

Persepsjon og materialitet i Rolf Jacobsens *Jord og jern* (1933)

SAMMENDRAG Artikkelen undersøker betydningen det stofflige spiller i Rolf Jacobsens debutsamling *Jord og jern* (1933). Diktsamlingen viser en tydelig fascinasjon for ulike materialer, slik som jern, stål, aluminium, glass, gummi osv. Dette var materialer som i større grad ble tatt i bruk i perioden. Fokuset på slike materialer inngår i samlingens generelle modernitetstematikk og viser at erfaringene av den moderne verden ikke bare var knyttet til vanlige modernitetsideer om effektivitet og rasjonalitet, men også til modernitetens egen estetikk: den egenartede skjønnheten i de blanke flyvingene og glassrutene. Artikkelen analyserer særlig sansningen av disse materialene og viser nye sider av Jacobsens modernisme. Artikkelen peker også på tematiske forbindelser til europeisk modernisme.

NØKKEWORD Modernisme | sansning | materialitet | glass | metall

SUMMARY The article examines the significance of materials in Rolf Jacobsen's debut collection *Jord og jern* (1933). The poetry collection shows an evident fascination for various materials, such as iron, steel, aluminum, glass, rubber, osv. These were materials that were more widely used during the period. The focus on such materials is part of the collection's general theme of modernity and shows that Jacobsen's experiences of the modern world were linked not only to ideas of efficiency and rationality, but also to modernity's own aesthetics: the peculiar beauty of the shiny flights and glass panes. In particular, the article analyzes the perception of these materials and reveals new aspects of Jacobsen's modernism. The article also points to thematic links to European modernism.

KEYWORDS Modernism | sensing | materiality | glass | metal

Tittelen på Rolf Jacobsens debutsamling *Jord og jern* (1933) antyder et fellestrekk ved mange av Jacobsens tidlige dikt: en fascinasjon for det materielle og stofflige. Denne oppmerksomheten for det materielle kan det være interessant å undersøke nærmere. I stedet for å tolke tittelen symbolsk, som uttrykk for natur og kultur, skal vi i denne artikkelen undersøke hvordan det fysiske og stofflige spiller en viktig rolle i Rolf Jacobsens tidlige dikt.

La oss begynne med å se på den symbolske lesningen av tittelen: *Jord og jern* er blitt brukt for å beskrive en viktig konflikt eller motsetning i hans forfatterskap. Forfatteren har selv bygd opp under denne lesningen: «Tittelen jord og jern, by og land, blomster og gater, det opprinnelige mot det menneskeskapte, kan kanskje stå som en devise over det jeg har laget senere» (Jacobsen 1975).¹ En slik metonymisk lesning av tittelen kan peke mot et motsetningsforhold mellom natur og kultur. Denne motsetningen mellom natur og kultur kan synes konstant i forfatterskapet, men fikk betydelig skarpere kanter fra 1960-tallet av og utover på 1970-tallet. Ambivalensen overfor maskinene som vi ser i de to diktsamlingene fra 1930-tallet, ble etter hvert utvidet til en omfattende skepsis til «forbrukersamfunnet». Slik artikuleres for eksempel motsetningen i *Headlines* (Jacobsen 1969): «Ko-ko sier gjøken i kassaapparatet / Lystelig er våren i butikkenes skoger / duftende av lær bær såpefarver og kretong / mens fuglekvidder kjøres på lydbånd fra 9 til 16 / og svin og pelsdyr felles uten stans med dempede skudd» (fra diktet «I butikkenes skoger»). I det moderne samfunnet forvandles naturen til surrogater, synes teksten å antyde. Jacobsens treffende motsetninger («gjøken i kassaapparatet» og «våren i butikkenes skoger») kan sies å bekrefte den binære opposisjonen natur–kultur. Fra og med *Hemmelig liv* fra 1954 (som han i ettertid kalte sitt «andre gjennombrudd» eller sin «egentlige debut») fremstilles naturen tydeligere som et offer, mens sivilisasjonen blir en overgriper.

Det fine diktet «Landskap med gravemaskiner» fra denne samlingen har fått en emblematiske posisjon i forfatterskapet: Den grådige teknikken fortærer den hjelpeløse naturen. I dette og en rekke andre dikt utspilles en slik motsetning, noe som etter hvert skulle gi stemme til den voksende miljøbevisstheten på 1970-tallet. I dag fremstår «Landskap med gravemaskiner» som noe slitt etter mange års bruk og er av og til blitt utsatt for forenkling. Flere forskere har pekt på at «Landskap med gravemaskiner» er mer komplekst enn man umiddelbart kan få inntrykk av, blant annet siden også *gravemaskinene* er bundet og må lide i still-

1. For eksempel gjentar han dette i samtalen med Olav Vesaas: «– Det er jo freistande å spørje kva som er 'headlines', liksom, over heile forfatterskapen din, da veit du?» «– Ja ... hm-hm ... det er vel ... Hovudliner gjennom samlingane? Ja, Gud vet! 'Jord og jern'! Jeg tror det.» (*Rolf Jacobsen – en stifinner i hverdagen*, 1994, 155).

het.² «De har blindede øyner og lenker om føttene. / De skal arbeide i århundrer og tygge blåklukkene / om til asfalt. Dekke dem med skyer av fet ekshaust / og kald sol fra projektører.» Dermed kan man si at diktet er mer tvetydig siden også teknikken er bundet med «blindede øyner og lenker om føttene». Dette endrer likevel ikke den overordnede motsetningen i diktet – naturen blir fortært av en bulimisk teknologi. Dette er karakteristisk for Jacobsens senere forfatterskap, hvor det selvsagt finnes et rikt spenn av nyanser og flertydigheter, men uten at det rokker ved den grunnleggende spenningen mellom natur og sivilisasjon. På tross av alle de komplekse bildene som inngår i hans poetiske univers, lar de seg ofte ordne binært i en mer overgripende motsetningsstruktur. Dette trenger etter mitt skjønn ikke forstås som en reduksjon av den kunstneriske dybden i Jacobsens verk. Slike motsetninger er på grunnleggende vis forankret i vår kultur og tenkning, og Jacobsens lyriske utforskning av konflikten bidrar til å fordype vår erkjennelse av forholdet mellom natur og kultur.

Det virker som om Jacobsen etter hvert ønsket å vektlegge dette konfliktforholdet mellom «jord» og «jern» uten å gjøre unntak for sitt tidlige forfatterskap. Slik virker det i alle fall i intervjuene med ham fra 1970- og 1980-tallet. Her legger han liten vekt på endringene i sitt forfatterskap. Selv om det kanskje er naturlig for en forfatter å se de eldre delene av forfatterskapet i lys av de nyere, er det påfallende hvordan diktningen fremstilles som et enhetlig verk. Dette skjer for eksempel i den gode samtalen med Olav Vesaas i 1994, hvor Vesaas kommer inn på en annen «moderne» dikter, Halstein Sjølie, som debuterte i 1932, et år før Jacobsen:

Av Sjølie, ja! Han kom ut med en bok, men han kom aldri igjen. Det var en hyllest til moderne teknikk, og det kan man ikke si ... Jeg var betenkt.

Men du var vel også fascinert av teknikken, på ein måte?

Telefonstolper og skinner og sånt – gatebilder ... Men det var to deler. Jeg var litt skuffet over anmeldelsene, for det var ikke en anmelder som skrev om første delen. Jeg forsøkte å balansere begge delene mot hverandre slik at begge deler var en begynnelse. I første delen tok jeg liksom det opprinnelige: isbreen, regnværet som startet, naturen, våre omgivelser. I den andre delen la jeg vekt på det som startet – altså teknikken. Det var derfor jeg hadde tenkt å kalle den «Begynnelsen». Den opprinnelige urnaturen, og urteknikken. Det mest karakteristiske diktet i den tekniske delen av boken, det er dette «Industridistrikt» –

2. Erling Aadland kommenterer dette i sitt store arbeid om Rolf Jacobsens lyrikk, «Forundring. Trofasthet.» *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk* (1996, 139). Atle Kittang berører det samme i sin artikkel «Tankerørsler i Rolf Jacobsens *Hemmelig liv*» (1998, 124).

med fabrikkpipene som kjempeøgler, som stikker hodet opp ... Det hadde ingen anmeldere fått tak i. Det var all right, for så vidt. Jeg tenkte at det kommer vel.

(Vesaas 1994, 64–65)

Jacobsen etterlyser her en større oppmerksomhet hos kritikerne, ikke minst omkring det faktum at *Jord og jern* besto av to deler, og at første del, hvor teknikken var fraværende, ikke ble lest i sammenheng med andre del. Han ønsker også å ta avstand fra bildet av ham som en naiv teknologientusiast og trekker frem diktet «Industridistrikt», hvor fabrikkpipene skildres slik: «Dinosaurene, hornøglene, / løfter de tynne halsen over for- / stenede sumper / og gresser / i skyenes tak av løv.» Dette er trolig det diktet fra *Jord og jern* som formelt og tematisk ligner mest på de «mykere» diktene i det sene forfatterskapet: En skildring av teknologi og urbanitet blir mot slutten av diktet satt i kontrast til en mer reflekterende og spørrende kommentar. I intervjuet mener Jacobsen åpenbart at det ligger noe truende eller skremmende i dette bildet av fabrikkpipene, men det er neppe en helt opplagt tolkning. Sammenligningen synes heller å være bestemt av den overordnede strukturen i diktsamlingen, nemlig det som Jacobsen fremstiller som en dobbel begynnelse, urtiden og hans moderne samtid. Dette er et eksempel på hvordan det tidlige forfatterskapet er blitt omtolket, også av forfatteren selv, på en måte som ikke bare har vært heldig for forståelsen av forfatterskapet. I dag vet vi selvsagt at stadig mer rasjonalisert industriproduksjon har vært skadelig for miljøet og har hatt en rekke uheldige sosiale konsekvenser som fremmedgjøring og utbytting av arbeiderne. Selv om Jacobsen var tidlig ute med å advare mot teknologiens fremmedgjørende konsekvenser, var dette innsikter som ikke var særlig utbredt på 1930-tallet.

Det er imidlertid noe enkelt å knytte Jacobsens mangetydige billedbruk til denne fremmedgjøringsproblematikken allerede i 1933.³ Vi kan lure på om ikke den senere kulturkritiske posisjonen i en viss grad har «smittet over» på lesningen av den tidlige delen av forfatterskapet.⁴ Hvis vi ser på intervjuene Jacobsen ga i forbindelse med debuten, skildres forholdet mellom natur og kultur ganske annerledes. Til *Arbeiderbladet* sa Jacobsen at han hadde lært av *Den eldre Edda*, og at hele boken var bygd på en idé: «Boken er en samling landskapsbilleder, hvor jeg sammenligner mellom naturen og teknikken. Det er ikke kontrastene jeg setter op

3. Hans Kristian Rustad unngår dette i sin interessante hovedoppgave, *Teknikk og tekniske metaforer: Fra jord til jern i Rolf Jacobsens debut* (2000). Han plasserer *Jord og jern* i forhold til aktuelle kulturelle strømninger i mellomkrigstiden, blant andre Ernst Jünger, Oswald Spengler og Walter Benjamin.

i relieff, men derimot likhetene» (Jacobsen 1933b). Andre steder nevner han forfattere som Harry Martinson og Johannes V. Jensen som inspirasjonskilder – forfattere som i denne perioden fremsto som de mest fremskrittsoptimistiske i nordisk litteratur. Det kan tyde på at forestillingen om en sterk motsetning mellom «jord» og «jern», mellom natur og kultur heller er en lesning som er påvirket av utviklingen forfatterskapet gjennomgikk etter krigen. Hvis det er riktig, er det et utgangspunkt for et nytt blikk på debutsamlingen.

Kanskje er diktene i debutsamlingen preget av et annet estetisk prosjekt enn det som senere skulle kjennetegne forfatteren. Kanskje vitner tittelen *Jord og jern* ikke om en motsetning mellom natur og kultur, men om en særlig reseptivitet for det materielle og stofflige. Jacobsens titler peker ofte på en slik stofflighet – ikke bare *Jord og jern*, men «Regn», «Saltvann», «Bre», «Myr», «Fjellsjø», «Kraftledning», «Speilglass» og «Sten og sne». I den påfølgende samlingen *Vrimmel* (Jacobsen 1935), som jo kan sies å være en slags substans, finner vi «Gummi», «Brosten», «Mose, rust og møll» og «Korn». Bruken av titler som betegner en materialitet i ubestemt form, dels naturlig og dels kunstig, sier kanskje noe om Jacobsens fascinasjon for 1930-tallets nye stofflighet. La oss se nærmere på dette i noen dikt fra *Jord og jern*.

«DET JEG HELE TIDEN HAR VILLET SKRIVE, ER TREDIMENSJONALE DIKT»

I et intervju fra 1985 setter Jacobsen ord på et viktig trekk ved sitt poetiske prosjekt: ønsket om å skrive det han kaller «tredimensjonale dikt» (Rem 1985). Vi kan trolig forstå dette slik at Jacobsens dikt ikke bare må leses som språklige komposisjoner eller som uttrykk for visse erfaringer, men også som et språklig utformet *rom*. Den stoffligheten som antydes i mange av Jacobsens dikt titler, kan muligens knyttes til dette ønsket om å gestalte et tredimensjonalt rom i lyrikken.

Komposisjonen av *Jord og jern* tyder på at diktene må ses som deler av en større helhet. Samlingen er delt i to, hvor første del er gitt navnet *Skyggene* og den siste *Morgenfrost*. Mens diktene i første del er preget av natur- og landskapsbilder, inneholder siste del de mer kjente teknologi- og urbanitetsdiktene. Tittelen *Jord*

-
4. Hvis vi ser på omslagene til Jacobsens første og siste bok, er det fristende å forstå dem som et uttrykk for endringen i forfatterskapet. Mens debutboken *Jord og jern* har et blankt og metallisk omslag med kraftige sorte og røde bokstaver (som Jacobsen selv foreslo designet til), har siste utgave av *Alle mine dikt* fått et bilde av den aldrende forfatteren i grønt trykk. Mens debutsamlingen altså visuelt sett knyttet an til den da ultramoderne Bauhaus-estetikken, har den siste utgaven forfatteren selv på forsiden, noe som kan skape en mer personlig forståelsesramme.

og jern speiles dermed i diktsamlingens struktur. Mellom disse to seksjonene står avdelingen *Flammen*, som bare består av diktet ved samme navn. Diktet får en spesiell posisjon siden det også typografisk (med kursiv) er uthevet fra de andre diktene. «Flammen» fungerer altså som en overgang eller et bindeledd mellom det naturlige og det teknologiske. *Jord og jern* ble senere forkortet og noen av diktene litt omarbeidet. Det vesentligste er utelatelsene av en del dikt fra avdelingen *Skyggene*. Her er diktene «Mennesker og dyr», «Myr», «Sauland», «Fjellsjø» og «Skyene» strøket. I tillegg er andre strofe i diktet «Flammen» strøket. Tittelen *Flammen* innbyr på grunn av sin plassering mellom de to hovedbolkene til en evolusjonistisk tolkning: Bruken av ild skiller menneskene fra dyrene og skapte som kjent grunnlaget for den menneskelige sivilisasjon. I gresk mytologi er flammen et symbol på hvordan mennesket, ved Prometevs, tilranet seg ilden og dermed skaperevnen. Prometevs stjal som kjent ilden fra gudene og brakte den til menneskene, og satte dem derved i stand til å utvikle et kulturliv. Denne mytisk-historiske (men ikke spesifikt greske) horisonten er særlig merkelig i første del av samlingen. Bilder av en øde jord, øgler og andre gryende livsformer skaper inntrykk av en fjern fortid. Dikt som «Ophav», «Floden» og «Jotunnatt» skildrer et fortidslandskap hvor menneskene er fraværende eller svært utydelige. Med store havoverflater, øde fjell og en sovende jord skapes en mytisk-religiøs stemning. Den store, nærmest kosmiske tomheten understrekes ofte ved å la små detaljer sette det store i relieff. I «Våren» settes for eksempel mer vanlige poetiske bilder som «solglimt» og «sneflekker i oreskogen» inn i en større, evolusjonistisk prosess. Når man kjenner den sene Jacobsens reflekterende og «tenksomme» form, kan avdelingen *Skyggene* virke fremmed. I hans senere dikt taler naturen til oss med lav stemme. I *Skyggene*, derimot, tenker ikke naturen og landskapet, men *er til stede* med en ureduserbar faktisitet. Her er det få eller ingen mennesker, noe flere kritikere pekte på som en mangel. Eugenia Kielland skrev for eksempel at «Om menneskene vet Rolf Jacobsen foreløpig ikke meget, men det kan vel komme».⁵

Motivene i første del av samlingen har tydelige paralleller til Johannes V. Jensens «myter», slik han utformet dem som en litterær sjanger fra 1907 og utover. Den litterære formen for myter skildrer en urtilværelse som er plassert utenfor tid og rom. Denne sjangeren, som Jensen kalte «Et Stof fra Fortiden belyst gjennom den moderne Indsikt, der staar til Raadighet, Naturvidenskaberne anvendt med tilbagevirkende Kraft», synes å være treffende for første del av *Jord og jern*. Jacobsens fremstilling av de fysiske omgivelsene kan ses i lys av Jensens myter. Jacobsen skildrer i første del av *Jord og jern* et primitivt landskap med allusjoner eller

5. Lillebo (1998, 99). Også konsulenten Sigurd Hoel fant det «selsomt» å lese en diktsamling av en ung mann uten et eneste vers om en ung kvinne, forelskelse eller erotikk (Lillebo 1998, 91).

skjulte henvisninger til mer moderne geologiske erkjennelser. Diktet «Våren» er åpenbart inspirert av istidens slutt, hvor alt tiner opp og smelter vekk slik at «landet løfter seg over båtripen». I diktet «Ser du de store liers land» skildres forminingen av landet på nærmest geologisk vis: «Ser du de syngende elvers vei / ut mot det ville hav, / skåret av breens veltende plog / flekket av voller og skygget av skog / møter det dig». Det er klare likheter mellom *Jord og jern* og Johannes V. Jensens litterære interesse for sammenhengen mellom den førmoderne verden og samtidens modernitet. For Jensen er fortiden nærværende i moderniteten siden nåtiden er et resultat av den evolusjonen som har foregått. Men vi finner ingen spor av Jensens egenartede evolusjonshistorie hos Jacobsen.⁶ I *Jord og jern* blir den moderne tid å oppfatte som en ny urtid, hvor ikke jorden, men teknikken er ved sin begynnelse. Dette fremgår tydeligst i «Industri-distrikt»: «Det er i jordens oldtid – at ditt vindu lukkes op mot morgenen / i murbergene / og knirker på sine hasper / og slipper inn lukten av kalk og ny brand / mot dine varme laken.» Jeget «våkner opp», i dobbelt forstand, og sanser for første gang den moderne verden. Industrialiseringen er selv en evolusjonsprosess som kan sies å representere en ny urtid. *Jord og jern* synes å være basert på et ønske om å etablere forbindelser mellom den moderne livsfølelsen og den primitive naturen. Både urtiden og nåtiden representerer former for «begynnelser», som Jacobsen, oftest fra synspunktet til et samsende subjekt, forsøker å ta inn over seg.

Moderne teknologi og en urban livsform er dominerende motiver i andre del av samlingen og var, sammen med bruken av «frie vers», avgjørende for forståelsen av Jacobsen som en av Norges første modernister. Selv om det ikke var vanlig å skrive dikt om lysreklamer, turbiner og rennesteinsrister på 1930-tallet, var det ikke bare selve motivene som var det sentrale ved den oppsiktsvekkende debuten. Allerede Conrad Nicolai Schwach (1793–1860) diktet jo det han kalte «Dampbaaddige», uten at det gjorde ham til modernist. Det nyskapende lå heller i *måten* teknologien ble innlemmet på i det poetiske univers. Litteraturforskeren Finn Stein Larsen peker i forbindelse med dansk modernisme på at lyrikere ofte har en slags treghet i tilvenningen til sin samtids fremstillingsformer og kulturens mest selvfølgelige fenomener. Det vil si at lyrikerne er «for sene» i forhold til utviklingen i samtiden. Og dette viser seg i lyrikken, mener Stein Larsen: «Johs. V. Jensens damplokomotiv, Tom Kristensens lirekasse, Wivels aerodrom og raket er ikke indlysende opsuget i deres poetiske rum. De nærmer sig dem uden ligevægt,

6. Jensens seksbindsverk *Den lange Rejse* (1908–1922) risser opp en egenartet historie om den «nordiske mentalitet» som har lagt grunnlaget for den nordeuropeiske teknologi og handlekraft. Også i boken *Æstetik og Udvikling* (1923) mener Jensen at *istiden* var et skille mellom to sivilisasjonsformer – den nordeuropeiske og den sydeuropeiske.

forceret begeistret eller rugende patetisk, de lader dem med manende symbolikk.»⁷ Beskrivelsen er også treffende på Jacobsen. Også hos ham blir teknologien ladet med ulike betydninger, og selv om den av og til kan skildres både avklart og distansert, er nettopp mangel på likevekt karakteristisk for det samlede bildet av teknologi som fremtrer i *Jord og jern*.

Det mye antologiserte diktet «Kraftledning» er trolig det mest avvikende fra andre litterære teknologirepresentasjoner. Her beskrives elektrisitetens vei gjennom kraftledningene i religiøse ordelag. Som den hellige ånd blir elektrisiteten brakt til menneskene: «den hellige flamme fra himlen». Og som i så mange andre av Jacobsens tidlige dikt peker tittelen på en ubestemt stofflighet: «Kraftledning». Det kristne innholdet i diktet er imidlertid, som så ofte hos Jacobsen, ikke særlig høytidelig behandlet. Selv om språkbruken til dels er lagt i en hos Jacobsen sjeldent høy stiltone («løfter sin messe i velde», «det levende budskap til jorden»), er det en nokså direkte sammenligning mellom vannkraftverket og kirken som enkelte kan finne uærbødig.⁸ Kristendommen synes ikke å ha noen privilegert plass foran andre mytologiske fortellinger hos Jacobsen, men sirkulerer som bilder og retoriske grep rundt om i hans poetiske verden. I stedet etablerer diktene sine *egne* mytologiske omgivelser, oftest basert på en slags «materialisme».

På dette punktet er han åpenbart påvirket av Johannes V. Jensen. Hans teknologifascinasjon er nettopp forankret i en forestilling om det materielle. I motsetning til mennesket kan maskinen arbeide med en uendelig kraft og utholdenhet. Den trenger ingen vilje eller motivasjon og har heller ingen «psykologi». Jensen, som var svært begeistret for maskinens potensial, mente at dette skapte muligheter for en slags uendelighet og ville legge grunnlaget for en ny filosofi. Han mente at mens mennesket forstår sitt liv og sin eksistens innenfor endelighetens horisont, det vil si erkjennelsen av at det hele en gang vil ta slutt, så er maskinen uvitende om sin egen eksistens og kan (i alle fall i teorien) arbeide i all evighet. Det stofflige og materielle har dermed, paradoksalt nok, en *metafysisk* dimensjon. Ut av det stofflige og materielle lot det seg ifølge Jensen utvikle et nytt verdensbilde.

Jacobsens forsøk på å skrive «tredimensjonale dikt» er åpenbart preget av denne materialistiske filosofien, men for ham er forholdet mellom teknologi og menneske noe annerledes, mindre filosofisk og mer basert på sanselige erfaringer. I motsetning til den harde materialismen og rasjonalismen hos Jensen representerer teknologien heller en *ny horisont* for Jacobsen – den setter noen vilkår for den

7. Finn Stein Larsen i *Modernismen i dansk litteratur*, 1967, 78.

8. Kanskje kan man også hos Jacobsen snakke om den «ruinøse kristendom» som modernismeforskeren Hugo Friedrich mener er typisk for modernismen og Baudelaire (Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956, 46).

menneskelige eksistens som det er dikterens jobb å utforske. De materielle og fysiske rammene rundt våre liv blir, på samme måte som hos Jensen, gitt stor oppmerksomhet. La oss se nærmere på hvordan Jacobsen allerede i samlingens første dikt aksentuerer det sanselige og det materielle.

«REGN» – MYTOLOGI OG SANSNING

Mange har påpekt det visuelle i Jacobsens dikt. Allerede ved debuten bemerket kritikerne at han hadde en «utpræget malerisk evne».⁹ Finn Halvorsen i *Aftenposten* pekte på at «Som lyriker er han nemlig først og fremst maleren, og som maler velger han ikke de små motiver, stillebenet, men de store, dekorative overblikk». Dette ser vi i samlingens første dikt, «Regn», som innledes med et slags lydbilde: «Himlen har stillet sin harpe på skrå mot jorden / og rører de tusen strenger med døvende vellyd, / løfter de store klemte over skog og sletter / med lekende hender.»¹⁰ Samtidig som denne første strofen er en fortetning av det visuelle (regnets fall som en harpe) og det lydlige (denne harpens lyd), kan vi si at det slås an noen bibelske strenger: Et stort, men tomt landskap blir så å si satt i gang av en himmelsk instans. Foruten et darwinistisk og et aristotelisk skapelseskjema er det også en religiøs undertone i teksten. «Himlen» (som vel gjerne kan være en omskrivning for en guddommelig instans) blir en «første beveger» som setter hele naturens apparat i sving. Og i tråd med Darwin er det i vannet det hele starter: «Regn var det første.» Denne skapelses- eller opphavsmytten åpner både for en verdslig og en religiøs verdensanskuelse og risser altså opp den størst tenkelige bakgrunn for fortsettelsen. I diktets andre strofe føres et subjekt inn i teksten:

Over de nakne marker går jeg og trår på jorden
og kjenner hvor regnet driver om kneet, mulden
puster mot foten,
mens himlen legger de tynne striper av jern
tonende over mitt hjerte.

I motsetning til det mer kosmiske anslaget i første strofe spiller den subjektive og kroppslige erfaringen av jorden hovedrollen i andre strofe. Her forlates altså den visuelle aksenten, og selve kroppsfølelsene blir fremhevet: Jeg-personen «kjenner hvor regnet driver om kneet» og «mulden puster mot foten». Ordet «jern» blir også brakt inn i denne strofen ved at diktets første bilde (regnet som en harpe) blir

9. J. C. Hambro, *Morgenbladet*, 21.10.1933.

10. Sitatene er fra 1933-utgaven av *Jord og jern*.

konkretisert, det vil si at regndråpenes fall mot jorden er å sammenligne med tynne striper av jern. Disse jernstripene legger seg «over mitt hjerte», noe som antyder en intim og kroppslig opplevelse av omverdenen. Jernet må antas å ha en viktig funksjon i teksten siden det jo er blitt tildelt en plass i diktsamlingens tittel. I denne passasjen kommer jernet ikke fra jorden, men fra himmelen, og danner dermed en linje mellom himmel og menneske. Bildet av metallet som forbinder menneskene møter vi som kjent igjen i en annen horisontal variant i «Byens metafysikk». Siden jernet legges «tonende» over hjertet, kan det leses som et lydlig uttrykk for en slags harmoni mellom mennesket og omgivelsene. Subjektet som føres inn i «Regn», utleveres ikke til noen kald objektivitet, men befinner seg i en levende verden med et eget åndedrett. Det er likevel ingen gjennomført antropomorfering av jorden, men heller en sansning av en fremmed, men gjestmild verden.

Tredje strofe utvikler dette bildet, og det blir klart at det er en slags urtilstand vi befinner oss i siden det opptrer prehistoriske dyr: «øgler» og «himmelens flyvefisker». Diktet skifter også tempus til fortid, noe som understreker at dette er en fjern fortid. Bruken av presens i sanseskildringene blir dermed å forstå som en historisk presens. Henvendelsen, som etter hvert skulle bli så sentral i Jacobsens lyrikk, møter vi allerede her : «Gro, sovende land med den brune, blødende jord, gro! / Mett dig med havets såkorn, løft dig og brist / av regn.» Dermed understrekes igjen en slags skapelsesbefaling, noe som lyder som et ekko av 1. Mosebok: «Vær fruktbare og bli mange, fyll jorden og legg den under dere!» Det er usikkert om det her er subjektet som allerede har trådt inn i en herskerrolle på jorden og sender ut sine befalinger, eller om det er en annen, kanskje guddommelig, stemme. Men også jorden fremstår som et subjekt med sitt yrende liv. Den bevisste bruken av allitterasjon («brune, blødende») og assonans («jord, gro!») understreker lyd-dimensjonen i diktet og viser den tidlige Jacobsens sans for de mer tradisjonelle lyriske virkemidlene.

Ved første øyekast kan det virke som om diktet ikke bringer oss særlig mye nærmere Jacobsens modernitet. Det inneholder verken maskiner eller andre typiske modernitetstegn som Jacobsen er blitt så kjent for – kun *jernet* peker i retning av den modernitetsdikteren vi tror vi kjenner.¹¹ Selv om diktet åpenbart tar sikte på å beskrive urtiden og naturens begynnelse, peker det også mot selve den sanselige erfaring i seg selv: «Regn var det første sansene skjønnte på jorden – susende regn.» Formuleringen er likevel merkelig: Sansningen fremstår som en ureflektert vek-

11. Lest innenfor en modernismekontekst er det mulig å se det tomme landskapet som en parallell til T.S. Eliots *The Waste Land*, hvor også jord og vann blir tematisert. Det er også elementer i den tidlige Eliots sivilisasjonskritikk som kan sies å gi gjenklang i Jacobsens forfatterskap.

kelse av sanseorganene. Det kan synes som om sansningen er en primær menneskelig egenskap som går forut for refleksjonen. Tematiseringen av lyd, synsinntrykk og taktilitet er svært tydelig, samtidig som vektleggingen av sanseorganer som «øre» og «hender» også er påfallende. I forskningslitteraturen om Jacobsen har det kroppslige og taktile fått liten oppmerksomhet, slik at det kan være verdt å undersøke dette nærmere.

Jacobsens ønske om å skrive «tredimensjonale dikt» blir kanskje litt klarere på bakgrunn av det kroppslige og materielle vi har sett i «Regn»: en vilje til å «fylle ut» motivet i diktet slik at lyd, bilde og berøring skildres av det sansende subjektet i teksten. Forfatterens ønske om å skape en romlig lyrikk kan tas alvorlig i den forstand at vi som lesere forsøker å legge særlig merke til det *stofflige* i denne diktsamlingen. Kanskje er Jacobsens modernisme mer erfaringsbasert enn vi hittil har oppdaget – ikke bare som skildringer av møter med ulike former for teknologi, men også som en sanselig diktning i en moderne verden. Et viktig spørsmål for Jacobsen er: Hvordan oppleves det å være til i de nye materielle omgivelsene? Erfaringene som uttrykkes i diktene, er jo ofte perseptuelle, det vil si at de er bundet til sansningen av verden. Selv om opplevelsene ofte blir gitt et høyst individuelt uttrykk, er det likevel en kollektiv, allmenn erfaring som forsøkes fastholdt i *Jord og jern*.

Kanskje kan «persepsjon» og «materialitet» være stikkord for forståelsen av *Jord og jern*? Med persepsjon er det vanlig å forstå den prosessen som organiserer ytre sansestimuli til en mer ordnet form for erfaring. Erfaringen av verden skjer gjennom fem ulike sanser: syn og hørsel, lukt, smak og berøring. Selv om mange har ment at dette utvides siden det også finnes andre kroppslige erfaringsformer, for eksempel balanse- eller bevegelsesfornemmelsen eller – mer spekulativt – en «sjette sans», har de fem sansene blitt stående som menneskets viktigste koblingspunkter til verden. I estetisk sammenheng har de såkalte nærsansene (luft, smak og berøring) spilt mindre rolle enn de mer «edle» fjernsansene (syn og hørsel). De såkalte skjønne kunster har vært knyttet til det visuelle og auditive, mens estetiske aktiviteter som hovedsakelig aktiverer de andre sansene, for eksempel gastronomien eller parfymekunsten, ikke har tilhørt det kunstneriske domenet.

Den utpregede kroppslige sansningen i «Regn» peker mot at persepsjon ikke er noe som skjer gjennom separate sanser, men er en helhetlig visuell, auditiv og taktil erfaring. Øyet kan for eksempel ikke sammenlignes med en linse eller et camera obscura, men er en sans som virker sammen med de andre. Kroppen syntetiserer sanseerfaringene slik at for eksempel blick og berøring blir del av den samme sansningen. Gjennom kroppen er vi i verden, og det er gjennom kroppen vi erkjenner verden. Det er samtidig åpenbart at persepsjon ikke er noe historisk

eller kulturelt stabilt fenomen. For eksempel vil det fysiske miljøet man lever i, skjerpe kroppens oppmerksomhet for bestemte signifikante former, men svekke andre.

Mange har derfor påpekt at det ikke finnes noen «sansenes naturhistorie», men at persepsjon er noe som ikke kan tenkes uavhengig av omgivelsene og dermed er historisk bestemt.¹² Sansningen utvikles i en dialektikk mellom subjekt og omgivelser. Derfor er det også grunn til å ta hensyn til den materielle konteksten Jacobsen utformet sine dikt i. Med sin sene industrialisering fikk Norge nokså sent oppleve den urbaniteten som inspirerte andre tidlige modernister som Charles Baudelaire og Walt Whitman. I mellomkrigstiden begynte Oslo imidlertid å anta en form som (i miniatyr, riktignok) kunne ligne på resten av Europas storbyer. Den økede bruken av nye materialer som asfalt, betong og glass, den nye funksjonalistiske arkitekturen samt veiene som ble tilpasset de nye transportmidlene bil og trikk, bidro til å skape et nytt urbant rom. Disse materielle endringene skapte en ny livsfølelse preget av fart og forandring som i sin tur krevde nye persepsjonsformer. Dette finner vi vitnesbyrd om i en rekke estetiske produkter fra denne perioden.¹³ Det er rimelig å tro at det er lignende prosesser som er i spill rundt Rolf Jacobsens debut. Men da er det ikke bare isolerte syns- eller hørselsinntrykk som blir tematisert, men også en ny fascinasjon rundt det taktile og stofflige. Til sammen danner dette opptakten til et estetisk prosjekt som Jacobsen videreutviklet i sine to første diktsamlinger.

«SIGNALER»

Med dette som anslag kan vi se på et annet av Jacobsens dikt fra *Jord og jern*. Diktet «Signaler» var sammen med «Regn» de to første diktene som ble skrevet til *Jord og jern*, og rundt disse to formet han så resten av diktsamlingen (Røsbak 1993, 58). Det etableres en slags oppgave i dette diktet, nemlig å forsøke å beskrive «byens signaler». Svaret på dette får form av en gjentakende nektelse: «Det er ikke ...» Vi får likevel et svar til sist i form av en lang setning – byens signaler er våre egne klaprende fottrinn. Diktets tempusbruk er typisk for den tid-

12. «Die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte», skrev Karl Marx allerede i 1844.

13. Dette undersøkelsesfeltet, dvs. forsøket på å finne forbindelseslinjer mellom estetisk form og sansenes historisitet, er blitt risset opp av blant andre Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Michel Foucault og Jonathan Crary. Et vesentlig teoretisk problem er imidlertid ikke helt tilfredsstillende besvart: Hvordan kan man faktisk skille mellom selve sansenes historisitet og den formen disse sanseerfaringene blir formidlet i?

lige Jacobsens lyrikk: Lyden og hendelsene fremstilles i sin allmenne form, «slik det alltid er». Det er derfor ikke noen særegen, individuell opplevelse av byen som skildres her, men forsøk på å artikulere en kollektiv erfaring.

En av de mest påfallende endringene som finner sted i forfatterskapet, er utviklingen fra en (tilsynelatende) objektivitet til en mer kommuniserende og dialogisk form. Mens det lyriske «jeg» i den tidlige delen av forfatterskapet er forholdsvis tilbaketrukket, etableres det etter hvert en eksplisitt henvendelsesstruktur, enten et «jeg» som snakker til et «du», eller et refleksivt «vi». I «Signaler» ser vi denne utviklingen i kortform: Diktet gir først en nøktern skildring av storbyinntrykkene, men vender seg til leseren i siste og nest siste strofe: «gater *du* ikke kjenner», «byens jagende pulsslag vil *du* fornemme». «Du-et» i avslutningen av diktet vil altså oppleve sine egne fottrinn som byens egentlige signaler når han eller hun er i en krise- og avmaktssituasjon. Det er altså ikke ensomheten i byen som er kjennetegnet på det urbane, men signalene man mottar i en spesielt reseptiv situasjon. Kanskje kan vi si at den utbredte tankefiguren «ensom-i-mengden» får et nytt innhold i diktet. Byrommet er tømt for andre mennesker, og vi kan kun høre *lydene* av deres gjøremål, noe som intensiverer ensomhetsfølelsen. Dermed gir diktet et direkte uttrykk for hvordan enkeltindividet kan drukne i storbyens anonymiseringsprosess.

Byskildringen skapes gjennom en serie kontraster. Særlig tydelig er vekslingen mellom auditive inntrykk og korte bilder, det vil si at det veksles mellom lyder («smatt», «gniss», «klirr», «tut», «sang») og bilder («regnvåt asfalt», «pilende tog», «buelampenes glitrende perlebånd» osv.). Dette bidrar til å fylle ut det imaginære rommet og gjøre det mer levende. Det etableres også en kontrast mellom stillstand og bevegelser, for eksempel alle transportmidlene som nevnes (bil, tog, skip, trikk) og det sansende, men stillestående subjektet.

Ligger det hemmelige budskap i glassenes klirr og lysreklamenes flam-flam? De er i alle fall ikke lette å forstå. Båtenes tut fra havnen («to korte og et langt, to korte og et langt») er kanskje et morsesignal? Morsealfabetet forteller oss imidlertid at «prikk-prikk-strek, prikk-prikk-strek» ikke betyr annet enn to ganger «U». Det synes vanskelig å finne noen menneskelig kommunikasjon bak signalene. Derimot ligger det åpenbart menneskelige aktiviteter *bak* de signalene vi mottar. Klirringen fra restauranten, lyden fra saksofonen og bilene som suser forbi, er naturlige, og ikke symbolske. De sammenhengsløse signalene kan vanskelig sies å ha noen hermeneutisk dimensjon, det vil si at de ikke kan fortolkes som bærere av noen skjult mening.

Byen fremstår ofte i litteraturen med en merkelig dobbelthet: Den er på den ene siden et sted som lover overflod og menneskelig fellesskap, men på den andre

siden viser byen seg ofte å være utilgjengelig og isolerende.¹⁴ Selv om dette kanskje er mest karakteristisk for prosaen, kan vi også observere dette i lyriske tekster. I «Signaler» er det riktignok sansningen som blir understreket, men vi kan også merke oss hvilken posisjon subjektet har i forhold til det sansede. Selv om byen omslutter ham med sin moderne skjønnhet, er han utelukket fra det menneskelige fellesskapet. Imidlertid kan han høre og se andre menneskers sosiale liv, noe som skaper den særlige reseptiviteten som beskrives i avslutningsstrofen. Gjentakelsene («Det er ikke ...») brytes enkelte steder av korte, innskutte setningsemner («Pilende tog», «Saksofonen i femte etasje»). Siden disse brå skiftene er innskutte og derfor tilsynelatende ikke inngår i diktets refleksjonsprosess, skapes en opplevelse av umiddelbarhet. De fremstår som sansedata som uvilkarlig trenger seg på subjektet. Diktet skaper dermed i dobbel forstand en byopplevelse. Samtidig som det rasjonelt og logisk forsøker å besvare problemet ved å skildre byens signaler, bryter syns- og hørselsinntrykk seg inn i teksten.

Det ligger noen realhistoriske endringer til grunn for dette diktet. Ifølge Jacobsen ble diktet til på Østbanen i Oslo og nedskrevet på baksiden av to trikkebilletter fra Majorstua til Østbanen. Viktigere er det kanskje at byens «signaler», lydlige og visuelle, hadde endret seg på den tiden dette diktet ble skrevet: Bilen hadde overtatt som det dominerende fremkomstmiddelet. De nye husene, som stadig oftere ble bygd i betong, hadde både blitt høyere og fått en annen materialitet. Den moderne byen skapte nye bilder og lyder. Utvekslingen mellom byarkitekturen og menneskekroppen, slik som ekkoet av subjektets fottrinn, var en historisk sett ny erfaring. Denne utforskningen av byrommet er et særtrekk ved Jacobsens tidlige dikt.

FYSIKK = METAFYSIKK?

Et av de mest kjente av disse urbantopografiske diktene er «Byens metafysikk». Men i motsetning til «Signaler» står det materielle her mer i fokus. Begrepet «metafysikk» viser vanligvis til det ikke-fysiske, det vil si til noe immaterielt, men som likevel er skjulte forutsetninger for vår eksistens. Byens metafysikk er imidlertid både fysisk og konkret, skal vi tro diktet. Telefonledningene, gasskablene og kloakkene er de skjulte betingelsene for våre liv. Diktet kroppsliggjør eller antropomorferer disse betingelsene: De er «nervefibre» og «blodårer». Slik blir byen selv en levende organisme. Metafysikken fremstilles altså ikke som noe opphøyd, overjordisk eller religiøst, men som helt konkrete forbindelser mellom menneskene. Det er disse fysiske forbindelsene som forener «østens skyhøie menneske-

14. Dette fremgår for eksempel av Raymond Williams' studie *The Politics of Modernism* (1989).

alper» og «vestens villafasader» – noe som lett kan leses som byens østkant og vestkant, det vil si borgerskap og lønnsarbeidere. Det egentlig metafysiske omtales med mild ironi: Sigarettens blå sjel stiger som en «kysk engel» mot det evige liv. I det sekulariserte samfunnet danner teknologiens materialitet rammene rundt våre liv. I diktet «Avis» blir gårsdagens avis til «et hvitt gespenst» som ironisk symboliserer livets forgjengelighet. Det virker som om det moderne livs «metafysikk» fortsatt er skjult, men ikke lenger befinner seg i «det høye», men i det lave, under bakken. Men disse nye og fascinerende strukturene under bakken er også foruroligende, for eksempel synes gassledningenes «syke hoste» å indikere en ny og ukjent trussel.

Utforskningen av det materielle fortsetter i andre dikt. Den mest overraskende vendingen i Jacobsens «materielle diktning» kommer i diktet «Fanfare». Det er et av diktene som sjelden blir nevnt av den «sene» Rolf Jacobsen, men som umiddelbart kan fremstå som et av hans mest programmatisk:

Har du sett heisekranene løfte de snadrende
jernnebb?
Har du hørt sleggenes muntre sang
på de svaiende hjelker?
Har du sett stålskjelettene folde sig ut på himlen
som røde kniplinger i solskinn?
Har du hørt lufthamrenes trommeild mot naglen
fra skinner, hus, skibenes høie jernsider?

Da har du sett *krigens*
knitrende fane i luften!

Da har du hørt maskingeværene
sprøite sitt stål mot fiendens hjerte!

Også i dette diktet spiller sansene en hovedrolle. Gjentakelsen «Har du sett / Har du hørt», besvares med: «Da har du sett / Da har du hørt.» Denne strukturen er ikke ulik hva vi så i «Signaler», det vil si et spørsmål som til slutt besvares. Også i dette diktet dreier det seg om en *tolkning* av sanseimpulsene, det vil si – hva er det egentlig vi ser og hører? Men her er svaret tilsynelatende enklere enn i «Signaler». Når du har sett heisekraner, slegger (noe som rimeligvis må sammenfattes under begrepet teknologi), så har du sett *krigen*. Dermed kunne dette være et dikt som kunne fortolkes i lys av Jacobsens senere, mer sivilisasjonskritiske produksjon. Teknologi og krig fremstår som to sider av samme sak: Det som kan virke produk-

tivt, byggende og forlokkende, er egentlig destruktivt og morderisk. Det er lite som tyder på at «krigen» i denne sammenhengen skulle leses metaforisk som en mer allmenn «livskamp». Den foregående linjen om maskingeværene gjør at «krigen» må leses som konkrete kamphandlinger. Det paradoksale er at teknologien fremstilles på en estetiserende måte, det vil si at det er dens skjønnhet (og ikke dens nytte) som fremheves. Stålskjelettet er vakkert som «røde kniplinger i solskinn», og sleggene har en «munter sang». Det paradoksale er imidlertid at også *krigen* beskrives i samme triumferende ordelag. Den flotte alliterasjonen «krigens knitrende fane i luften» undergraves ikke av ironi eller sarkasme. Det er også overraskende at maskingeværene skyter på *fiendens* hjerte. Diktet forsøker ikke å gjøre «fienden» til et medmenneske. Utropstegnene signaliserer heller begeistring enn ettertanke. Tittelen «Fanfare» tyder på at det introduseres noe stort eller viktig. Selv om forfatteren Rolf Jacobsen ikke nødvendigvis forfekter noen glorifisering av krigen, gir diktet et foruroligende bilde av teknologien. Selv om de fleste grenser nå er brutt i estetikkens navn, virker en slik positiv omtale av krigen fortsatt overraskende. I likhet med Tom Kristensens kjente sammenligning «Skøn som en sønderskudt Banegaard» (fra «Landet Atlantis – Et Symbol», i Kristensen 1920), er det skjønnheten i det destruktive som bejubles.

Denne radikale estetiseringen ligger også tett på den italienske futurismens eksplisitte destruksjonsetetikk.¹⁵ «Vi vil opphøye krigen, verdens eneste hygiene», står det i det futuristiske manifestet fra 1909. Futurismens vilje til å se skjønnhet i selv de mest grusomme hendelser som krig og andre former for død og ødeleggelse var imidlertid ikke begrenset til det italienske kunstmiljøet. Anføreren Filippo Tommaso Marinetti besøkte også England, Tyskland, Frankrike og Russland og inspirerte forfattere som Wyndham Lewis og Guillaume Apollinaire. En noe mer avdempet estetisering av krigen finner vi hos den tyske forfatteren Ernst Jünger, for eksempel i hans roman fra første verdenskrig, *In Stahlgewittern* (1920).

Det er imidlertid vanskelig å si om Jacobsen er blitt påvirket av disse europeiske strømningene. Jacobsen nevner ikke noen slik påvirkning selv, men det er kanskje heller ikke til å undres over. Jacobsens landssvikdom etter krigen gjorde trolig at han ønsket å dempe eller refortolke de delene av forfatterskapet som kunne knyttes til krig, også i abstrakt estetisk forstand. Kanskje hadde futurismen nådd Jacobsen via omveier? En forbindelse til en futuristisk estetikk kan gå gjennom den danske forfatteren Emil Bønnelycke, som i samlingene *Ild og ungdom* (1917) og *Asfaltens sange* (1918) ga den første nordiske hyllesten til det moderne byliv –

15. Jørgen Haugan berører også dette i sin bok *400-årsnatten. Norsk selvforståelse ved en korsvei* (Haugan 1991, 75–79).

særlig fordi også Bønnelycke legger stor vekt på selve sansningen av den moderne verden. Hos ham «myldrer og stimer» det fra menneskemengdene, mens sporvognen «klinger og kimer» (fra «Gaden»). Men Bønnelycke er mer direkte i sin hyllest til samtiden, og vi kan merke den direkte påvirkningen fra Marinetti i hans eksalterte formuleringer: «Jeg elsker en Sporvognsmast, en Plakatsøjle, En Cigaret, en Tændstik mer end et af Christian Winthers Digte», skriver han i diktet «Aarhundrede».¹⁶ Bønnelycke ville utforske en annen, mer direkte og sanselig estetikk. Forsøket på å fange det kaotiske bylivet finner vi tydelig hos Bønnelycke: En rekke sansedata strømmer sideordnet av sted og skaper en samtidighetsfølelse. Dette er ikke ulikt hva vi ser hos Jacobsen. Selvsagt trenger ikke Jacobsens lyrikk være «påvirket» av andre forfattere; den kan også være uttrykk for en ny livsfølelse i en tid hvor fremtidstroen var større.

Mens «Fanfare» trekker opp en klar linje mellom teknologi og krig, viser andre dikt ubehagelige sider ved den nye arkitekturen, blant annet «Kaserne»:

Skyggen av det store murfang
faller over mig som en ond tanke.
Og jeg kjenner dets urene ånde komme
mot mitt ansikt.

Jeg vemmes ved de smilende
forsiringer, de blomstrende stuk-
rosetter, den sprukne gjennom-
siktige sminke
over den råtne hud.

Hvem elsker disse tomme øienhuler,
disse gustne kinner på en dødning,
og dog har du flammende
ild mot dine armer, skjøge.
Drømmer og håp under din hel.

16. Denne måten å kontrastere det nye og det gamle på bruker for eksempel Marinetti i manifestet fra 1909, for eksempel punkt fire: «We affirm that the world's magnificence has been enriched by a new beauty: the beauty of speed. A racing car whose hood is adorned with great pipes, like serpents of explosive breath – a roaring car that seems to ride on grapeshot is more beautiful than the *Victory of Samothrace*» (sitert fra V. Kolocotroni et al. 1988, 251) Det er heller ikke overraskende at Bønnelycke ikke likte Christian Winthers dikt – hans idealistisk-romantiske dikt var alt annet enn opprørsk. Det lange, fortellende diktet «Hjortens flukt» (1855) ble for eksempel i flere generasjoner brukt som konfirmasjonsgave.

Situasjonen som etableres i dette diktet, er typisk for flere av diktene i *Jord og jern*: Et subjekt beskriver sitt møte med et landskap, en gjenstand eller en fysisk struktur slik som her. En kaserne er jo ikke en utpreget vakker bygning, og det kan virke noe underlig å gjøre et innkvarteringshus for soldater eller en murgård med mange småleiligheter til objekt for et dikt – særlig fordi skyggen av murstrukturen som subjektet her står overfor, utløser et ubehag som sammenlignes med en «ond tanke». Det er mulig å se paralleller til Rudolf Nilsens «Nr. 13», hvor også en bygning står i sentrum, og hvor det blir benyttet lignende formuleringer, for eksempel «denne råtnete mursteinsrøis». Jacobsens dikt har likevel et annet prosjekt. Mens Nilsens dikt er utvetydig sosialt engasjert, er «Kaserne» mer preget av undring og refleksjon. Kasernen antropomorferes, den har «uren ånde», og stukkrosettene sammenlignes med sminke over råtten hud, nærmest som en sliten prostituert. Subjektet «vemmes» altså ikke over muren som sådan, men av pynten og forsiringene den er utstyrt med. Det er påfallende at det er bygningens *utsmykning* som vekker vemmelsen hos subjektet – det vil si at det som er ment å fungere estetisk, blir til det motsatte. Det synes å være det falske og utvendige som er årsaken til subjektets motvilje. Til dette kan man si at all utsmykning i en viss forstand er «falsk», siden den ikke er «nødvendig».

I «Kaserne» kan det være rimelig å se denne motviljen i lys av den funksjonalistiske estetikken som på 1930-tallet fikk en betydelig utbredelse.¹⁷ Når man tok i bruk nye industrielle produksjonsformer, oppdaget man raskt at ornamentet og forsiringer ikke egnet seg for maskinell fremstilling. Nye materialer som armert betong og isolerglass la grunnlaget for et nytt arkitektonisk vokabular. Rette, klare linjer, glatte vegger uten utsmykning, flate tak og store vindusflater ble tidens eget formspråk. Den nye maskinkulturen hadde funnet en estetisk form. Dermed ble dekorerende innslag, slik som stukkrosetter, et brudd med funksjonalismen. I motsetning til nyklassisismens nostalgi var funksjonalismen en arkitektur som ville være på parti med fremtiden. Kanskje er det en slik estetikk det reflekteres over i «Kaserne»? Motviljen mot utsmykning er en tydelig parallell, og beskrivelsen av stukkrosettene som «sminke» kunne godt vært hentet fra funksjonalismens ideologer som Le Corbusier eller Adolf Loos (som jo blant annet kalte utsmykning for en «forbrytelse»). Men etter denne første, følelsesmessige reaksjonen følger det en mer ettertenksom avslutning: «Og dog har du flammende / ild mot dine armer, skjøge.» Teksten synes på den ene siden å signalisere et slags begjær, men også en forakt. Denne ambivalensen som uttrykker diktets livs- og dødsbilder, kjenner vi igjen fra tidligere, men forbindelsen mellom det fysiske og menneskelige «drøm-

17. Stockholmsutstillingen i 1930 har gjerne blitt sett på som funksjonalismens endelige gjennombrudd i Norden.

mer og håp» er mer pregnant enn de fleste andre steder i forfatterskapet. I likhet med i «Nitti kilometer» munner altså diktet ut i en ødeleggelse av en drøm. Men ingen av diktene presiserer hva denne drømmen inneholder. Vi må derfor tolke dem som en positiv, men urealisert fremtid. Mur er i «Kaserne» det sentrale materialet, mens – noe mer sjelden hos Jacobsen – opptrer luktesansen («urene ånde») som en del av sansebeskrivelsen i diktet. Diktet benytter seg altså av begge de to elementene vi har sett tidligere: persepsjon og materialitet.

Et siste dikt som ikke kan forbigås i denne sammenheng, er «Flyvemaskiner». Her er materialiteten svært tydelig til stede gjennom ordet «aluminium», som innleder diktets tre strofer.

Aluminium:

– Sommersøndagen.

Løv som solen skinner på.

Sne.

Aluminium:

– Fiskeskjellene.

Oljegrå dønninger over dypets begynnende vrede.

Panterhuden

over muskelfibre knyttet i sprangets krampe.

Aluminium:

– Slettene sitrer.

Vinger svartner på himlen.

Motoren borer sig hylende inn i solen.

Strofene synes å ville beskrive likhetsforholdet mellom aluminium på den ene siden og naturlige overflater på den andre. Likheten mellom aluminium og henholdsvis løv, snø, fiskeskjell, hav og panterhud er imidlertid ikke eksplisitt. Likheten etableres verken gjennom metaforer eller direkte sammenligninger. I stedet bruker Jacobsen noe som nærmer seg et matematisk ekvivalensprinsipp, hvor aluminium settes lik de andre overflatene gjennom det nøkterne kolontegnet. Kanskje kan man snakke om en slags abstraksjonsprosess hvor materialitetens tyngde oppheves, og aluminiumets glatte og blanke overflate gjenfinnes i en rekke naturlige substanser. Aluminiumet, som i sin tid var revolusjonerende ved sin styrke, letthet og formbarhet, viser seg i Jacobsens dikt å kunne forbindes med de mest motstri-

dende substanser og følelser: «Snø» og «løv» antyder både vinter og sommer, og det antydes både forventning («sitrer») og aggressivitet («sprangets krampe»).

Den karakteristiske intensiteten i det dikteriske språket gjør det naturlig å se diktet i lys av ekspresjonismen. Omgivelsenes dirrende uro og objektenes utrygghet er også typisk for ekspresjonismen. Innen skandinavisk ekspresjonisme har Elmer Diktonius' lyrikk fra 1920-tallet likhetspunkter. Hos ham er det heller ingen objektiv skildring av virkeligheten, men de følelsene som vekkes av inntrykkene han får. I det kjente diktet «Jaguaren» fra 1921 hyller Diktonius den dyriske kraften i en slags telegramstil:

Ur gröna blad sticker fram
röd nos
ögon med
trekantiga blickar
spräckligt –
morrhår vågrörelse
klotass –
du flyger ju! – mitt hjärtas jaguar! –
så flyg och bit och riv och söndersarga!

(Diktonius, 1956)

Selv om aggresjonen er enda mer eksplisitt enn i «Flyvemaskiner», er det åpenbare likheter. Den korthogde formen, blikket for detaljen og den stigende opphisselsen skaper hos begge en blandet opplevelse av uro og begeistring. Mens Diktonius har mer av den «södergranske» jeg-følelse og den kosmiske eufori, er Jacobsen mer behersket. Formelt sett er «Flyvemaskiner» mer radikalt enn de fleste av Diktonius' dikt. Med sine minimalistiske strofer er diktet så fortettet at det stiller store krav til leseren. Diktet fremstår som en rekke *pars pro toto* – små detaljer (løv, vinger, hud osv.) som viser tilstedeværelsen av noe større (trær, fly, kropp). Aluminiumet gir i diktet et nytt blick på omgivelsene: En rekke overflater, også i naturen, kan sammenlignes med dette nye materialet. Fortettingen er ikke bare et formelt prinsipp i diktet – i konsentrert form understrekes her den viktige forbindelsen mellom materialitet og sansning.

For å oppsummere: Jacobsens modernisme fremstår ikke bare som resultat av en kunstnerisk utvikling, men som en formgivning eller objektivering av modernitetens erfaringer. *Jord og jern* er et reflekterende forsøk på å fange «begynnelsen» – urtidens begynnelse og den moderne verdens begynnelse. Todelingen i diktsamlingen har ikke til hensikt å forsterke skillet mellom «jord» og «jern», mellom natur og kultur, men er et forsøk på å etablere en sammenheng eller parallel-

litet mellom fortid og nåtid. For Jacobsen er denne sammenhengen ikke minst *materiell* – formingen av urtidslandskapet og formingen av våre moderne omgivelser blir parallelle prosesser. Det synes klart at kritikerne ikke hadde forstått det særegne ved diktsamlingen når de beklaget mangelen på mennesker i *Jord og jern*. For i dette lå det nettopp et opprør mot det påtrengende intime ved den eldre lyrikktradisjonens insistering på å gjøre det menneskelige følelseslivet til lyrikkens objekt. Ved å holde avstand til den private tilståelseslyrikken, ved å vektlegge det ytre og materielle, utvides det poetiske språkområdet slik at det også blir mulig å reflektere lyrisk over de aller mest «upoetiske» delene av tilværelsen.¹⁸

BIBLIOGRAFI

- Bønnelycke, Emil. 1917. *Ild og Ungdom*. København: Gyldendal.
- . 1918. *Asfaltens Sange*. København: Gyldendal.
- Diktonius, Elmer. 1956. *Dikter 1912–1942*. Stockholm: Tiden.
- Friedrich, Hugo. 1956. *Die Struktur der modernen Lyrikk*. Hamburg: Rowolth.
- Hambro, Carl Joachim. 1933. Anmeldelse av *Jord og Jern*. *Morgenbladet*. 21.10.1933.
- Haugan, Jørgen. 1991. *400-årsnatten. Norsk selyforståelse ved en korsvei*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jacobsen, Rolf. 1933. *Jord og jern*. Oslo: Gyldendal.
- . 1933b. «Moderne lyriker som har lært av den eldre Edda» Intervju i *Arbeiderbladet*, 6.10.1933.
- . 1935. *Vrimmel*. Oslo: Gyldendal.
- . 1969. *Headlines*. Oslo: Gyldendal.
- . 1954. *Hemmelig liv*. Oslo: Gyldendal.
- . 1975. «Stifinneren. Intervju med Knut Faldbakken» i *Vinduet*, 2–7.
- . 1985. *Nattåpent*. Oslo: Gyldendal.
- Jensen, Johannes V. 1908–22. *Den lange rejse* 1–4. København: Gyldendal.
- . 1923. *Æstetik og Udvikling*. København: Gyldendalske boghandel.
- Kittang, Atle. 1998. «Tankerørsler i Rolf Jacobsens *Hemmelig liv*.» I *Ord, bilete, tenking*, 108–152. Oslo: Gyldendal.
- Kristensen, Tom. 1920. *Fribytterdrømme*. København: J. L. Lybeckers Forlag.
- Larsen, Finn Stein. 1967. «Lyrikk.» I Jørn Vosmar (red.) *Modernismen i dansk litteratur*. København: Fremad.
- Lillebo, Hanne. 1998. *Ord må en omvei*. Oslo: Aschehoug.
- Lombnæs, Andreas. 1993. «Rolf Jacobsen og det moderne.» I Ole Karlsen (red.) *Frøkor av ild. Om Rolf Jacobsens forfatterskap*, 72–88. Oslo: Cappelen.

18. At han selv mot slutten av forfatterskapet skulle vende tilbake til en slik form (særlig i *Nattåpent* fra 1985), gjør ikke hans betydning mindre.

- Marinetti, Filippo Tommaso. 1998. «The Founding and Manifesto of Futurism 1909.» I V. Kocolotroni, J. Goldman, O. Taxidou (red.) *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, 249–257. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rem, Håvard. 1985. «Intervju med Rolf Jacobsen», *Aftenposten* 15.11.1985.
- Rustad, Hans Kristian. 2000. *Teknikk og tekniske metaforer. Fra jord til jern i Rolf Jacobsens debut*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen.
- Røsbak, Ove. 1993. *Rolf Jacobsen. En dikter og hans skygge*. Oslo: Gyldendal.
- Sjøløe, Halstein. 1932. *Opgjør*. Oslo: Gyldendal.
- Vesaas, Olav. 1994. *Rolf Jacobsen – en stifinner i hverdagen*. Oslo: Cappelen.
- Williams, Raymond. 1989. *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. London/ New York: Verso.
- Aadland, Erling. 1996. «Forundring. Trofasthet.» *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*. Oslo: Gyldendal.