

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 16.02.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Poesi

(_litterær_praksis) Poesi er vakkert og påfallende utformet språk. Slik diktning er “språklig og dermed eksistensiell fortetning” (Hillebrand 1999 s. 56). I poesi får språket egenverdi, og det peker på seg selv, ved en “thickening of language”. Språket fascinerer og henviser både til verden og tilbake på språket. Språk kan ha en høy eller lav “poetisitetsgrad” (Arnold og Sinemus 1983 s. 197). Poetisitetsgraden gjelder hvor poetisk en måte å uttrykke seg på virker innen en bestemt kontekst (Arnold og Sinemus 1983 s. 484).

Når vi føler trang til å lese med vekt på lyder og på ords assosiasjoner, ikke bare “suge ut” innholdet, leser vi poesi. Et ord kan bety mer enn dets avgrensede semantiske innhold, de får en “semantic uncertainty” (Bowie 1978 s. 40). Ordet har en sfære av bibetydninger, assosiasjoner og minner rundt seg (Nicolas 1972 s. 145). I likhet med spill og ritualer har ikke poesien noe bestemt mål, men har sine egne lover og egne mål (Tieghem 1990 s. 271). Det poetiske språket skaper anelser og stimulerer fantasien.

Et poetisk utsagn lar seg i prinsippet ikke forkorte eller oversette (til et utsagn med ekvivalent mening), i motsetning til vanlige sakprosaer (Groupe my 1982 s. 17). Poesi er “that which gets lost from verse and prose in translation.” (Robert Frost sitert fra Burnshaw m.fl. 1964 s. xi) For den franske filosofen Jacques Derrida “är poesin helt enkelt det oöversättbara i språket” (Olsson 1987 s. 119).

“[A]mbiguity ‘thickens’ language, as Jakobson would say [...] ambiguity, doubleness, is basic to poetry, and so to literary language.” (Tambling 1988 s. 61) Mye poesi er preget av “dunkelhet, flertydighet og fascinerende språkmagi” (Willberg 1989 s. 24). Poesien kan sammenlignes med en konkyllie som rommer lyden fra havet, men i poesien brukes mer eller mindre forståelige ord og ordkombinasjoner.

André Bjerke sa i et intervju med Egil Elseth: “Lydene og klangene er vel ikke bærere av noe intellektuelt innhold, men likevel utsier de ofte det uutsigelige. Velklangen har en hemmelighet som ikke bare går ut på å kile øret. Den rører ved språkets hemmeligheter – den forteller ofte noe om mennesket.” (Elseth 1979 s. 19) Poesi har blitt kalt et kjærlighetsforhold mellom et tema og språket (Gaston Miron

gjengitt fra Sauvaire 2013 s. 37) og befinner seg mellom “the two poles that Paul Valéry once circumscribed in his definition of the poetic genre as a “prolonged hesitation between sense and sound.” ” (Rubery 2011 s. 65)

“For every “meaningful” word is a unique totality – unique in sound, denotation, connotation, and doubtless much more. [...] Coleridge’s definition of poetry as “the best words in the best order,” [...] his famous remark about “a more than usual state of emotion, with more than usual order.” ” (Burnshaw m.fl. 1964 s. xiii)

“Poesi begynner der innholdet slutter.” (Albert A. Scholl sitert fra Willberg 1989 s. 23) “Literary language has been chosen and manipulated by its user with greater care and complexity than the average language-user either can or wishes to exercise.” (Chapman 1973 s. 4)

Ifølge den franske litteraturviteren Jean Cohen er poesiens mål å transformere språket slik at det oppstår en mental transformasjon hos leseren (Cohen 1966 s. 115). Ord settes sammen på måter som gir mulighet for “å forandre livet” (Berranger 1989 s. 62), altså å se og oppleve virkeligheten annerledes. “Poesi er dynamitt under all verdens ordninger”, skrev den tyske forfatteren Heinrich Böll (her sitert fra Brackert og Lämmert 1977 s. 267).

Poesien “avslører språkets uendelige ressurser” og tar i bruk språklige “vridninger” med et transformerende potensial (Groupe my 1990 s. 254). “Den poetiske aktiviteten har i bunn og grunn språket som sitt objekt. Uansett hva som er poetens oppfatninger og overbevisninger, gir poeten mer navn til ord enn til den virkeligheten som ordene peker mot.” (Octavio Paz sitert fra <https://dialnet.unirioja.es; lesedato 12.12.22>)

Poetens oppgave er språklig presisjonsarbeid. En lyd som gjentas på påfallende måte eller gis en spesiell plassering i teksten, kan få en “lydsymbolisk virkning” (Kayser 1973 s. 103). Det finnes “sound symbolism”: “When a small group of words share some part of their meaning and also part of their sound/spelling, the sounds take on the features of shared meaning. For example, the words *sneer*, *snide*, *sneaky* share the *sn-* consonant cluster, which therefore seems to symbolise the ‘nasty’ aspect of their meaning.” (Jeffries 1993 s. 161) I lydsymbolikk får språkets lyder egen betydning (Arnold og Sinemus 1983 s. 208).

En lyd eller en gruppe av lyder kan peke mot en overraskende mening (Bégué og Lartigue 1972 s. 72). Dette skjer hvis f.eks. ordene “flyt” og “flytende” i et dikt får leseren til å assosiere til luft og fugler, altså til å fly, uten at ordene “fly” eller “fugl” brukes (men kanskje “luft” og “sky”, som blir styrende for assosiasjonen). Dette er leserens “assosiative produktivitet” (Segebrecht 1984 s. 250).

“Språkets klanger får den konvensjonelle betydningsfunksjonen til å sveve” (Frank 1989 s. 369) fordi dikteren former språket mer etter estetiske kriterier enn etter

semantiske. Poesi kan kalles “skapende *omformet* hverdagsspråk” (Egon Werlich sitert fra Platz-Waury 1978 s. 259). Det foregår en “meningsoppladning” gjennom gjentakelser, semantisk organisering av teksten, lydlige klanger og andre virkemidler (Lotmann 1989 s. 162-163). Typisk for poesi er “patterns of repetition and condensation” (Easthope 1990 s. 16).

Forskeren Daniel Chandler har lagd en systematisk oversikt over “instrumentell” og “poetisk” bruk av språket:

Instrumental	Poetic
Language as a practical means to a predetermined end beyond the words used	Language as an expressive medium; as important in itself
Language as a tool or vehicle for communication	Language as far more than a tool or vehicle: as a subject, environment or way of knowing
Words as signs for things	Words as objects in their own right
Form separable or secondary to content; actual words incidental; translatable text	Primacy, inseparability or identity of form and content; less (or un-) translatable
Goal of effective communication	Generating emotional response
Goals of transparency, neutrality and objectivity	Special resonance of words matters; language drawing attention to itself — more opaque
Goals of clarity, explicitness, precision, plainness: a ‘factual’ or ‘literal’ style avoiding ambiguity and metaphor; focus on denotation rather than connotation	Ambiguity often valued; more overt use of imagery; openly connotative; rich subtlety and nuance
Logical, rational, detached and impersonal style	More personal, subjective, idiosyncratic style
Structural orderliness and sense of completeness; predictability	Pattern-breaking
Language as unproblematic	Language as problematic

(1995 s. 24)

I møte med poesi må leseren anta at alle typer orden/ordnethet i teksten har en mening, og at ingen gjentakelse er tilfeldig (Lotmann 1989 s. 161). “I den poetiske tekst forandrer også tilsynelatende ubetydelige klangforskjeller veven av meningsforbindelser.” (Lotmann 1989 s. 167-168) Teksten består av ulike nivåer,

men det er ekvivalens mellom elementene på de forskjellige nivåene (Lotmann 1989 s. 75).

En person er “a poet because his interest in his experience is not separable from his interest in words; because, that is, of his habit of seeking by the evocative use of words to sharpen his awareness of his ways of feeling, so making these communicable. And poetry can communicate the actual quality of experience with a subtlety and precision unapproachable by any other means.” (F. R. Leavis sitert fra Easthope 1990 s. 4) Det poetiske språket sin funksjon er å få oss til å føle det vi vanligvis kun tenker (Cohen 1966 s. 222).

“I en kunst som bruker språket som material, dvs. i ordkunsten, er et skille mellom klang og mening umulig. Den poetiske talens musikalske klang er *også en måte til å overføre informasjon*” (Lotmann 1989 s. 180-181; uthevet hos L.). Poeten kan “nøytralisere ordet som konvensjonelt meddelelsessymbol og gjennom utnyttelse av verbal-musikalske suggestionsmidler skape en atmosfære av kunstneriske opplevelsesmuligheter, uavhengig av diktets “fornuftige mening”” (Egil Rasmussen i Aarnes m.fl. 1966 s. 70).

Poetisk språk inneholder i motsetning til dagligspråk ingen semantiske gjentakelser, fordi den “samme” leksikalske eller semantiske enheten, når den gjentas, inntar en endret strukturell posisjon og får dermed ny mening (Lotmann 1989 s. 184). Poeten transformerer språket slik at ord som brukes til daglig, og nye sammenstillinger av slike ord, gir ny betydning (Berranger 1989 s. 62).

Det har blitt hevdet at poesi ikke består i et avvik fra dagligspråket, men at hverdagens språk tvert imot er et avvik fra det rike, fyldige språket som er poesiens. Poesiens språk har ikke “funksjonelle restriksjoner” slik både det dagligdagse språket, vitenskapens språk og det religiøse språket har (Christophe Gérard <https://journals.openedition.org/pratiques/4918>; lesedato 06.10.23). Poesi er altså språket i dets fulle funksjonalitet, i full utfoldelse med alle dets dimensjoner.

Den franske dikteren Victor Hugo var opptatt av hvordan ord visuelt ser ut, altså deres grafiske utseende. Han mente noen ord med sitt utseende var metaforiske representasjoner av noe synlig i verden. Om det franske ordet for natt, “nuit”, hevdet han at det er som et helt landskap. Bokstaven N er ifølge Hugo fjellet, U (som ligner en V) er dalen, I er klokketårnet [le clocher] og T er galgen [le gibet], og et punktum etter er månen (gjengitt fra Larthomas 1998 s. 245).

Det poesien uttrykker er samtidig både forståelig og uforståelig, i en slags pendelbevegelse mellom mening og ikke-mening (Cohen 1966 s. 182). “Obscurity is an excess, not a deficiency, of meaning. The poet does not seek to be unintelligible; his writing enacts the impossibility of a transparent, neutral style through its plays of depth and surface, darkness and light” (Johnson 1988 s. 68).

“Though the *material* of poetry is verbal, its import is not the literal assertion made in the words, but *the way the assertion is made*, and this involves the sound, the tempo, the aura of associations of the words, the long or short sequences of ideas, the wealth or poverty of transient imagery that contains them, the sudden arrest of fantasy by pure fact, or of familiar fact by sudden fantasy, the suspense of literal meaning by a sustained ambiguity resolved in a long-awaited key-word, and the unifying, all-embracing artifice of rhythm.” (Susanne Langer sitert fra Davie 1955 s. 18) “What distinguishes Mrs. Langer’s from all these other accounts of the poetry-music relationship is her insistence on music as pre-eminently articulation. In her view a poem is like a piece of music in that it articulates itself; and in thus establishing internal relations, establishes also relations of feeling, building up the structure, the morphology of feeling, and telling us “what it feels like to feel”. In other words, the central act, of poetry as of music, is the creation of syntax, of meaningful arrangement. And hence (this seems to me the most salutary implication) the unit of poetry is not the “passage”, but *the poem*.” (Davie 1955 s. 19)

“Much of what is customarily called the ‘suggestiveness’ of poetry is the product of a wilful confusion of logical kinds. [...] operations which are logically incommensurate, but which have a common dynamic pattern, take place in extraordinarily close proximity; and we are not only encouraged to make a ‘category mistake’, an illicit comparison between metrical and semantic events, but positively rewarded for doing so.” (Bowie 1978 s. 51)

Ordene dannes av lyder som gjennom pauser og rytmiske midler får en viss autonomi på uttrykksnivået, og dette er forutsetningen for at lydene semantiseres (Lotmann 1989 s. 211). En poetisk tekst “demands of its reader that she create new codes, that she semanticize elements normally unsemanticized” (Hayles 1991 s. 43). Lydene bærer altså ifølge Lotmann semantisk mening, men lydmeningen kan ikke isoleres fra ordenes mening. Lotmann mener at ordene får en økt “semantisk metningsgrad” sammenlignet med ikke-kunstnerisk språk (s. 212). Enhver del av ordet “strever etter selvstendighet”, samtidig som alle tekstnivåer henger tett sammen, og hvert ord i teksten tenderer også til å utvide sine grenser til å gjelde helheten, den kunstneriske enheten (Lotmann 1989 s. 243). “Many a single word ... is itself a concentrated poem, having stores of poetical thought and imagery laid up in it.” (Richard C. Trench sitert fra Kenner 1975 s. 103) Den danske dikteren Jørgen Sonne skrev at “digtet skal være således beskaffent at det taler om to eller helst tre ting på én gang.” (sitert fra Larsen 2003)

“A poet’s mind ... is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man’s experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.” (T. S. Eliot sitert fra Bradbury og McFarlane 1978 s. 83)

Alle språkets egenskaper innen lyd, semantikk og syntaks blir utnyttet og utvidet innen poesi (Platz-Waury 1978 s. 256). “Poetic syntax is subjective when its function is to please us by the fidelity with which it follows the “form of thought” in the poet’s mind.” (Davie 1955 s. 68) Den amerikanske lyrikeren Ezra Pound kalte poetisk språkbruk for “language charged with meaning to the utmost possible degree”, og litteraturforskeren Winifred Nowotny kaller det “language at full stretch” (sitert fra Platz-Waury 1978 s. 256). Poeten gir “the words a materiality which is not simply reducible to meaning” (Nicholls 1995 s. 39).

“[T]he possibilities of compounding are taken up even more enthusiastically by modern poets. A practical reason why compounds might be popular is that they are very economical. Larkin’s *like a spring-woken tree* (from *Love Songs in Age*), for example, is shorter than *like a tree that has been woken by the Spring* and Laurie Lee’s *salt-white house* (from *Music in a Spanish Town*) is shorter than *house as white as salt*. The last example underlines another advantage of the compound which is that it does not commit itself to a single interpretation of the relationship between the parts of the compound. Lee’s example could have been alternatively paraphrased as *house that is white from the salt-spray of the sea.*” (Jeffries 1993 s. 67)

I hverdagspråket er det semantikken som dikterer relasjonen mellom ordene, mens i poesien er det relasjonen mellom ordene som dikterer semantikken (Lotmann 1989 s. 296). Det er “differensskvaliteter” mellom hverdagspråk og poetisk språk (Ludwig 1990 s. 40). Det som er ubetydelig eller redundant (overflødig) i det vanlige språket, kan ha viktig betydning i poesien (Lotmann 1989 s. 374). Det pakkes mye “verbal energi” inn i uttrykksmåtene. Det skjer en “semantisk intensivering”, f.eks. ved at ord som står langt fra hverandre oppleves som varianter av ett begrep (Lotmann 1989 s. 386-387). Poetiske tekster er eksempler på paradokset at en høy grad av tekstlig struktur leder til en lav grad av forutsigbarhet for leseren (Lotmann 1989 s. 394). Jo tettere tekstnivåene i poesien er, jo mer overraskende blir koblingene som oppstår i strukturen. Teksten har høy “kondenseringsgrad” (Lotmann 1989 s. 396). Poetisk språk er både kompakt og komplekst (Platz-Waury 1978 s. 256). “Dobbeltbetydninger og underforståelser, der i diskursiv prosa kunne være en svaghed, er en betingelse for poetisk magi.” (Brostrøm 1964 s. 20) Språket i poesi er “overstrukturert” (Platz-Waury 1978 s. 263) og dette leder til “flertydighet og utsagnets svevetilstand” (Willberg 1989 s. 33).

En tekst er “tett” (på tysk “dicht”) når den sier mye med få ord eller med mange ord intensiverer det sagte og får fram stadig nye nyanser (Gelfert 2010 s. 98).

Poesien skaper “en mekanisme av usedvanlig elastisitet og uvurderlig semantisk aktivitet” (Lotmann 1989 s. 394). Den nye poetiske meningen oppstår ved at ord som i hverdagspråket er isolert fra hverandre, nå blir funksjonelle synonymer eller antonymer: “divergente ord forvandles til synonymer, og ett og samme ord – i

forskjellige strukturposisjoner – blir semantisk forskjellig fra seg selv” (Lotmann 1989 s. 249). Dagligspråkfunksjonen oppheves ikke, men forskyves til noe mer meningsfullt. Noen av metaforene ville vært meningsløse utenfor den poetiske teksten (Lotmann 1989 s. 295). Den tyske romantiske dikteren Novalis hevdet at “ubestembarhet” er et vesenskjenntegn ved poesi (Friedrich 1988 s. 28).

“[P]oetry characteristically deals with subjects that cannot be adequately described in prose. It is a way of stretching the resources of language beyond their ordinary power, in order to communicate what language seems unable to communicate.” (Korg 1959 s. 5) Ifølge de tyske romantikerne skulle poesien framstille det uframstillelige (Frank 1989 s. 356). Den overskrider det begreplige, slik også musikk gjør. “Poesiens verktøy er altså samtidig et organ for musikken” skrev Friedrich Schlegel (sitert fra Frank 1989 s. 369).

Den svenske modernistiske poeten Erik Lindegren skrev om den romantiske poesien: “önskedrömmen om poesin som en katapult som slungar ut människan till berusande, azurblå flykt.” (sitert fra Lysell 1983 s. 534) Lindegren uttalte også at “mitt ideal var att sänka ner meningen på djupet medan ytan skulle vara lika mångtydig som musik.” (sitert fra Lysell 1983 s. 628)

På 1800-tallet beskrev Johan Sebastian Welhaven poetisk diktning slik: “Digtningen er som en eiendommelig Tænkning tillige en beaandelse af Sproget, hvorved ikke blot dets rhythmiske Kraft fremtræder, men hvorved der endog i den enkelte Vending og Ord-Betegning kan lægges et Skjær, en Tone, som paa en uforklarlig Maade bevæger Stemningen og Fantasien. Denne snart musikalske, snart plastiske Kraft i det poetiske Foredrag er betinget af noget Oprindeligt i Digterens Fremstillingsevne, der ei nærmere kan paavises.” (sitert fra Bille 1973 s. 8)

Poesi er språk som er “ladet med mer mening og forent med mer musikk en det ordinære språket bærer og kan bære” (Nicolas 1972 s. 124). De språklige klangene skaper en spesiell energi, og klangens intensitet kan gå på bekostning av forståelsen av tekstens innhold (Kayser 1973 s. 160). Poetisk diktning frambringer en egenartet sannhet som ikke kan skapes utenfor den poetiske teksten (Lotmann 1989 s. 50).

Det kan hevdes det samme om poesi som om musikk, at dens “budskap” er dens form (Zima 1995 s. 67). Den engelske essayisten Walter Pater hevdet at “All art constantly aspires towards the condition of music”, og at innholdet i et dikt ikke har mening uten diktets form. Jo mer betydningsfull den poetiske funksjonen er i en tekst, desto nærmere er denne teksten musikk (Zima 1995 s. 68).

“All religion, my friend, is simply evolved out of fraud, fear, greed, imagination, and poetry.” (Edgar Allan Poe sitert fra <http://www.goodreads.com/quotes/>; lesedato 11.09.15) Den østerrikske dikteren Franz Grillparzer hevdet at religion er

det ikke-poetiske menneskets poesi (gjengitt fra Schneider 1967 s. 91). Både religiøse mysterier og poesi kan være innbydende gåtefulle.

Den russisk-amerikanske forfatteren Vladimir Nabokov brukte det anagrammatiske navnet Vivian Bloodmark på en av personene i *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (1967). I denne selvbiografien skriver han: “Vivian Bloodmark, a philosophical friend of mine, in later years, used to say that while the scientist sees everything that happens in one point of space, the poet feels everything that happens in one point of time.” (sitert fra Hild 2007 s. 111) Denne kunstneriske evnen kaller Nabokov “cosmic synchronization”.

I den selvbiografiske teksten “En outsiders väg” (i boka *Verklighetsflykt: Valda promenader och utflykter*, 1958) skriver den svenske dikteren Gunnar Ekelöf: “Jag tog orden ett och ett och försökte bestämma deras valörer, jag satte ord vid ord og lyckades efter mycken möda komma fram till en hel mening – naturligtvis inte “med mening i” utan sammansatt av ordvalörer. Det var undermeningen jag sökte – ett slags Alchimie du Verbe. [...] Dette är ordens kontrapunkt: sedd från ett håll betyder en ordräcka något som ligger i öppen dag, sedd från ett annat håll betyder den något som ligger – i natt, i ovisshet. Och poesi är just detta spänningsförhållande ...” (sitert fra *Morgenbladet* 21. desember 2012–3. januar 2013 s. 50).

Den britiske dikteren Charles Tomlinson ble sterkt påvirket av den franske filosofen Maurice Merleau-Pontys essay “The Primacy of Perception”, og oppfattet det som “one of our great defenses of poetry” (sitert fra Platz-Waury 1978 s. 172). Om sin lyrikk skrev Tomlinson: “for me, the moment of sensation, the taking hold on the physical moment, the melting of person and presence, are what comes first in my poetry.” (sitert fra Platz-Waury 1978 s. 182)

Den amerikanske dikteren Howard Nemerov skrev: “To view the poet as magician is fair, if we remember that magicians do not really solve the hero’s problems, but only help him to confront these; as Merlin may be said to have helped Arthur, not so much by doing magic as by being for him a presence and a voice, a way of saying which indicated a way of being.” (sitert fra http://davidlavery.net/barfield/barfield_scholarship/potts/chapter_two.htm; lesedato 04.06.15)

“Poesi er en mer ubestemmelig størrelse som kan melde seg i alle sjangre. Begrepet transcenderer sjangrene. Det kan kanskje bare bestemmes gjennom negasjoner? Man kan si at “poesien” har et indre kriterium. Mens “diktet” er litt lettere å snakke om, siden det har vært definert av sine former opp gjennom historien, det har vært en lære om diktekunsten.” (lyrikeren Steinar Opstad i *Morgenbladet* 24.–30. august 2012 s. 39) Poesi er “språket i drømmetilstand” (Genette 1969 s. 152). Poesi innebærer “hypersemantisitet” (“hypersémanticité”, i hermetegn hos Barthes 1972 s. 126). Målet er å skrive med den friskheten som bare et drømt språk kan ha (Barthes 1972 s. 40).

“In the dream, reality seems disorderly, inconsequent, unrealistic, and non-prosaic. If we set the dream opposite reality in discussing the approach of fiction to poetry, we can use a rough equation that identifies the realistic situation with fiction and the dream with poetry.” (Ibrahim Taha i <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No14/article4en.html>; lesedato 14.08.18)

Den russiske lingvisten og litteraturforskeren Roman Jakobson oppfattet poesien som språk i en intransitiv tilstand, der budskapet peker tilbake på teksten (gjengitt fra Genette 1969 s. 143). Jakobson sammenlignet prosaens transitive språk med det å gå, mens poesiers intransitive språk ble sammenlignet med dans (Genette 1969 s. 145). Poesien forholder seg til prosaen som dansen til effektiv gange (Tieghem 1990 s. 271). Det som “sies” i poesi lar seg ikke si prosa, dvs. i vanlig begrepspråk (Cohen 1966 s. 163). Men prosa kan være utformet slik at den har “poetisk merverdi”.

Den franske dikteren Paul Valéry “compares the opposition between prose and poetry to that between walking and dancing. Prose, like walking, has direction and purpose [...] Poetry has no such finality; like the dance, ‘elle ne va nulle part’ [dvs. den går ingen steder] [...]. Valéry knows that he is making an extreme distinction between communicative and non-communicative uses of language” (Colin Davis i tidsskriftet *Orbis Litterarum* nr. 3 i 1988 s. 263).

Poesiens oppgave er ifølge den franske litteraturkritikerkretsen og forfatteren Maurice Blanchot ikke å si ting, men å være et “intransitivt” språk, altså “gjenstandsløs tale”; “Selve talen er subjektet.” (i Bohn 1987 s. 116)

Et substantiv som f.eks. “perlen” kan brukes i bestemt form, uten at det tidligere i teksten har blitt nevnt noen perle. Leseren spør seg dermed hvilken perle som omtales. Dette kaller er tysk litteraturforsker for “bestemmelsesleddenes ubestemthetsfunksjon” (Friedrich 1988 s. 160). Bestemmelsesledd som f.eks. bestemte artikler gir inntrykk av at et ord eller begrep allerede er kjent for leseren fra samme tekst, uten at det er det, og dette øker leserens desorientering, og gjør det isolerte, opprinnelsesløse og nye enda mer gåtefullt (Friedrich 1988 s. 161).

“Pass på det vesle flakket, den vesle skuggen i medvitet. Valet stend millom den og ein regel, det konvensjonelle. *Olav H. Hauge*”

Poesi er det svaret vårt inste vesen gjev til ekstasen, smerta og det altomfemnande mysteriet livet er. Det er ein song, eit sukk eller eit skrik, ofte alt dette på ei gong. *Charles Angoff*

[...]

Poesien menneskeleggjer fordi den knyter eit menneske til eit anna gjennom si destillerte erfaring, gjennom rytmen og orda sine, på ein måte ingen annan

kommunikasjon kan. Poesien kan også lindra einsemda som me alle har felles.

Myra Cohn Livingston

[...]

En poet gjør seg selv til visjonær ved en lang, uendelig og systematisk disorganiering av sansene. Alle former for kjærlighet, for lidelse, for galskap; han gransker seg selv, han tømmer i seg alle gifter og bevarer essensen av dem. *Arthur Rimbaud*

[...]

Diktet består jo av ord fra språket, det til enhver tid gangbare språk. Men den gode poet kan gjøre de allminneligste ord poetiske ved en kraft som er umulig å definere, en slags magi. (...) Jeg vil så gjerne at leseren skal kjenne ordene som noe levende, en ru og kantet tyngde i hendene. *Hans Børli*"

(<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/03/21/495666.html>; lesedato 03.01.14)

“There are as many definitions of poetry as there are poets. Wordsworth defined poetry as “the spontaneous overflow of powerful feelings;” Emily Dickinson said, “If I read a book and it makes my body so cold no fire ever can warm me, I know that is poetry;” and Dylan Thomas defined poetry this way: “Poetry is what makes me laugh or cry or yawn, what makes my toenails twinkle, what makes me want to do this or that or nothing.” [...] Poetry is the chiseled marble of language; it's a paint-spattered canvas – but the poet uses words instead of paint, and the canvas is you. Poetic definitions of poetry kind of spiral in on themselves, however, like a dog eating itself from the tail up. [...] One of the most definable characteristics of the poetic form is economy of language. Poets are miserly and unrelentingly critical in the way they dole out words to a page. Carefully selecting words for conciseness and clarity is standard, even for writers of prose, but poets go well beyond this, considering a word's emotive qualities, its musical value, its spacing, and yes, even its spacial relationship to the page. The poet, through innovation in both word choice and form, seemingly rends significance from thin air.” (Mark Flanagan i <http://contemporarylit.about.com/od/poetry/a/poetry.htm>; lesedato 24.01.14)

I boka *Creative Intuition in Art and Poetry* (1953) skrev den franske, katolske filosofen Jacques Maritain: “By Poetry I mean, not the particular art which consists in writing verses, but a process both more general and more primary: that intercommunication between the inner being of things and the inner being of the human Self which is a kind of divination (as was realized in ancient times; the Latin *vates* was both a poet and a diviner). Poetry, in this sense, is the secret life of each and all of the arts; another name for what Plato called *mousikè*. [...] The intellect, as well as the imagination, is at the core of poetry. But reason, or the intellect, is not merely logical reason; it involves an exceedingly more profound – and more obscure – life, which is revealed to us in proportion as we endeavor to

penetrate the hidden recesses of poetic activity. In other words, poetry obliges us to consider the intellect both in its secret wellsprings inside the human soul and as functioning in a nonrational (I do not say antirational) or nonlogical way.” (her sitert fra <http://www.catholicculture.org/culture/library/>; lesedato 06.01.14)

Maritain hevder at “poetry captures the secret senses of things, and the all-embracing sense, still more secret, of subjectivity obscurely revealed: in order to throw both into a matter to be formed. And both, the senses perceived in things and the deeper and more vital, unifying sense of the avowal of creative subjectivity, compose together one single complete and complex sense, through which the work *exists* [...] It does so through its obscure grasping, by means of creative intuition, both of the workable secrets of the world of visible matter and the implied or suggested inner realities of the world of Being. [...] Poetry’s *I* is the substantial depth of living and loving subjectivity, it is the creative Self, a subject as *act*, marked with the diaphaneity and expansiveness proper to the operations of the spirit.” (<http://www.catholicculture.org/culture/library/>; lesedato 06.01.14)

Maritain understreker både det frie og vakre ved poesien: “[P]oetry has no object. And that’s why, in poetry, the creativity of the spirit is *free* creativity. [...] I mean to say that in the case of poetry, there is nothing to which the creativity of the spirit tends so as to be *specified* and *formed*, nothing which originally plays with regard to this creativity a specifying or formally determining part; nothing, then, which may exercise command or mastery over it. In poetry, there is only the urge to give expression to that knowledge which is poetic intuition, and in which both the subjectivity of the poet and the realities of the world awake obscurely in a single awakening. [...] But the free creativity of the intellect, as soon as it comes into play, cannot help tending, by virtue of an implied necessity, toward that in which the intellect has its ultimate exultation, in other words, that which causes the pleasure or delight of the intellect. Thus beauty is not the *object* of poetry, it is – here I am groping for an appropriate word; I shall say that beauty is – the transcendental *correlative* of poetry. Beauty is not an object, even infinite (as Being is for science), which specifies poetry, and to which poetry is subordinate. But beauty is a necessary correlative for poetry. It is like its native climate and the air it naturally breathes in” (<http://www.catholicculture.org/culture/library/>; lesedato 22.01.14).

Poesi skaper erkjennelse bl.a. om “the chaotic sea of experience that surrounds us at every moment [...] Since there is always a vast field of such unnoticed and unobserved reality even in experiences that are most familiar, there is always an opportunity for the sort of poetry that brings it to our attention. Such poetry adds to our perception and knowledge. It fills in a blank space on the map of our awareness. It enables us to see in familiar things aspects that we did not know were there, just as a microscope enables us to see surprising details of structure in material that can be seen well enough by the naked eye. It is natural to allow most of the details of everyday life to go by without much attention. They usually seem

too trivial, too complicated, or too depressing to deserve thought and expression. But this economy of attention, which is certainly necessary in practical life, interferes with our full knowledge of experience. One of the most important qualifications of a poet is curiosity about matters that seem to have little practical importance. [...] Because we live in a time which tends to judge everything by its applicability to something else, we have to make a deliberate effort to remind ourselves of the obvious fact that some of the experiences we seek must be ends in themselves.” (Korg 1959 s. 64-65)

Den engelske renessansedikteren Philip Sidney skrev i sin poetikk *The Defence of Poesy* (1595) om forførelseskraften som poesien har. Sidney skrev også at “the Poet [...] never affirmeth”, altså aldri bekrefter, fordi fiksjonstekster er konstruert slik at tekstene ikke bekrefter fullstendig noen av de allment aksepterte betydningene ord og setninger har (Brackert og Lämmert 1976 s. 196).

“Because it [poetry] uses the power of the imagination to probe experience, it has from time to time been able to see meanings in things that seemed meaningless, to find fresh solutions for the great problems of existence, and generally to introduce order into spiritual chaos.” (Korg 1959 s. 67) “[P]oetic structure is necessarily precarious, being contrived to disguise a contradiction yet at the same time drawing attention to its own pretence. When skilfully manipulated, however, such contradiction leads not to nonsense but to the beginnings of important knowledge.” (Bowie 1978 s. 87)

Den amerikanske dikteren Gertrude Stein “made a practice of shutting herself up at night and trying utterly to banish from her mind all the words ordinarily associated with the ideas she had fixed upon. She had come to believe that words had other values than those inherent in their actual meanings, and she was attempting to produce a kind of literature which should work with these values exclusively.” (Wilson 1979 s. 194)

Den franske filosofen og forfatteren Jean-Paul Sartre skrev i *Hva er litteratur?* (1948) at poeter ikke er “opptatt av meninger og avsløringer, men av ordenes farger og lukter og klanger og rytmer. Å engasjere seg kunne derfor bare være prosaforfatterens oppgave, hevdet Sartre. Poesien står utenfor språket, og dermed utenfor politikken. Å kreve engasjert poesi ville være meningsløst, påstod han. [...] Engasjert poesi var fornuftsstridig, ifølge Sartre. Sartre mente at prosaforfatteren bruker språket som et hendig verktøy. Poeten derimot benytter ikke språket som instrument, men går i tjeneste hos ordene og gjør språket selv til tema. For poeten er ordene selvstendige ting, ikke tegn som viser hen til noe, hevdet Sartre.” (Hans Herbjørnsrud i *Morgenbladet* 3.–16. april 2009 s. 25)

Poesi kan “afmontere vores alt for faste begreb om hvad virkelighed er. “Af-realiserings” har Inger Christensen kaldt det i et essay. [...] Af og til ryger man ud i kanten af sin bevidsthed, står ved siden af sit sprog, mister orienteringen for en tid.

Af-realiseres. Opdager innsigter eller energier som før var skjult.” (Skyum-Nielsen 1982 s. 100 og 102)

Tradisjonelt har barnepoesien gitt barn og voksne rik mulighet til å leke med språket, turnere det for å skape overraskende sammenhenger og fornøyelige betydninger. Kjente framgangsmåter er nonsensdiktingen (bl.a. André Bjerkes “Farao på ferie”) og barns egne regler (f.eks. ellinger: “Elle melle, deg fortelle...”). Slike virkemidler skaper undring. Poeter kan spille på våre forventninger om hva som er opp og ned, meningsfullt og meningsløst, stort og lite, viktig og uviktig. Vi kan finne underfundige ordspill, overraskende utelatte ord og fantastiske overdrivelser. Og selve oppsettet på arket kan brukes til eksperimentering.

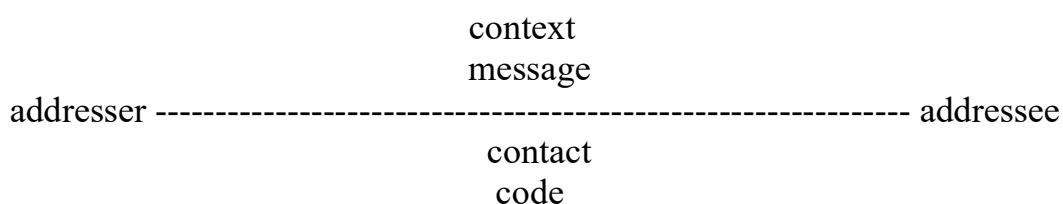
Den franske filosofen og forfatteren Georges Bataille skrev i boka *Den indre erfaring* (1943): “Det poetiske er det kjente som oppløser seg – og dermed oss – i det fremmede”.

Innen den moderne vestlige kulturen har poesi og galskap ofte blitt oppfattet som parallelle fenomener (Foucault 1966 s. 63).

Roman Jakobson om den poetiske funksjon

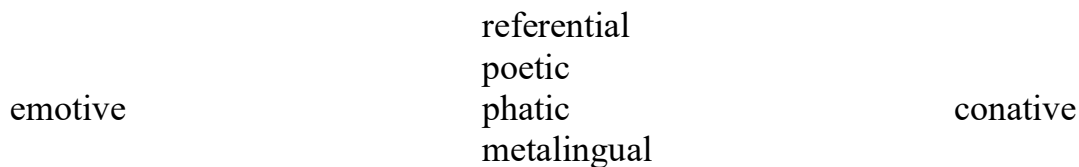
“[I]n Jakobson’s theory ‘poeticalness’ appears as an aspect of *all* uses of language and cannot simply be confined to poetry. In short, the ‘poetic function’ forms part of the way all language works, and is not just a special set of ‘tricks’ that poets perform. Poetry only occurs, it follows, when ‘poeticalness’ is raised to a higher degree than any of the other competing functions, although they will obviously all continue to operate. Thus: “Poetic function is not the sole function of verbal art, but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent. This function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects. Hence, when dealing with poetic function, linguistics cannot limit itself to the field of poetry.” [...] Part of the difficulty lies of course in the fact that poetry and prose do not exist *per se*. Their nature is determined by the conventional role society gives to the particular uses of language in which they engage.” (Hawkes 1977 s. 81-82)

“Jakobson draws attention to the six constituent factors that make up any speech event. These can be best understood by means of his diagram:



All communication consists of a *message* initiated by an *addresser*, whose destination is an *addressee*. But the process is not as simple as that. The message requires a *contact* between addresser and addressee, which may be oral, visual, electronic or whatever. It must be formulated in terms of a *code*: speech, numbers, writing, sound-formations etc. And the message must refer to a *context* understood by both addresser and addressee, which enables the message to ‘make sense’ – as (we hope) the context of the present discussion enables individual phrases and sentences to be meaningful where otherwise (uttered at, say, a football match) they would not.” (Hawkes 1977 s. 83)

Jakobson “argue that each of the six elements involved in the communication event has a distinct functional role. The nature of the message is finally determined by the fact that it takes on the functional character of whichever of the six elements involved happens to be dominant. To understand this, we need to supply to the above diagram of the speech event, the following additional functional dimensions:



This means that if the communication is orientated towards *context*, then the *referential* function dominates, and this determines the general character of a message such as ‘The distance from Cardiff to London is one hundred and fifty miles’ which aims to refer to a context beyond itself, and to convey concrete, objective information about that. This seems to be the leading task of most messages, of course, but the matter cannot simply be left there. For instance, if the communication is orientated towards the *addresser* of the message, then the *emotive* function dominates, and this arrangement would yield a message such as ‘London is a long way from home’ which aims to express the addresser’s emotional response to a particular situation, rather than a purely referential description of it. Similarly, if the communication is angled towards the receiver of the message, the *addressee*, then the *conative* (or vocative, or imperative) function dominates, indicated by the use of devices such as ‘Look!’ or ‘Listen!’ or ‘Now see here . . .’ or ‘I say . . .’. If the communication inclines towards the *contact*, then the *phatic* function dominates (the purpose of this is to check that the contact is working properly: in utterance it yields ‘phatic’ events such as ‘good morning’, ‘how are you’ etc., whose purpose is not to elicit or offer information, but to establish linguistic contact, or to ‘prime the pump’ of conversation: most British conversation about the weather has this ‘phatic’ function, rather than a meteorological). If towards the *code*, then the *metalingual* function dominates (this is to check that the same code is being used by both parties: in utterance this yields phrases such as ‘understand?’, ‘see?’, ‘Get it?’, ‘O.K.?’). Finally, if the communication is orientated towards the *message* for its own sake, then the *poetic* or *aesthetic* function can be said to be dominant.” (Hawkes 1977 s. 84-86)

Jakobsons seks språkfunksjoner har skjematisk blitt framstilt slik:

Type:	Oriented towards:	Function:	Example:
referential	context	imparting information	It's raining.
expressive	addresser	expressing feelings or attitudes	It's bloody pissing down again!
conative	addressee	influencing behaviour	Wait here till it stops raining!
phatic	contact	establishing or maintaining social relationships	Nasty weather again, isn't it?
metalingual	code	referring to the nature of the interaction (e.g. genre)	This is the weather forecast.
poetic	message	foregrounding textual features	It droppeth as the gentle rain from heaven.

(fra Chandler 2002 s. 178)

Det er en konstant konflikt mellom språkets referensielle funksjon og den poetiske funksjon som trekker oppmerksomheten i retning budskapets form (Tadié 1994 s. 8). Språkets referensielle funksjon forsvinner ikke i poesien, men den svekkes, omtrent slik det figurative svekkes i abstrakt malerkunst (Tadié 1994 s. 194).

“All instances of language fulfil at least one of the six functions: the referential, the emotive, the phatic, the conative, the metalingual and the poetic. And the linguist cannot neglect one of these six if he would achieve a comprehensive theory of language. Indeed, for Jakobson poetics is an integral part of linguistics and can be defined as ‘the linguistic study of the poetic function in the context of verbal messages in general and in poetry in particular’ (*ibid.*, p. 486). In every speech act “the *addresser* sends a *message* to the *addressee*. To be operative the message requires a *context* referred to, seizable by the addressee, and either verbal or capable of being verbalized; a *code* fully, or at least partially, common to the addresser and the addressee; and, finally, a *contact*, a physical channel and psychological connection between the addresser and the addressee, enabling both of them to enter and stay in communication.” (‘Linguistics and Poetics’, p. 353) Focus on any one of these six factors produces a particular linguistic function, and the poetic function is defined as ‘focus on the message for its own sake’. By ‘message’ Jakobson does not, of course, mean ‘propositional content’ (that is stressed by the referential function of language) but simply the utterance itself as a linguistic form.” (Culler 1986 s. 55-56)

“Poetry, in short, does not *separate* a word from its meaning, so much as *multiply* – often bewilderingly – the range of meanings available to it. Again, it raises the degree of normal linguistic activity. A word’s ‘freedom’ from its habitual referent ultimately invokes its potential freedom to combine with an enormous number of referents. In short, a ‘poetic’ use of a word makes ambiguity a notable feature of its performance, and it is this that alters its structural role from that of signifier to that of signified. When the devices of versification, patterns of rhyme and rhythm are also considered, it becomes clear that they too contribute inextricably to the range of ‘meanings’ available, in ways that are determined both externally, by convention, and internally, by the expectations aroused by the poem itself. Thus the sum total of ‘devices’ employed in the poem generate and so constitute its range of ‘meaning’. In the end, the poem *is* its devices, it *is* its form.” (Hawkes 1977 s. 64-65)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>