

PAAL BREKKE:

Der alle stier taper seg

Den mann som drepte tirsdag
var han en morder mandag?
Og våkner onsdag mot et grått vindu
med skodden ødslig drivende igjennom ham
hvem er han nå

den mann i gåt?
da steinen løftet hånden hans til slag
eller den han var iforgårs

hvem

når var iforgårs
Lyset fra pianolampen husker han
og hender mot tangentene
ja Händel

Og en tung grå steinknasende

128

Han stürer innover
der gamle øyemerker løses opp i skodden
endrer form og skifter plass
Og ser på disse hendene
hvem eier dem?
en stein de kastet fra seg i et dike
eller Händel's Händel

som har reist seg fra klaveret
uten å se på ham
lar døren gli igjen

Og bare hendene tilbake

lånt-brukt

Liksom herreløse hunder er de
står og uler på en øde mo
mot torsdag fredag

(Roerne fra Itaka, 1960.)

Fra:
Willy Dahl (red.):
Ordene og verden,
Ti analyser av moderne
norske dikt.

9 — Ordene og verden

Oso: Universitetsforlaget,
1967.

ATLE KITTANG:

En refleksjon omkring intet

*What are the roots that dutch, what branches grow
Out of this stony ribbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images ...*

T. S. Eliot, *The Waste Land*.

I

Hva handler Paal Brekkes dikt om? Et svar kan synes unnnværlig for at en analyse i det hele skal kunne starte og ta form. Men kan spørsmålet besvares før analysen er avsluttet? Det er denne onde sirkel enhver fortolkningsprosess befinner seg i. For kan man si, når alt kommer til alt, at dette diktet «handler om» et mord, om musikk, om stein og ødslige, skoddefylte landskap, om tid og rom? Er ikke dette bare de ting diktets virkelighet er sammensatt av, på samme måte som vår egen, konkrete verden består av en mengde ting med forskjellige betydninger og forskjellige funksjoner, alt etter den synsvinkel man griper dem under?

Det en diktanalyse bør bestrebe seg på å formidle, er hva vi med et noe filosofisk uttrykk kan kalle en tematisk forståelse av en kompleks og uavhengig poetisk realitet. En tematisk forståelse, i den forstand at det vi søker etter, er å fange inn den poetiske verdens elementer ved hjelp av våre begreper, forstå deres mening og deres funksjon. Å starte en

130

analyse ut fra en apriorisk oppfatning om hva diktet skulle handle om, har derfor noe paradoksalt ved seg. Analysen bør — ja den er nødt til — å være famlende, letende, lyttende. Først da kan kanskje diktet åpne seg og avdekke sitt underliggende mønster, — *er oss* hva det handler om.

La oss begynne denne analysen med å søke en forankring i diktets ytre, formelle struktur. Umiddelbart vil man her feste seg ved to hovedkjennetegn på modernistisk lyrikk: sparsom tegnsetting og uregelmessig organiserte språkenheter. Ingen fast strofisk struktur, ingen regelmessige metriske mønster, få, nærmest umotiverte rim og allitterasjoner, sparsomme klangvirkninger; — alt dette som er blitt så vanlige varemerker på «det modernistiske», at det nærmest er uinteressant å hefte seg ved det.

Og likevel er dette diktet tross alt interessant også på dette planet, — f. eks. fordi der faktisk finnes tegn. At det er få av dem, gjør at vi lettere legger merke til dem, og derfor er de i stand til å bli meningsbærende i langt høyere grad enn hva tilfellet er med tegnløs eller tegnspeklet lyrikk. Vi ser hvordan diktet åpner med et spørsmålstegn og fortsetter med enda ett i begynnelsen av andte strofe. Men dermed er dets spesielle grunntone allerede antydnet: dette diktet vokser faktisk frem som en spørrende akt. Når? Hvem? Hva? — vi merker med en gang hvordan det er dette som bestemmer diktets atmosfære, dets særegne klima.

To andre skilletegn er benyttet: et utropstegn, som plasserer seg i den sentrale nest siste strofe; og et komma, som opptrer bare to steder. Men er ikke disse kommaer nettopp derfor langt mer intenesst dvelende enn de noensinne kan bli i vanlig prosa?

131

La oss så kaste et blikk på den ytre organisering av språket i diktet. Enkle, typografiske virkemidler er benyttet uten at man et øyeblikk kan tale om noen form for misbruk eller overeksperimentering. Se bare på 5. vers, som består av ett enkelt ord, selve diktets grunntone: hvem. Det er løst fra resten av tegnmassen, — ikke bare står det alene på linjen, men det er samtidig rykket helt ut mot høyre side, det er satt i relieff der ute, understreket og isolert. I slutten av diktet gjenfinner vi samme virkemiddel: de to små ordene lært brukt har her fått samme ensomme plass innenfor den typografiske struktur. At ordene på denne måten blir fremhevet og understreket, at deres betydninger blir utdypet og satt i fokus, — det kan man allerede nå fastslå. Men hva betyr de, hva er deres funksjon innen diktets verden?

Går vi et skritt videre mot diktets innholdsstruktur, vil vi legge merke til enda en særegenhet. «Der alle stier taper seg» representerer ingen vanlig subjektiv jeg-lyrikk; vi har ikke med denne «monologische Aussage eines Ich» å gjøre, som Wolfgang Kayser og mange med ham ser som det karakteristiske ved all egentlig lyrikk. Men vi står heller ikke overfor den ofte så påtrengende vi-lyrikk, som søker å dra leseren med seg inn i et menneskelig kollektiv, eller den fortrolige, direkte du-tiltale, denne innsmigrende appell om intimitet. Paal Brekkes dikt taler ikke fra et jeg, heller ikke til en leser. Det taler om, — sentrum står et han. Men nettopp denne bruken av 3. pers. entall, så sjelden som den er i lyrisk diktning, skaper en nærmest episk distanse innenfor diktet og gir oss inntrykk av en fast

132

vilje til objektivitet, av en kjølig og nærmest intellektuell holdning.

Imidlertid er det også noe annet som spiller inn. Dette han som danner diktets sentrum, representerer ingen skarpt avgrenset kontur, men eier snarere et merkelig anonymt preg. Han lar seg ikke fange inn på samme måte som jeg eller du; tvertimot er han utvasket, fargeløs, pregløs. Slik det lyriske han fremstår i dette diktet, gjenspeiler det ikke bare et behov for objektivitet og avstand, men også en flimmeraktig konturløshet. Analysen vil vise oss hvordan det er nettopp dette aspektet som gjennomsyrrer diktets totalstruktur.

II

Jeg har nevnt hvordan diktet åpner med et direkte, utvetydig spørsmål:

*Den mann som drepte tirsdag
var han en mordet mandag?*

Men det er ikke bare diktets grunntone som her med en gang slås an. Disse innledende vers bringer oss samtidig tre av dets viktigste motiv: mordet den destruktive gjerning i høyeste potens, tiden, dette element som vi skal se ikke bare er et av diktets motiv, men også dets egentlige ramme, dets horisont; og — endelig — spørsmålet etter identitet som utgjør selve den tematiske kjernen i diktet.

De to verslinjene sier oss imidlertid noe mer. De bekrefter det inntrykket vi allerede har fått, nemlig at det i dette diktet ikke dreier seg om noen lyrisk

133

Ufikkelighetsopplevelse i vanlig forstand, men om en poetisk refleksjon. Allerede her kan vi derfor slå fast at det ikke er uten grunn at den kjølige distanse er så fremtredende, at jeg-lyrikkens spontanitet mangler, at det er det å spørre som synes å konstituere diktets verden. La oss i denne forbindelse se litt på diktets tidsstruktur.

Jeg sa at selve tiden her utgjør den poetiske horisont. Dette vil bli tydelig dersom vi nå går helt ned til diktets siste linje. Den fortidsramme som diktet springer ut av (mandag—tirsdag), utvides det mot en urealisert fremtid: mot torsdag fredag. Riktignok betinner vi oss samtidig midt inne i en konkret nåtid: onsdag. Men det som fyller denne nåtiden, er likevel ikke noe annet enn en reflekterende bevegelse bakover mot det svunne, og en analog spørrende resignasjon som projiseres ut mot fremtiden, mot det mulige. Med andre ord: også diktets tid står under refleksjonens tegn.

Abstrakt? Kanskje, — men diktet er abstrakt. Til og med dets konkrete substans, bildene, blir her abstrakte! Det eneste håndgripelige er en flimmeraktig menneskelig situasjon: et anonymt *han* som våkner en onsdag, som sannsynligvis har begått et mord tirsdag, og som har tolket Händel mandag. Resten foregår på et indre plan: diktet skaper ikke, innen sine egne rammer, noen virkelighet som dette *han* kan forholde seg til. Derfor blir også de billedfragmenter som utgjør hovedtyngden i diktet, fragmenter uten egentlig substans, fragmenter av et indre, kaotisk landskap.

Allerede bildene i første strofe viser oss dette. Den ødslige, skoddefylte og gråe morgen som *han* våkner opp til, danner, kan vi si, et konkret land-

skap. Men i samme nå løser dette landskapet seg fra den ytre tingverden for å fylle hans bevissthet:

Og våkner onsdag mot et grått vindu
med skodden ødslig deinnende i e j e n n o m b a m

Ikke bare fyller det hans bevissthet: landskapet blir faktisk det bildet diktet formidler oss av hans bevissthet, — det blir, innenfor den poetiske virkelighet, identisk med hans bevissthet.

Takket være denne konkretisering kan imidlertid diktets spørrende bevegelse ta en mer presis retning: Hvem er den nå, denne ødslige, formløse bevissthet? Er den identisk med det mennesket som dagen før eksploderte i en ren destruktiv handling?

hvem er han nå

den mann i går?
da steinen løftet hånden til slag

Vi ser hvordan denne nære fortid — i går — konkretiseres gjennom et erindringsfragment. Men også dette bildet savner — som det første — den form, den faste struktur som behøves for at det skal kunne gjenspeile et enhetlig menneskelig jeg. Kausalitetsforholdet er endevendt: det er fremmen, den livløse tingen som dirigerer hånden, — bak det knusende slaget står ingen samlende menneskelig vilje, intet jeg.

Spørsmålet finner derfor intet svar, og må søke videre. Er *han* nå den samme som *den han* var i forgårs? Finnes det i den fjerne fortid en samlende identitet som han kan finne seg selv igjen i? Kan-

skje. Men vi legger så merke til hvordan denne nye retrospektive bevegelse trues fra en annen kant: Samtidig som spørren borer seg lenger ned i erindringslandskapet, begynner også den samlende tidsrammen å revne. Så lenge det intet ennetlig jeg finnes, kan det da finnes noen enhetlig tid? Når var i forstås?

Imidlertid husker det spørrende han også her, — i glimtvis, fragmentariske bilder:

*Lysen fra pianolampen busker han
og hender mot tangentene
ja Händel*

La oss merke oss hvordan dette erindringsfragmentet fra i forstås fremstår som en sprakende kontrast til bildet fra i går. Bare én ting binder disse to brokkene sammen, pendlene. Men der var hendene konsentrert omkring steinen, slaget, ødeleggelsen; her samles de omkring dempet, harmonisk belysning, omkring musikken, kunsten. Og det er disse to elementer, den rene destruksjon, mordet, og den rene kunst, Händels musikk, som danner de to polene diktets identitetsløse spørret pendler mellom i sin søken. For han stanser nemlig ikke ved Händel, — heller ikke her kan han slå seg til ro. I samme nå slynges han tilbake til erindringen om det ødeleggende slaget, som på dette punkt i diktet finner sitt uttrykk i et enda mer intenst billedspråk enn tidligere:

Og en tung grå stein, knæende

— der kommaet skaper en egen tung, dvelende ak-

sentuering, og der det siste adjektivet formelig smuldrer bildet opp, ikke bare semantisk, men også klanglig.

Hele den spennvidde som diktets situasjon eier, er nå rullet opp for oss. Og bildene fra første strofe kan så dukke opp igjen. Men denne gang et det enda tydeligere hvilken funksjon de egentlig har. Det er ikke lenger noe spor etter en konkret, skoddefyllt morgen; fra ende til annen er landskapet bilder på noe, på dette konturløse, identitetsløse sinn:

*Han stirrer innover
der gamle øyemerker løses opp i skodden
endrer form og skifter plass*

Det formløse er ikke engang fanget inn som en statisk, permanent tilstand. Ivertimot, — det er festnet i språket som en evindeligg metamorfose, der ethvert mulig holdpunkt viskes ut, der alt flyter. Men dermed får dette bildet en utvidet mening: det samler opp i seg hele den utvikling som strukturerer diktet frem til nå. Lik et speil så å si står disse tre verslinjene der, og i dette speil kan vi skimte konturene av hele den bevissthetsbevegelse, hele den pendlende spørring som går forut: flimrende erindringsbrokker, gamle øyemerker, som veksler, glir over i hverandre, endrer form og skifter plass.

Men det er flere ting som virker til å gjøre denne strofen til diktets kjerne. Her samles og symboliseres alt, ikke bare refleksjonens hvileløse pendelbevegelse, men også de poler denne bevegelsen kretser om. Hændene dukker nemlig opp igjen, og vi

legger merke til hvordan de samtidig manifesterer seg som diktets sentrale symbol:

*Og se på disse bendene
hvem eier dem!
en stein de kastet fra seg i et dikt
eller Händel, Händel*

For det er i dem at hele situasjonens uendelige spennvidde finner sin poetiske fortetning. De rommer, på samme måte som den spørrende bevissthet selv, både kunsten og drapet, både Händel og steinen. Paal Brekkes dikt synes her med andre ord å nå frem til et kunstnerisk høydepunkt, som på mange måter kan føre tankene i retning av det mest verdifulle innen symbolistisk poesi, der man kan finne den samme streben hen mot en billedstruktur som er i stand til å formidle oss en fragmentarisk virkelighet i enhetlig og fortettet form.

Imidlertid skjer det noe mer og noe annet i denne strofen. Det er ikke nok med at diktet løser seg fra det reflekterende plan, for å bevege seg i retning av det poetiske og kunstneriske. Heller ikke dette representerer, som vi skal se, noe slutt punkt, men bare en etappe i dets utvikling. Diktet foretar nemlig en ny dreining, og for å kunne fange inn denne, må vi stanse litt opp ved to sentrale elementer i strofen.

For det første, allusjonen til Händel, synes langt mer betydningsladet enn man i første omgang skulle tro. Automatisk fremstår denne komponisten for oss som bildet på kunsten, på menneskets skapende evne, og plasserer seg således i skarp kontrast til steinen, som er knyttet til mordet, og som derfor blir

bildet på menneskets ødeleggende muligheter. Men for såvidt er valget av Händel vilkårlig. Selv om han er kjent for sin geniale kirkemusikk, så er det likevel Bach og Beethoven man først og fremst tenker på i forbindelse med den «rene» tonekunst.

En bestemt ting synes likevel å motivere dette valget: nemlig den stofflig-klanglige identitet som eksisterer mellom bendene, diktets sentrale symbol, og komponistens navn. Innenfor diktets egen kronologr kommer faktisk Händel som et ekko av bendene; det ene ordet synes så å si å føde det andre, ubevisst og assosiativt.

Allusjonen har imidlertid — som så ofte ellers hos Brekke og de lyrikere det er naturlig å parallellføre ham med — en dypere forklaring. Det er ikke bare den ytre, stofflige likhet mellom de to ordene som binder dem sammen i diktet. Allusjonen peker videre, mot den sammensatte, spenningsfylte og dissonante skikkelse som menneket Händel var. Hos ham fremstår nemlig de uforståelige sprang mellom den høyeste kunstneriske skapen og den mest animalske bevisstløshet, som selve det grunnleggende eksistenstelle mønster. Gudbenådet inspiration og fullkommen sterilitet avløser hverandre i dette kunstnersinn på en nærmest ufattelig måte; — hvor ufattelig, kan man få en liten anelse om dersom man leser f. eks. Stefan Zweigs lille skisse om Messias-oratoriets tilblivelse.¹

Men dermed blir også forbindelsen mellom bendene og Händel enda mer dyptgripende, og Händels rolle i diktet langt mer sentral enn man skulle tro ved første øyekast. Dette enkle navnet får faktisk

¹ I Sternstunden der Menschheit, norsk oversettelse 1952 (Eitige øyeblikk).

Händel

en dobbel symbolfunksjon: ved siden av å fungere som et tegn på kunsten, den positive pol i diktets verden, gjenspeiler det den samme gjennomgripende antitese som diktets sentrale symbol. Analogien mellom disse to elementene, som allerede er til stede på det klanglige plan, blir dermed dypere og tettere: de fungerer begge, kan man si, som et speil for hverandre, og virker således til å forsterke og utdype strofens symbolistiske struktur.

Men det er allikevel to uforsonlige poler som samles i dette tvillingsymbolet. Diktets sentrale spørsmål savner fortsatt sitt svar: hvem, hvilket jeg, er istand til å forsonne denne skrikende motsetning? Hvem kan opphøye denne dobbelte antitese til syntese, gjøre den forståelig og akseptabel? Hvem eier dem?

Vi er her nådd frem til det andre viktigste elementet i strofen, som angår diktets spesielle tone. For parallelt med den poetiske fortelling, skjer det noe med selve den bevissthetsbevegelse som spørringen representerer. Den forandrer med ett karakter, nesten umerkelig. Mens begynnelsen av diktet så tydelig fremsto nettopp som spørsmål og refleksjon (den bevisste bruken av skilletegn viste oss dette med all mulig klarhet), er spørsmålet her plutselig blitt nærmest et skrik, et emosjonelt utbrudd. Også her er det skilletegn som lades med mening i en helt annen grad enn vanlig: vi venter oss et spørsmåls-tegn, og finner et utropstegn. Alt dette er med på å forberede den resignasjon som vi skal se diktet munnere ut i.

Den poetiske konsentrasjonen markerer således inter forløsende endepunkt for diktets bevegelse. Tvertimot, — i samme øyeblikk som den formes,

fordamper den og flyter bort. Og nettopp denne opplysningstendens er det som preger siste strofes billedspråk. Händel, dvs kunsten, forlater ikke bare det spørrende han. Den forlater samtidig diktet.

... Händel, Händel
som har reist seg fra klaveret
uten å se på ham
lar døren gli igjen

I denne atmosfæren av resignasjon (som understrekes gjennom det tungt dvelende kommaet) blir en dør lukket igjen, en mulighet blokkert. Og diktet kan så bare gå videre mot sin egen slutt. Før det som lå latent i forrige strofes utbrudd, merker vi nå klart: selve den reflekterende spørring er her borte, — det finnes ikke lenger noe subjekt som kan spørrre. Symbolet, tegnet på den skingrende, uforsonlige antitese, er det eneste som er tilbake:

Og bare hendene tilbake
lånt brukt.

Vi gjenfinner her samme motivet som i andre strofe: et par hender, men uten noen vilje, uten noen menneskelig hensikt bak seg. Her er motivet imidlertid gjort til diktets konklusjon: først gjenom de to korte, isolerte partisippene som står der, nakne og alene, uten noe subjekt å peke mot; — dernest gjennom det siste, avsluttende bildet, der hendene er blitt til berørløse bunder, og der det ødslige indre landskap etter dukker opp, i sin mest avrippede, håpløse gestaltning:

Liksom berreløse binder er de
står og uler på en øde mo
mot torsdag fredag

Det er dette siste, hjelpeløse ul ut mot intet som danner sluttpunkt. Et ul, som begynte som en reflekterende søken bakover i en kaotisk fortid, men som her projiseres, nakent og primitivt, inn i en tid som ennå ikke eksisterer, og som derfor er tom. Og vi ser atter en gang, tydeligere enn noensinne før, hvordan diktets billedspråk ikke er noen virkelighet, men bare er en samling konkrete tegn som peker ut over seg selv mot en tomhet.

III

La oss nå til slutt forsøke å samle de trådene vi under analysen har trevlet løs fra diktets vev, og skaffe oss et oversyn over diktets helhetsstruktur. Vi har lagt merke til hvordan den spørrende nåtid som diktet fødes i, slynger det lyriske *han* ut mot de to poler refleksjonen kretser om: først mot en umiddelbar fortid, der erindringsbildet gjenspeiler et negativt fragment av spørrerens formløse ekstens, nemlig mordet; — og dernest, uten opphør, mot et nytt erindringsbilde og et nytt fragment, Håndels musikk som danner en uforsonlig antitese til drapet og destruksjonen. Vi har også lagt merke til hvordan disse to polene forsones for et øyeblikk, men på et plan som ligger utenfor diktets egentlige: De forsones ikke gjennom refleksjon, men konsentreres poetisk i tvillingsymbolet *bender/Håndel*.

Men nettopp det at de kan samles slik i et nærværende, konkret bilde, synes å gjøre dissonansen

mellem den akutt og skrikende. Den poetiske, symboliserende akt virker i negativ retning, og diktet selv svarer så å si med et skrik: i stedet for spørsmålet kommer utbruddet, som i diktets siste linjer blir et *ul*, den siste, emosjonelle forsvarsgest.

Selve den spørrende bevegelse som inntil da har strukturert diktet, blir altså håpløs. Men dermed forsvinner til og med diktets anonyme *han*. Det å søke etter en identitet, etter en samlende bevissthet som kunne være i stand til å romme og *ville* både de ødeleggende, oppløsende handlinger og de skapende øyeblikk er, tross alt, en måte som et sinn kan samle seg selv på. Allerede den reflekterende kartesianer finner her, i den søkende systematiske tvil, et siste fundament: *je pense, donc je suis*. Og fra dette absolute identitetsminimum, som likevel blir hans eneste visshet, mot en intelligibel verden. I Paal Brekkes dikt er ikke engang dette mulig. Et stykke på vei gjenspeiler diktet den samme eksistensielle situasjon som Descartes' systematiske tvil. Men bare et stykke på vei. For som vi har sett: ikke engang det å spørre kan bli det forløsende. Så snart dissonansen er blitt fortettet, så snart den samles poetisk i ett punkt, sprennes selve den skjøre, spinkle og tomme spørter-identitet.

På denne bakgrunn kan vi lettere forstå hvorfor vi ikke har noe enhetlig, opplevende lyrisk *jeg* i dette diktet. Det er ikke bare den reflekterende, filosofiske lyriker som her forlanger objektivitet og distanse til sitt emne, og som derfor søker hen til det episke 3. persons *han*. Det er — på et langt mer fundamentalt plan i diktet — selve umuligheten ved et *jeg* som tvinger frem denne anonyme,

konturløse spørres: For selv om et lyrisk jeg ofte manifesterer seg, innen moderne lyrikk, uten klare, individuelle trekk, nærmest som et deshumanisert eller universalisert jeg,² så kan det likevel aldri forsvinne fra den dikteriske verden. Selv gjennom sin mangel på identitet vil det, med grammatisk nødvendighet, samle diktet rundt ett punkt. Men et *han* kan forsvinne, og bare etter late seg kaos, fragmenter, a *heap of broken images*. Når Paal Brekke samler sitt dikt omkring *han*, synes det å være nettopp av denne grunn. Det er ikke bare et retorisk-teknisk grep, men en nødvendighet, diktet av selve diktets dypestliggende tematikk.

Likedan kan vi nå se hvorfor det billedspråk Paal Brekke benytter seg av i dette diktet, i en viss forstand betegner en tilbakevending til den tradisjonelle *som-om*-måten å anvende poetiske bilder på. Her er det ikke lenger snakk om en poetisk billed-optimisme, en metaforisk opplevt og metaforisk gjenskapt vinkelighet, slik vi finner den hos Rimbaud og surrealistene, eller hos norske lyrikerer som den unge Wergeland, Olav Nygard eller Peter R. Holm. Gjenspeiler diktet indirekte en skepsis overfor poesiens tryllekraft? Kanskje: — dets utgangspunkt er i hvert fall tvil, ja forvilelse: derfor denne kaotiske, faktaristiske dreining *innover*, mot et indre kaotisk landskap av blotte usammenhengende erindringsfragmenter, — derfor denne resignerte, håpløse slutt.

Og først i dette perspektiv blir diktets tittel meningsfull. *Der alle siter taper seg*, — det er i dette indre, flimrende og konturløse landskap det skjer. Det fører en sti fra et mord, fra et knusende slag.

² Jfr. f. eks. Hugo Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956.

Det fører en annen sti fra en dempet, harmonisk belysning, fra klaveret og Händel. Men disse stiene fører ingensteder hen, eller retttere: de fører mot et nullpunkt, mot et ingenting. De skjærer hverandre i det punkt hvor sinnet ikke lenger er noe annet enn sitt eget tomrom.

Og det er gjerne dette som diktet handler om, til syvende og sist: en bevissthets kretsing rundt sin egen tomme kretsing. Diktet inkarnerer, hinsides all identitetsproblematikk, selve den *rene* refleksjonsbevegelse.

Det faller ofte naturlig å sammenligne Paal Brekke med «encyklopediske» lyrikerer som T. S. Eliot og Gottfried Benn³ og spesielt når det gjelder *Roerne fra Itaka*, kan en slik parallellføring synes fruktbar. Under lesningen av «Der alle stier taper seg» er det imidlertid en annen og meget forskjellig dikterprofil som dukker opp i mine tanker: nemlig Mallarmé. Nullpunktets fascinasjon, den obsesjonelle kretsing omkring sinnets bevisstløshet, for å si det paradoksalt, — det er disse mallarméske regioner Brekke nærmer seg her (uten at det derfor trenger å være snakk om noen direkte påvirkning). På samme måte som den franske dikter har Brekke, gjennom en tett symbolstruktur, gjennom bilder og klanglige analogier, til en viss grad formådd å gjøre selv *intet* talende. Og dette er kanskje — når alt kommer til alt — grunnen til at et så enkelt og nakent dikt som dette, likevel kan fortsette å vibrere i ens bevissthet lenge etter at siden er vendt og *Roerne fra Itaka* igjen er på plass i hyllen.

³ Begrepet «encyklopedisk diktning» er lånt fra Northrop Frye (jfr. hans *Anatomy of Criticism, paperback-utgave 1967*).