrasen kan bli en form for metadikt, noe

²⁵ At tangen har gått av ledd i et gjesp har kanskje sammenheng med at Melancia ofte tidligere ble framstilt som en trøtt eller sovende person.

²⁶ Men ofte er det slik at noe må bli tomt for å fylles, og melankolien kan også være en viktig del av dikterprosessen.

²⁷ Norsk ordbok, Kunnskapsforlaget 1998.

dette diktet kan sies å være. Etterhvert viser det seg at “Melancholia I, 1514”, som i utgangspunktet handler om et 450 år gammelt kobberstikk, i virkeligheten handler om vanskeligheten ved å dikte, og det handler om hvordan Astrid Hjertenæs Andersen selv må sloss med ordene. En kan si at ved å identifisere seg med Melancholia-skikkelsen fra 1514, bringer Hjertenæs Andersen henne fram til vår tid.

Helt til slutt, med linjen “*Poesien kan være like rundt hjørnet*”, gjør dikteren poesi nesten litt hverdagslig. Ved å bruke en slik uttrykksmåte, fokuserer hun på et viktig poeng ved forelegget. For Melancholia har mistet kontakten med tingene: Blikket hennes ser langt bort, i retning flaggermusa, regnbuen og kometen, og det er store tanker som opptar henne. Ved en gjennomført negasjon av gjenstandene har Hjertenæs Andersen også skapt en avstand til tingene, som er “*sloppet. Innover i seg selv.*” Ved å uttrykke at poesien kan være om hjørnet til slutt i diktet, sier Hjertenæs Andersen nettopp at det kreves en kontakt med “tingene”, og ikke minst med tilværelsen, for å kunne skape poesi, i alle fall er det slik for dikteren selv.²⁸ Hun antyder også at en må *bevege* seg ut av bildet, dvs. gjøre noe, om så skal skje, ved å si at en må “*rundt hjørnet*”. Hvis en tar utgangspunkt i forelegget til diktet må en gå rundt hushjørnet som er avbildet på kobberstikket - en må bevege seg ut av bildet.

Men om poesien *virkelig* kommer til slutt forblir uvisst, noen egentlig forløsning får vi ikke på slutten. Likevel tyder de øvrige diktene i *Rosenbusken* på at *poesien er like rundt hjørnet*.²⁹ For den “nærhet” som ikke er tilstede i “Melancholia I, 1514” finner en i høyeste grad i andre dikt i *Rosenbusken*, med nærhet både til ting, mennesker og naturen.

*“Slik holder jeg tiden i mine hender. Med grønne ord og med hvite ord.
Det var det jeg ville. Stillhet og ord som roser. Stillhet og ord som gress.”
(fra titteldiktet “Rosenbusken”)*

Litteratur

1. Andersen, Astrid Hjertenæs 1999: *Samlede dikt*, Aschehoug, Oslo.
2. Bale, Kjersti 1997: *Om melankoli*, Pax Forlag, Oslo.
3. Böhme, Hartmut 1991: *Albrecht Dürer Melencolia I – Im Labyrinth der Deutung*, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main.
4. Kastborg, Willy R. 1967: “Astrid Hjertenæs Andersen” fra *I kunstnerens verksted*, J.W. Cappelen forlag, Oslo.
5. Lagerroth, Ulla-Britta m.fl. 1993: *I musernas tjänst – Studier i konstarnas interrelationer*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1993.
6. Lund, Hans 1982: *Texten som tavla – studier i litterär bildtransformation*, LiberFörlag, Lund.
7. Panofsky, Erwin 1955: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 4. utgave, Princeton University Press, USA.
8. Snyder, James 1985: “Albrecht Dürer and the Renaissance in Germany” fra Abrams, Harry N.: *Northern Renaissance Art - Painting, Sculpture, The Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York.
9. Vold, Jan Erik 1984: “Om å synge”, fra Vold, Jan Erik 1999: *Tydelig. 33*, Gyldendal forlag, Gjøvik.

²⁸ Et særdrag ved poetisk språk, ifølge blant andre Viktor B. Sjklovskij, er at den gir oss tilbake følelsen for tingene. Sjklovskij skriver i Artikkelen “Kunsten som grep”: “Men nettopp for å gi oss livsfølelsen tilbake, for at vi igjen skal føle tingene, for igjen gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst. Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et *syn* og ikke bare en gjenkjennelse.” (Sjklovskij 1916: 16), (min utheving). Astrid Hjertenæs Andersens poetikk tyder på at hun kunne bifalle dette synet.

²⁹ I dette diktet skjer det paradoksale, at vi venter på poesi mens vi leser poesi. Men siden diktet har såpass lite tradisjonell poetisk språkbruk, og ikke minst siden nærheten til *tingene* mangler, oppleves det likevel ikke som et paradoks.