

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

Hermetisk diktning

(_sjanger, _lyrikk) Ordet “hermetisk” skal stamme fra Hermes Trismegistos, som var det greske navnet på den egyptiske guden Thot. Thot var gudenes skriver, og ble av grekerne assosiert med deres egen gud Hermes, guden for talekunst, forhandlinger, idrett m.m.

Diktet og dets språk i hermetisk diktning virker lukket: lukket rundt et uløselig mysterium. Egentlig er dette mysteriet ordløst, men dikteren bruker ordene for å peke mot det uløselige. Det leseren skal begripe i denne diktningen, er at noe er ubegripelig. Tekstene vekker leserens usikkerhet om hvordan tilværelsen er satt sammen. Forholdet mellom dikteren og leseren preges av “dissonantisk fremmedhet” (Friedrich 1988 s. 149). Denne diktningen har derfor av mange lesere blitt oppfattet som vanskelig, og som en slags “estetisk mystisisme” eller “okkult symbolisme”. Diktningen har noe typisk moderne ved seg i sin ekstreme individualitet og subjektivitet (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 190).

Lyrikken fordunkles og presenterer gåter for leseren (Asmuth 1981 s. 136). Fordunklingen skjer gjennom språklig og metaforisk fortetting. Diktene handler ofte om “taushetens fruktbarhet” (Burger 1989 s. 99). “[T]he inwardness of spiritual experience either reaches beyond speech or else records only the beating upon the cloud of unknowing.” (Lindley 1985 s. 65) Stillheten blir påfallende og utløser en følelse av fremmedhet. Det talte markeres som på grensen til taushet (Friedrich 1988 s. 158). De er ikke ufullendte, men ufullendbare dikt (Berger 1989 s. 115). Utsagn blir ikke avsluttet, men avbrutt. Diktet blir som et fragment som er omsluttet av stillhet (Friedrich 1988 s. 180). De er “åpne” tekster og handler om sin åpenhet: “Slik åpenhet og usikkerhet hører med til tematikken.” (Burger 1989 s. 110) Lesing av denne poesien kan kreve “en god allmenndannelse, omfangsrrike filologiske notater, fantasi, tid, tålmodighet og et bokskap velutstyrt med mange oppslagsverk” (Schneider 2004 s. 357).

Jo sterkere det politiske trykket på dikterne var i retning konformitet, desto større ble mange dikteres behov for å ha sitt eget frihetsrom, et tilfluktssted, for eksempel ved å skrive hermetisk diktning (Hamburger 1985 s. 246). Mange hermetiske dikt formulerer dikterens ensomhet, isolasjon og angst, samt av og til hans elitære innstilling til andre mennesker. Diktningen kan romme “privat symbolikk” (Platz-Waury 1978 s. 223). Dikterne har stor tro på poesiens evne til å formidle (ikke

løse!) mysteriene i tilværelsen. De vil bevare en utilnærmelig hemmelighetsfullhet i det poetiske språket. Språklige bilder og klanger kan ha et tydelig ikke-referensielt preg, som “ren poesi” (“poésie pure”) (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 190). Diktet kan oppnå en så stor autonomi at det blir en virkelighet helt atskilt fra menneskets persepsjon av verden (Pire 1967 s. 165). De poetiske bildene er ikke en duplisering av verden, men en multiplisering – en økning av det virkelige (s. 165).

“Sparsom taushet erstatter patos.” (Willberg 1989 s. 23) Tausheten kan fungere som angstens lydløse nærvær (Friedrich 1988 s. 174). Det brukes “symboler for den rene hemmelighetsfullhet” (Friedrich 1988 s. 196). Diktningen kan bruke “ordenes dybdenivå” på en måte som nærmer seg taushet og sinnssykdom (Friedrich 1988 s. 201). Noen modernistiske poeter ønsker å nå yttergrensene for det som kan tenkes og sies (Sollers 1981 s. 109).

Diktene skal forbli åpne: “it does no service to poetry of this kind to interpolate subjective associations which tie the lines up into a neat but artificial system and thereby stifle the natural openness of the text.” (Cardinal 1981 s. 99) Diktningen setter større krav til assosiasjonsvilje enn til fornuft og emosjonell innlevelse (Willberg 1989 s. 24).

Diktningen er et slags orakel for naturen, tingene og kosmos, den skal formidle transcendens (Wittschier 1985 s. 172). Magi, sjamanisme, esoterisme, karneval og “uforståelig” poesi viser oss språkets grenser (Kristeva 1974 s. 14). Éric Marty hevder at hermetisk diktning ikke dreier seg om det utsigelige, men mer radikalt om at mening og språk er uavhengig av hverandre (Marty 1990 s. 152). Den franske symbolisten Stéphane Mallarmé utviklet seg til en utpreget hermetisk dikter (Walzer 1963 s. 25). Han var en ekstremt språklig bevisst dikter, som innledet en slags “linguistic turn” innen poesien.

Motsetninger som f.eks. det egentlige og det uegentlige, nært og fjernt, fortrolig og fremmed kan alltid snus om, fordi de er uten faste holdepunkter (Hamacher og Menninghaus 1988 s. 48). Også grensen mellom det leselige og det uleselige forsvinner (Hamacher og Menninghaus 1988 s. 73). Tekstene har det som har vært kalt “interpretasjonsresistens” (Zima 1995 s. 275). Slike tendenser har blitt kalt “innkapsling” (Rolf Tiedemann i Benjamin 1974 s. 194).

Den svenske dikteren Erik Lindegren skrev: “Liksom ett musikstycke ingenting betyder men ändå äger en djup innebörd behöver inte heller ett diktstycke begripas för att äga en djup innebörd. Detta förefaller mig vara den springande punkten i en ny poetiskt-musikalisk estetik.” (sitert fra Lysell 1983 s. 45) Diktene uttrykker det som den tyske filosofen Theodor W. Adorno kalte “tonende taushet” (Geist, Hartinger et al. 1992 s. 121).

“Diktet bestemmer seg fra første åndedrag for å være *ensomt*” (Hamacher og Menninghaus 1988 s. 63). Ordene blir som meteoritter fra en utilgjengelig verden

(Nøjgaard 1993 s. 83). Diktet er som et privat segl (forsegling) (Hamacher og Menninghaus 1988 s. 66).

Den østerrikske dikteren Georg Trakl bruker ofte i sine dikt gåtefulle ord om fjell, natt, slott osv. der det umulig å vite hva som tilhører den sansbare virkelighet ("situasjonen" dikteren befinner seg i) og hva som er det metaforiske nivået i teksten. Dette kan sette i gang "en ny hermeneutisk prosess i leseren" (Vietta og Kemper 1990 s. 233). Det reelle og det metaforiske inngår i bildeområder som støter mot hverandre, og skaper store muligheter for leserens meddiktning. Trakl skaper bevisst usikkerhet som kan oppløse tradisjonelle måter å se på (Vietta og Kemper 1990 s. 244). Trakls ord er på grensen til taushet, eller til et "privat språk" (Grosse 1988 s. 36). Jeg'et grenser over mot stillheten, galskapen og døden (Hamacher og Menninghaus 1988 s. 41).

"The poems of Georg Trakl often read like dream transcripts, veritable scenarios of unconscious process, with their unannounced intrusions, adjectival incongruities and uncanny half-explanations." (Cardinal 1984 s. 68)

"Trakl forsøkte bokstavelig talt å omsette alt i bildenes rike. På denne måten angir han ingen norm som leseren kan sette bildene opp imot. Sammen med de mytologiske skikkelsene er fargene denne dikterens hovedmotiver: "På tinningane dine dryp svart dogg // det siste gullet av ei slokna stjerne". At fargen svart ikke optisk passer til "dogg" er ikke noe unikt, jevnfør Paul Celans "Schwarze Milch" i diktet "Todesfuge". Den synestetiske skrivemåten utgjør en basis i Trakls poetikk. [...] Det er tonen som trekker meg som leser inn i diktene og som gjør at jeg ikke gir opp overfor billedtettheten og den gåtefulle verdenen som fremstilles. Og samtidig er det ingen verden som er mer åpen og gavmild med sin inderlige og bortvendte sang, i ladningen av motiver som gjentas igjen og igjen" (Steinar Opstad i *Morgenbladet* 16.–22. november 2012 s. 42).

I 1912 fikk Trakl en stilling som militærapoteker i Wien. I 1914 ble han satt til å passe nesten hundre arm- og benløse soldater etter et militært slag i 1. verdenskrig. Mange hadde dødelige sår, blant annet i magen slik at innvollene hang ut. Noen av soldatene skjøt seg for å slippe smertene. Utenfor låven der soldatene var samlet, hadde påståtte spioner blitt hengt i trærne. En uke senere begikk Trakl selvmord med en overdose kokain.

Hermetiske diktere føler seg ikke forpliktet av konvensjonell syntaks (ordrekkefølge) eller tegnsetting (store forbokstaver, komma, punktum osv.). De vil også stå helt fritt overfor dikteriske tradisjoner med bestemte versmål, metriske prinsipper osv. Noen tekster innbyr til "hermetiske lesestrukturer" (Ernst 1991 s. 727) f.eks. fordi ordene kan leses i mange retninger (figurdikt o.l.).

Diktningen må unngå å være sentimental. Hermetisk poesi skal derimot la ordenes egen kraft komme fram (Wittschier 1985 s. 173). Diktene er dunkle, flertydige og

gåtefulle, der det bagatell-lignende kan blandes med det kosmisk store. Lyrikken omtaler steder, tid og årsaker som leseren ikke er informert om (Friedrich 1988 s. 178). Dikterne søker etter en grunnleggende og avgjørende funksjon som poesien skal fylle i tilværelsen; diktingen er en “utforskning” av mysterier samtidig som den er preget av en stor ansvarsfølelse hos dikteren (Wittschier 1985 s. 177). De språklige bildene kan mangle et ytre tilknytningspunkt og derfor virke som “absolutte” bilder (Andreotti 1990 s. 167).

“Absolutte metaforer” er språklige bilder som ikke inneholder sammenligninger med en gjenkjennbar virkelighet (Vietta og Kemper 1990 s. 80). Slike metaforer forstyrrer vår vanlige måte å tenke på og peker på det uforklarlige i tilværelsen, og på at mennesket eksisterer i en “transcendental hjemløshet” (Vietta og Kemper 1990 s. 81). Noen dikt blir svært korte og minimalistiske, med “det isolerte ordets poetikk” (Hinterhäuser 1990 s. 53). Korte dikt representerer en nærhet til “potensielt rik taushet” (Friedrich 1988 s. 158).

“Sant nok, diktet – dagens dikt – viser, og det har, tror jeg, bare delvis å gjøre med de ikke undervurderbare vanskene med ordvalg, det raskere syntaksfallet og den mer våkne oppmerksomhet på ellipsen, – diktet viser, det er ikke til å ta feil av, en sterk tilbøyelighet til å forstumme.” (Paul Celan i en tale i 1960, sitert fra Kiedaisch 1995 s. 79) Hermann Burger skriver i en monografi om Celans verk: “Det er for meg ingen tvil om at Celan til sin dikting prøver å finne et språk som nærmer seg steinens og skapelsens urspråk. Det ville vært et språk som ville passet til minnet om det heslige i jødernes skjebne, et språk som lot den totale tilintetgjørelse og nyskaping gli over i hverandre. For å trenge fram til dette språket må dikteren skride gjennom stillhetens rom, for bare der, ved grensen til forstummingen, kan han lytte over til den andre siden og kanskje snappe opp et par stavelser fra det glemte språket.” (Burger 1989 s. 28). Stillhet spiller stor rolle i tekstene, og et sterkt subjektivt språk. Av og til baserer Celan seg på meningsassosiasjoner når han skriver, av og til på klanglighet (Burger 1989 s. 69). Hans tekster unnviker klar begrepsbruk (Burger 1989 s. 16). Han styrker også flertydighet gjennom syntaks/setningsoppbygging, og resultatet blir et “usikkerhetens språk” (Burger 1989 s. 18). Celan erfarte at jo bedre han behersket språket, altså jo større språkvirtuositet, jo større ble rommet for det uutsigelige (Burger 1989 s. 92-93).

Det er som om språkløsheten kommer til orde (Heller 1963 s. 110). “Om Paul Celans dikt om Holocaust skriver [filosofen Theodor W.] Adorno at de beveger seg fra forferdelse til forstumming. Kunstens språk nærmer seg det språkløse. Slik forsvarer den det som ikke sjølv kommer til orde: det undertrykte, fortrenge, den tause og forsvarsløse naturen i og utenfor mennesket.” (Arild Linneberg i *Morgenbladet* 5.–11. september 2003 s. 11) Celan selv mente at diktene ikke var hermetiske, men “skrevet i direkte relasjon til virkeligheten.” (Celan sitert fra Pöggeler 1998 s. 44).

Det “uvesentlige” fjernes, dvs. det forklarende, utfyllende og sammenbindende (Hinterhäuser 1990 s. 39). Diktningens kvantitet reduseres ofte til et minimum, til det som har blitt sammenlignet med tynn, men ren luft på et nakent høyfjell (Hinterhäuser 1990 s. 39). Dikterne praktiserer sammentrekninger i språket snarere enn reduksjoner (Hamacher og Menninghaus 1988 s. 127). Diktningen skjer når språket mangler, men må likevel skje med språk (Hamacher og Menninghaus 1988 s. 39).

“Celans digte antyder erfaringer med sprogets – skriftens – manglende evne til at uttrykke det singulære, det meningsløse, det uundgåelige, det fatale, død, koncentrationsleire, mord, tab, omskæringer andet end gennem sproglige fortætninger og tavshed, der ikke henviser til meningen med det skete (det, Gadamer lytter efter), men til forudsætningerne for at kunne afmærke det skete – som mærker i sproget.” (Andersen 1988 s. 31-32) Dette er diktning for radikal individualitet og singularitet (Hamacher og Menninghaus 1988 s. 48), for “totalisert subjektivitet” (s. 83) og “uendelig singularisering” (s. 115).

Det semantiske spillerommet blir i Celans tekster ofte utvidet ved såkalt “ord-enjambement” (Burger 1989 s. 111), dvs. at ord deles opp og delene plasseres i ulike verselinjer. Delingen kan skje med eller uten bindestrek. “La oss sammenfatte alle disse stiltrekkene – avkall på tittel, sterk segmentering i syntaksen, opphakkede kortvers, ordoppsplitting og ord-enjambement, ambivalens i enkelte stavelser, hakkende rytme og hypertrofi i nominalsammensetningene” skriver Hermann Burger om Celans dikteriske språk (Burger 1989 s. 115). Diktene hans balanserer mellom en oppløsende og en skapende ordbruk; skepsis til språket viser seg både i diktenes tematikk og form (Burger 1989 s. 117 og 134). “Celan klyver orden och frigör vandrande stavelser” (Olsson 2011 s. 206). Koherens i en tekst betyr tydelige sammenhenger. Den hermetiske diktningens koherensreduksjon avbryter stadig meningssammenhengene som leseren ellers ville klart å skape (Schneider 2004 s. 357). Det er heller ikke tydelig hva som er det bokstavelige leddet og hva som er det overførte leddet i en metafor (Burger 1989 s. 116).

I den tysk-jødiske dikteren Nelly Sachs’ lyrikk blir stjernehimmelens uendelighet en analogi til diktenes uendelighet av assosiasjonskjeder, kjeder av “glødende gåter” (Sachs i Arnold m.fl. 1979 s. 14). Sachs har en relativt meditativ holdning, der inntrykk og metaforer synes å presse seg på, som om de språklige bildene kom fra et mystisk sted bortenfor dikterens bevissthet. Hun var påvirket av jødisk mystikk, og som kabbalistene trodde hun at bokstaver og ord har en slags “sjelelig eksistens” (Arnold m.fl. 1979 s. 38). Bokstavene inngår i guddommens mystiske kropp, og i det hebraiske alfabetet forholder konsonantene seg til vokalene som kroppen til psyken (Arnold m.fl. 1979 s. 39).

Sachs flyktet fra Berlin til Stockholm i 1940, der hun levde i eksil til sin død. Hun ble tildelt Nobelprisen i litteratur i 1966 for sin “fremstående lyriske og dramatiske diktning, som med gripende styrke tolker Israels skjebne”.

Sachs brevvekslet i mange år med Paul Celan. “I brevene til Celan gir Sachs også innblikk i tankene hun gjør seg om sin egen diktning og troen på det hun kaller gjennomsmertningen som en oppgave vi alle er stilt overfor:

“Jag tror på ett osynligt universum i vilket vi skriver in vårt dunkelt fullbordade. Jag känner ljusets energi som får stenen att brista ut i musik, och jag lider på längtans pilspets, som från början träffar oss dödligt och som driver oss att söka utanför, där osäkerheten börjar kännas.”

Forestillingen om at det i den synlige verden finnes en dimensjon som forblir usynlig, men merkbar for menneskene, gir opphav til troen på at gjennomsmertningen kan nå fram til denne verden. Med hjelp fra den hasidiske mystikken blir hun i stand til å skape sitt eget hjem, hinsides alle dogmer og institusjoner. Jødisk tenkning og skrift er grunnlaget for en diktning som, i likhet med Celans, ofte karakteriseres som hermetisk: lukket, gåtefull, nesten ugjennomtrengelig, med stor metafortetthet og mange originale ordsammenstillinger. Men Sachs’ diktning er også klar og lysende, levende midt i døden, blant steiner og støv, himmelvendt og hymnisk. I et tidlig dikt som vekker minnet om Celans “Dødsfuge”, påkaller hun – med et sitat fra Jobs bok – skorsteinene der “Israels kropp dro gjennom luften”. Sjelden er referansen til holocaust så direkte og gjenkjennelig som her. I seinere dikt beskjæres bildebruken, og uttrykket er knappere, men tankestreken forblir et hyppig brukt virkemiddel – som for å utsette diktets avslutning og skape åpninger mot det usagte og ukjente. For eksempel i dette utdraget fra diktet “En var der” fra debutsamlingen *I de dødes boliger* (1947):

“Jorda kretser og stjernebilder kretser
i Shofar,
for én blåser –
og rundt Shofar brenner templet –
og én blåser –
og rundt Shofar styrter templet –
og én blåser –
og rundt Shofar hviler asken –
og én blåser –”

Eller kanskje er bruken av tankestrek også et praktisk resultat av en manglende kjennskap til tegnsetting, noe forfatteren selv er inne på. Uansett er virkningen påfallende i leseakten, som liksom blir forsinket og hengende i lufta, dirrende.” (Anne Helene Guddal i *Morgenbladet* 4.–10. mars 2016 s. 52)

“I den rikt illustrerte biografien *Flykt och förvandling* (2010) skriver Aris Fioretos at tysk-jødiske Nelly Sachs (1891-1970) var en forfatter som ønsket å forsvinne bak sitt verk, en forfatter som insisterte på at diktene kom til henne under fryktelige

omstendigheter som tvang henne til å skrive. [...] Fioretos påpeker at traumet var for stort til at hun verken hadde rett til eller ønske om å lege såret. [...] Poesien finnes, og dermed også den lidendes stemme: “For vi er minnesteiner / over alt som har dødd”, står det i “Steinenes kor”. Den sterke medlidenheten beveger seg ofte inn i identifikasjonen hos Sachs, en identifikasjon med ofrene som opplevdes problematisk også for venner som Celan. For det finnes en grense mellom oss og de døde som ikke kan overskrides uten at et etisk dilemma melder seg: Tar vi ofrenes plass når vi gir stemme til deres erfaring, som i sitt vesen er utilgjengelig for oss? Eller er det snarere dette umulige som får tale i diktene, uten å oversettes til de levendes språk? Kanskje er det denne kvaliteten hos Paul Celans diktning hun finner i sin egen. Som hun skriver i sitt første brev til ham i 1954: “Ni ser mycket av detta själsliga landskap som döljer sig bakom allt närvarande, och har kraften att ge uttryck åt hemligheten som sakta öppnar sig.” Sachs’ skrift rystes av katastrofens etterskjelv, og det er kanskje ikke i hennes makt å søke tilflukt. Nærheten til traumet er ikke en poetisk strategi, men en levd erfaring – bare tilfeldigheter gjorde at hun selv ikke endte livet i leiren, noe som ødela helsen hennes like mye som det allierte henne med de døde. [...] Å lese Sachs er stundom som å svømme i et svart skogtjern under en himmel opplyst av stjerner: Du kjenner noe som vil dra deg under overflaten, ned i dypet, ned i den store stillheten, mens du forsøker å tyde stjernene for å holde deg flytende, for ikke å drukne.” (Anne Helene Guddal i *Morgenbladet* 4.–10. mars 2016 s. 52-53)

Arturo Onofri var en av de første hermetiske dikterne i Italia. Han skrev på begynnelsen av 1900-tallet tekster som var sterkt influert av tyskeren Rudolf Steiners filosofi og av den franske symbolisten Mallarmé. Noen andre italienske diktere som regnes som hermetiske i sin lyrikk, er Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Umberto Saba (pseudonym for Umberto Poli), Libero de Libero, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli og ikke minst Salvatore Quasimodo (Arrighi 1956 s. 119). Den italienske dikteren Sandro Penna har også blitt regnet til hermetismen (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 189). Også den italienske dikteren Piero Bigongiari skriver hermetiske tekster. Arturo Onofri skrev: “Poesien er verken humanitet, eller følelser eller noe annet. I poesien er det ingenting å forstå, å forklare, å oversette, å kommentere, å åpenbare ...” (siteret fra Arrighi 1956 s. 119).

Eksempler på tekster er Giuseppe Ungarettis diktsamling *Følelsen av tid* (1933) og Montales diktsamling *Anledningene* (1939). Ungaretti “regnes som en av de fremste italienske dikterne innen hermetismen som er en retning innen litteraturen i Italia rundt 1920-1930. Hermetisme kan forklares som noe lukket, utilgjengelig og kanskje også uforståelig. Det karakteristiske ved denne diktretningen er den sterke reduksjonen av ord ned mot kun det essensielle samt utelatelse av tegnsetting. Her skrelles altså alle overflødige ord bort slik at bare det aller nødvendigste for forståelsen står igjen. Diktene blir dermed ofte veldig korte. Noen ganger består de bare av to eller tre linjer. Det er viktig for forståelsen av diktene at man har i mente hvor Ungaretti befant seg når han skrev dem, fordi mange om ikke alle av disse

tidlige diktene henspeiler på at han befant seg i en krigssone [under 1. verdenskrig, der han meldte seg frivillig]. [...] Siden en del av diktene ble skrevet i skyttergraver eller på post annetsteds så var det nok viktig å fatte seg i korthet. I tillegg ville det være upraktisk å drasse rundt på store mengder skrivesaker så diktene ble skriblet ned på det som måtte være for hånden og da var det nok også viktig å ikke sløse med ordene.” (<http://ungaretti-paa-norsk.blogspot.com/p/om-dikteren.html>; lesedato 22.09.11)

“At the outbreak of World War I, Ungaretti enlisted in the Italian Army, and while on the battlefield he wrote his first volume of poetry, each poem dated individually as if it were to be his last. These poems, published in *Il porto sepolto* (1916; “The Buried Port”), used neither rhyme, punctuation, nor traditional form; this was Ungaretti’s first attempt to strip ornament from words and to present them in their purest, most evocative form. Though reflecting the experimental attitude of the Futurists, Ungaretti’s poetry developed in a coherent and original direction, as is apparent in *Allegria di naufragi* (1919; “Gay Shipwrecks”), which shows the influence of [den italienske 1800-tallsdikteren] Giacomo Leopardi and includes revised poems from Ungaretti’s first volume. Further change is evident in *Sentimento del tempo* (1933; “The Feeling of Time”), which, containing poems written between 1919 and 1932, used more obscure language and difficult symbolism. Ungaretti went to South America for a cultural conference and from 1936 to 1942 taught Italian literature at the University of São Paulo, Brazil. His nine-year-old son died in Brazil, and Ungaretti’s anguish over his loss as well as his sorrow over the atrocities of Nazism and World War II are expressed in the poems *Il dolore* (1947; “Grief”). In 1942 Ungaretti returned to Italy and taught contemporary Italian literature at the University of Rome until his retirement in 1957. Important volumes published during this time are *La terra promessa* (1950; “The Promised Land”) and *Un grido e paesaggi* (1952). Among his later volumes were *Il taccuino del vecchio* (1960; “An Old Man’s Notebook”) and *Morte delle stagioni* (1967; “Death of the Seasons”).” (http://universalium.academic.ru/246416/Ungaretti,_Giuseppe; lesedato 22.09.11)

“Magazines were founded with the express purpose of attacking Ungaretti, who was accused of being a “hermetic” poet and the leader of the “hermetic school.” Flung at Ungaretti by the famous critic Francesco Flora in 1936, “hermetic” (*arcane, mysterious, or, in modern usage, airtight*) implied that for the uninitiated reader there was no way into this terse, cryptic, densely written poetry, in which so much of the meaning lay not only in the far-ranging metaphors, but even in the arrangement of the lines and in the blank spaces between. [...] so many of the traditional values seemed to have peeled and crumbled, made necessary a speech that would have, in order to be honest, the wry, crabbed, complex tone of the age. Most difficult in the new poetry was the daring use of analogy, which so characterized some of the new poets that they came to be known as *analogisti*. In its simplest form (as the French critic Pierre-Quint explained) analogy says merely, “My soul is like a bird.” The process is carried one step further with “My soul *is* a

bird.” Difficulty arises with the third step, which omits all reference to the soul and says “This bird ...” – all the while meaning the soul. The more remote the terms equated (bird-soul, etc.) the more vivid the poetry, provided that it succeeds in making contact with the reader. Hermetic poems are likely to be full of objects that are really untagged metaphors. Obviously a pretentious poet can make this a game in which the reader can never win; the forthright poet will rely on images that have a voice in themselves or in chorus with other images – the key will be somewhere in the poem.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 308-309)

“We may wonder if poets such as Ungaretti, after a lifetime of labor, bring about any real advance in sensibility among their readers. It is certainly true that a poem which seems easy enough to follow today seemed hermetic and impenetrable thirty years ago.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 310)

Den irske forfatteren Samuel Beckett er mest kjent for sine skuespill og romaner, men skrev også lyrikk. “Like a shipwrecked sailor who possesses only a tiny scrap of paper to entrust to the bottle he will fling into the sea and who has to fit the largest possible amount of information about his position into the smallest possible space, Beckett’s poems are compressed to the point of being in code. A single line may carry multiple meanings, public and private allusions, description and symbol, topographical reference, snatches of overheard conversations, fragments in other languages, Provençal or German, the poet’s own personal asides (like “main verb at last” at the end of a long sentence in *Sanies I*), learned literary allusions together with brand names of cigarettes or shop signs in Dublin. Four lines may thus require four pages of elucidation, provided, that is, that the full information were at hand, could ever be fully elicited. Yet with the magic of all true poetry, which is mystery, incantation, miraculous pattern of wonder-working words, this poetry compels the reader to read on, to immerse himself and, having entered into the poem, find his way through its internal labyrinth; from one revealed fragment of sense to the next glimpse of meaning, until at the center of the maze, a distant vision of the ultimate pattern beckons.” (Esslin 1983 s. 111)

En litterær retning kalt “creacionismo”, som gjorde seg mest gjeldende i spansk-talende land, er anti-mimetisk og framhever språkets egen kreative kraft (Strosetzki 1996 s. 348). Det var en “short-lived experimental literary movement among Spanish writers in France, Spain, and Latin America. It was founded about 1916 in Paris by the Chilean poet Vicente Huidobro. That year Huidobro also began a friendship with the French poet Pierre Reverdy, who influenced the movement. From France, where Huidobro lived mainly until after World War II, Creacionismo influenced the Spanish poets Gerardo Diego Cendoya and Juan Larrea. For followers of Creacionismo, the function of the poet was to create a highly personal, imaginary world rather than to describe the world of nature.” (<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/142072/Creacionismo>; lesedato 20.11.13)

Den tyskspråklige dikteren Rainer Maria Rilkes *Duino-elegier* (1912-22) har blitt oppfattet som en del av den hermetiske diktertradisjonen i Europa (Žmegač 1980 s. 334). De tyskspråklige dikterne Ilse Aichinger (f.eks. med *Mitt språk og jeg*, 1978) og Rose Ausländer (f.eks. med *Mitt Venezia synker ikke*, 1982) er også hermetiske i sitt lyriske språk.

Den franske poeten René Char, som stod surrealismen nær, regnes ofte som en hermetisk dikter. Han er opptatt av mulighetene for å skape mening og av det nærværendes betydning (Marty 1990 s. 119-120). Han velger ofte alkymien som metafor for sitt poetiske prosjekt (s. 123), og leste mange av de kjente alkymistiske forfatterne, f.eks. Paracelsus (s. 126).

“De lukkede ord, forseglete, hermetiske, har hvis de åpner seg, mening som bykser voldsomt mot oss og etterlater oss åndeløse.” (Jean Genet sitert fra Magnan 1971 s. 166).

Den italienske litteraturkritikeren Carlo Bo ble regnet som en teoretiker for hermetismen, med bøkene *Mallarmé* (1945) og *Arven fra Leopardi* (1964).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>