

Forfattersignatur

Om Tua Forsström og poesiens påvirkningskraft

Det finns ingen röst
som talar till alla.
Dikten talar till var för sig.
Tids nog blir det din tur.¹

Hvad er det, der gør, at nogle forfatterskaber og værker slår os med en særlig styrke og tiltaler os i særlig grad? Hvordan kan det være, at der er forfattere, hvis tekster man umiddelbart kan genkende – næsten som man kan genkende en hørbar stemme? Hvad er det i sådanne værker, der skaber grundlag for identifikation og vækker umiddelbar genklang hos sin læser? Jeg tror ikke, at der gives enkle svar på spørgsmål som disse. Eller rettere: det er jeg sikker på, at der ikke gør. Alligevel er der nogle forhold, som ofte er af afgørende betydning såvel for identifikationen af et forfatterskab som for et værks evne til at påvirke sin læser, og denne artikel udgår fra en formodning om, at nogle af de mest virkningsfulde aspekter i et værk i virkeligheden er nogle af de umiddelbart mest undseelige. At det ikke nødvendigvis er det, der står i forgrunden, som påvirker os mest, men at det snarere er det, der befinder sig i baggrunden, i mellemrummene eller lidt over det hele.

Mere konkret er min antagelse, at et værks og nogle gange et helt forfatterskabs signatur ikke så meget skal findes i hverken forfatteren eller fortælleren som i den stemning, atmosfære, stemme og tone, der præger værket. Jeg tror, at noget af det, der skaber genkendelse og påvirker os allermest i mødet med litteratur har forbindelse til sådanne emotivt prægede og lidt svært håndterbare kategorier, og at det centrale her ikke er hverken den faktuelle eller fiktive forfatterpersonlighed, men nærmere den måde, som denne sætter sig igennem på, farver og modulerer det fremstillede. Selve den stemthed og atmosfære, som præger værket og udfoldes i interaktionen med læseren.

Jeg blev for alvor interesseret i disse aspekter, efter jeg havde læst Tua Forsströms digtsamlinger. Her slog det mig, hvor stærk en påvirkning hendes digte udøvede på en alt andet end emfatisk og højtråbende facon. I hvor høj grad jeg som læser i såvel konkret som overført forstand følte mig tiltalt af hendes værker og fik lyst til at svare på den henvendelse, der udgik fra dem. Om noget er det oplevelsen af en sådan stemthed, tone eller henvendelse, der vinder genklang hos én selv, som har kendetegnet mine bedste og mest intense litterære oplevelser. Derfor fik jeg lyst til at arbejde yderligere med disse aspekter, og det, jeg nu vil gøre, er først ved forskellige teoretikers hjælp at afsøge begreberne om tone, stemme, stemning og atmosfære, for derigennem at fremskrive centrale opmærksomhedspunkter i en affektiv og ambient orienteret læsning. Dernæst vil jeg begive mig videre til Forsströms forfatterskab, hvor jeg dels vil undersøge forfatterskabets poetologiske grundlag, dels give et eksempel på, hvordan en affektiv og ambient læsning mere konkret kan udfolde sig.

Mødet mellem tekst og læser

I særlige øjeblikke kan mødet med litteratur opleves særdeles intenst og stærkt. Ja, måske kan man endda sammenligne det, der kan ske i et sådant møde med en kærlighedsaffære. I hvert fald var det de forestillinger, jeg fik, da jeg læste Sianne Ngais kapitel om tone i *Ugly Feelings* (2007). Her henviser Ngai til psykologen Silvan Tomkins' affektstudier, der har fokus på den rolle, affekter spiller for struktureringen af social og kollektiv adfærd, og hun bruger disse som afsæt for at beskrive tonens specielle fremmede effekt som en slags resonans. Ligesom Tomkins i en anden sammenhæng inddrager kærlighedsmetaforikken (Ngai 2007, 75), tænker jeg, at det, der kan ske i mødet mellem en skønlitterær tekst og en læser, er en form for affektiv forstærkning. Det kræver ikke, at der i udgangspunktet nødvendigvis er hverken identitet eller et perfekt match mellem det, der bringes sammen, men dog at der er en tilstrækkelig grad af samstemthed til, at vibrationerne imellem to entiteter kan blive sat i 'sympatisk samordning med hinanden', som Tomkins så diplomatisk formulerer det (ibid.). I læsningen af en tekst kan man opleve noget, som resonerer i ens indre og skaber en intens spænding, der ikke kan lokaliseres præcist hverken i teksten eller i én selv, men udfolder sig i feltet herimellem.

Netop på grund af denne relationelle og situationelle karakter bruger jeg begrebet affekt frem for følelse. Som Frederik Tygstrup argumenterer for i artiklen "Affekt og rum" (2013), kan man nemlig skelne mellem begreberne derved, at følelser er noget, man har – de angiver bestemte egenskaber ved et jeg, som var de prædikater til et subjekt (Tygstrup 2013, 18) – mens affekt er noget man er i. Affekter er udtryk for emotionelle tilstande, man befinder sig i, passerer igennem eller dvæler i. Tygstrup benævner dem også "tilsynekomster i et kraftfelt" (ibid. 19). Denne relationelle og atmosfæriske karakter ved affekter gør desuden, at de ifølge Tygstrup ikke så meget skal tilskrives psyken som situationen (ibid. 20). Det handler om, hvordan man afficeres, og en sådan afficering eller påvirkning finder i høj grad også sted, når man læser; i det, vi kan kalde læsesituationen. Denne påvirkning eller spænding, tror jeg, som allerede antydnet, produceres ikke mindst på baggrund af den tone,

stemme, stemning og atmosfære, der præger et værk. Altså af nogle på én gang ret u håndgribelige og dog utvivlsomt kraft- og virkningsfulde tekstuelle størrelser.

Ligesom med kærlighedsaffærer i det virkelige liv er det imidlertid inden for litteraturen forskelligt, hvad der tiltaler os. Vi tiltrækkes ikke og sættes ikke i svingning af de samme værker, og det er da også langt fra alle værker, der lægger op til, at man indgår i en sympatisk relation til dem. Tværtimod har der inden for affektforskningen på det seneste været stigende interesse for den litteratur, der snarere forholder sig afvisende til sin læser. Eller som hos Ngai skildrer "grimme følelser" uden katarsiseffekt. Til trods for denne divergens angående det, der berører os, står vi dog heller ikke på den rene subjektivismes område. Ligesom Kant i *Kritik der Urteilskraft* (1790) beskrev smagsdommen som noget, der befinder sig mellem det subjektive og det objektive – som en slags 'universalisme uden læresætning' – forventer vi tilsvarende, når vi diskuterer litteratur, at der er en form for *sensus communis*, og at andre er modtagelige for og oplever noget af det samme som os selv. Eller i hvert fald forventer vi en vis overensstemmelse i bedømmelsen fra mennesker med samme intellektuelle råderum og fra den samme kulturkreds og historiske periode som os selv. For selvsagt bliver æstetiske værdidomme og litterære oplevelser aldrig indiskutable fakta.

Ikke desto mindre synes denne evne til at sætte læserens eget indre i svingning at være en af litteraturens helt centrale effekter. Tænk fx på Wolfgang Isters slidstærke diskussion af tekstens appelstruktur, hvor han påpeger nødvendigheden af, at vi kan investere os selv i læsningen, for at vi overhovedet gider påbegynde den. Men samtidig med at det er et alment kendetegn ved litteratur, tror jeg også, at det er noget, poesi i særlig grad er god til. Det skyldes, at poesi er en genre, der etablerer en nær relation mellem den talende og det omtalte; at poesi langt fra kommunikerer entydigt og direkte, men snarere sætter konnotationer og associationer i spil, og at genren arbejder intenst med billedlige og musikalske aspekter. Poesi har ofte en stærk sanselig effekt på sin læser. Et af poesiens kernelementer er dens evne til at berøre os ikke alene intellektuelt, men også emotionelt.

En problematik om at indfange

Det er imidlertid svært præcist at beskrive, hvordan denne påvirkning foregår. Det er svært at lokalisere, hvorfra en teksts effekt – og det, der sætter os i affekt – udgår. Hvor og hvordan indfanger man en teksts tone og stemme, stemning og atmosfære? Hvis vi endnu engang vender os mod Ngai og Tomkins, kan vi se Ngai gengive et interessant forsøg, som Tomkins lavede med *ultra-speed* fotografi. Via mikroanalyse af en række stillbilleder af ansigter håbede han at kunne afsløre nogle af hemmelighederne bag affekterne og den menneskelige natur. I stedet viste det sig dog, at det smil, der køres igennem en sådan proces, bliver intetsigende; at smilet mister megen vital information, som man til gengæld kan se med det blotte øje (Ngai 2007, 78). Tilsvarende kan man forestille sig, at det er svært at indfange den kraft, som en tekst udøver på os, ved et isoleret studium af dens detaljer. At en nidkær analyse af tekstens mindsteenheder vil misse dens påvirkningsevne. Horace Engdahl skriver i sit forord til *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* (1994), at tekstens

stemme ikke er tilgængelig for maskinlæren, hvorved han synes at sigte til den almindelige analyses redskabskasse i form af fx retorisk og stilistisk analyse. Derimod plæderer han for, at man må læse på gehør (Engdahl 1994, 7).

Det synes da heller ikke så meget at være i de enkelte ord, som det er i relationen mellem dem, for ikke at sige i relationen mellem teksten og læseren, at denne kraft og spænding opstår. Eftersom poesi er en knap udtryksform, som ofte tilbageholder en del information, er det ikke mindst det, læseren forestiller sig, der går forud for og ligger bag teksterne, som er ansprende for tanken. Det er det underforståede *mere* eller implicit forudsatte, som altid er på færde, der er med til at skabe resonans. Med reference til Gunnar Björling lyder det hos Engdahl, at stemmen er ordenes liv; deres evne til at vokse ud over sig selv (ibid. 133). Litteraturen kan selv sagt kun repræsentere en del af verden, men når den lykkes med at udvælge sine dele tilstrækkeligt godt, giver den os som læsere adgang til at træde ind i et langt større rum, hvor vi føler os tiltalte og får lyst til at svare på tekstens henvendelse.

En sådan formodning om, at det i højere grad er stemningen, atmosfæren, tonen og stemmen, der udgør et værks – og muligvis et helt forfatterskabs – signatur, end at denne udgår fra en mere konkret personlig instans, repræsenterer noget nær en antipode til al den diskussion om autofiktion og performativ biografisme, som vi har været vidne til igennem de seneste år. Her handler det nemlig ikke om den virkelige forfatter, men om en stemme, som befinder sig et svært definerbart sted imellem denne og læseren; om en henvendelse, som først udfolder sig i mødet med den læsendes bevidsthed. Altså ikke jeget selv, ikke bestemte motiver, holdninger eller refleksioner, men noget mindre konkret og alligevel det, der muligvis påvirker og siger os mest. Måske kan det sammenlignes med et blik. Det er svært at beskrive, hvordan et blik er, alligevel kan det være ualmindeligt sigende. Vi kender alle til blikke, der udtrykte eller skabte en kontakt, som rakte langt dybere og talte et mere fundamentalt – måske endda et mere sandt – sprog, end ord kan gøre. Vi kender også til blikke, der skræmte eller dømte os langt bort. Vi ved, hvad et sådant blik sagde, men det er svært, for ikke at sige nærvæd umuligt, præcist at beskrive, hvordan det gjorde det. Det er ikke for ingenting, at man omtaler øjnene som et spejl for den sjæl, vi har så svært ved at få fat på, men som for os hver især stadig er en uomtvistelig realitet.

Svært er der jo imidlertid så meget, der er, og selvom man ikke kan indfange poesiens væsen ganske – og det netop er noget af det fine ved den, at der altid er en form for uudgrundelighed på færde – kan vi forsøge at arbejde os hen imod en bestemmelse af dens påvirkningskraft. Wittgensteins berømte slutsentens i *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921): “Det, hvorom man ikke kan tale, om det må man tie”, går poesien ofte ret op imod. Den forsøger tværtimod at finde et andet sprog, som kan indkredse og antyde det udefinerbare og uudgrundelige. Og det synes den faktisk at være ualmindelig god til, fx hos digtere som Gunnar Björling, Gunnar Ekelöf, Henrik Nordbrandt og Tua Forsström. Ja, ikke så sjældent tematiserer den endda denne bestræbelse med direkte reference til Wittgenstein. I Engdahls udlægning af Björling, står der et sted: “Det man inte kan tala om, tiger i orden som röst. Det osagda sagda fyller stämman, likt dagern fyller ett rum” (ibid. 130). Tilsvarende har Henrik Nordbrandt omfortolket Wittgensteins dictum flere gange.

Det gælder fx i de sorgfulde samlinger *Glemmesteder* (1991) og *Ormene ved himlens port* (1995), hvor man kan finde passager som “Den anløbne sølvstage har vinger så man ser / det, hvorom man ikke kan tale” (Nordbrandt 1992, 43) “og alverdens sprog blander sig // så det, hvorom man ikke kan tale / bliver sagt helt tydeligt” (Nordbrandt 1995, 16).

Her har vi altså nogle meget konkrete eksempler på, at poesien forstår sig som en udtryksform, der skriver sig op mod og transcenderer grænserne for det almindelige sprog. Det er ikke nødvendigvis tavsheden, men derimod en anden, måske netop mere poetisk form for tale, der er brug for i omgangen med det, der overskrider rationel begrebslighed. Cleanth Brooks har omtalt poesiens sprog som paradoksets sprog. Som et sprog, der i modsætning til det almindelige, denotative sprog er præget af forhold, der strider mod entydighed og simple, fornuftige forklaringer. At læse digte kræver ifølge Brooks, at man har blik for det umiddelbart modsætningsfyldte og paradoksale, for underets og ironiens dobbeltbelysninger (Brooks 1968, 11ff.). Og en sådan sans for og accept af det gådefulde og uudgrundelige er unægtelig påkrævet hos den, der beskæftiger sig med den effekt, digte som Tua Forsströms udøver via deres tone, stemme, stemning og atmosfære.

Selvom Forsströms forfatterskab vækker stor beundring og ofte prises i høje vendinger, er der meget, der tyder på, at mange oplever, at hendes digte er svære ordentligt at få hånd om. Der er et paradoksalt forhold imellem det, at Forsströms forfatterskab hører til blandt de mest hædrede i nordisk sammenhæng og dog er bemærkelsesværdigt underbelyst.² Med undtagelse af et længere essay af Michel Ekman (Ekman 2015) og en antologi om hendes lyrik redigeret af Hans Kristian Rustad (Rustad 2017) er der kun blevet publiceret enkelte, mindre opslag og artikler om forfatterskabet. Digtene udmærker sig som nævnt ved deres særegne henvendelsesmåder, stemning og atmosfære, og heroverfor synes den gængse tekstanalytiske redskabskasse ikke at strække til. Værkernes fascinationskraft og den stærke påvirkning, de har på læseren, kan ikke gribes ved alene at fokusere på traditionelle tekstanalytiske elementer som fx komposition, lyrisk jeg, stil og tematik. Det kræver en anden indstilling og en skærpet sensitivitet over for digtenes ambiente og affektive komponenter – og ikke mindst en fremgangsmåde for, hvordan man behandler disse i lyrik læsningen. Denne artikel kan ses som et bidrag til udviklingen af en sådan læsepraksis.

Et sammenviklet felt

Når man vil forsøge at beskrive poesiens påvirkningskraft ud fra begreberne tone, stemme, stemning og atmosfære eller nært beslægtede termer som affekt, ambiens, diktion, modulation og tempo, opdager man hurtigt, at begreberne ikke er klart afgrænset fra hinanden. Snarere befinder de sig i overlappende felter, og med reference til et andet af Wittgensteins værker, *Filosofiske undersøgelser* (1953), er det oplagt, at det er begreber med en god portion familielighed. I den historiske gennemgang af “Tone” i Princeton *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012) lægger man således mærke til, at dette begreb ikke kun er blevet anvendt som en betegnelse for den lydlige kvalitet ved noget sagt eller sunget, men at det også er blevet brugt som

udtryk for en bestemt kvalitet ved en tekst, ligesom det kan referere til en persons karakter, stil og opførsel såvel som til stemningen eller atmosfæren omkring en person eller et fænomen, for ikke at sige til en holistisk kvalitet ved et værk som et hele (*Princeton*, 1441f.). Det er med andre ord alle de ovenfor omtalte kernebegreber, som bringes i spil, når opslaget skal beskrive, hvad ‘tone’ er.

At der er tale om et begrebskompleks med flossede eller slørede kanter ses også i en række andre artikler og bøger om emnet. I en skandinavisk sammenhæng kan man fx nævne Lilian Munk Rösings kapitel om “Stemme” i *Litteratur. Introduktion til teori og analyse* (2012), der indledes med en beskrivelse af det på én gang indlysende i, at den litterære tekst har en stemme, og det samtidigt metodisk og teoretisk vanskeligt håndterbare heri.³ Rösing lokaliserer stemmen til fortællerens niveau og bruger tonebegrebet med reference til den implicite forfatter (Rösing 2012, 75). I *Litteraturens tone* (2004) taler Marie Lund Klujeff tilsvarende for at opfatte tonen som et tekstuel kendetegn med reference til værkets forfatterbillede, der fx viser sig i “en bestemt tematisering af forfatterens stemme”. Videre skriver hun: “med en stemme i teksten – en stemme, der peger tilbage på forfatteren – er vi tilbage ved spørgsmålet om tone. En karakteristisk sprogtone i værket kan være en af de måder, som forfatteren skriver sin signatur på” (Klujeff 2004, 26). Ligeledes hos Klujeff er stemme og tone altså tæt forbundne størrelser, idet tekstens sprogtone forstås som en måde, forfatteren giver sig til kende på.⁴

Jeg deler ikke selv Rösings og Klujeffs primære interesse for forfatter- og fortællerinstanserne. Det er muligt, at stemmen og tonen bedst forstås som en form for intentionalitet i feltet mellem forfatter, fortæller og læser, men det betyder ikke, at forfatter- og fortællerinstanserne nødvendigvis bør tildeles mere opmærksomhed end teksternes beskrivelser af rum og atmosfære (fx i form af luft- og vejrbeskrivelser), relationerne mellem de personlige instanser, sprogføringen, moduleringerne osv. I min anvendelse af begrebet forfattersignatur sigter jeg derimod til en flerhed af måder, hvorpå ‘farvningen’ af teksten finder sted. I denne forbindelse er begreberne *ambians* og atmosfære også oplagte at bringe i spil. Dem kan man fx finde behandlet i Ulrik Schmidts afhandling *Det ambiente* (2013). Her beskriver Schmidt, hvordan *ambiance* i nyere tid har fået en emotionel drejning og er kommet til at referere til “en mere subjektivt orienteret fornemmelse eller følelse, der knytter sig til bestemte steder, ting eller personer” (Schmidt 2013, 52). Begrebet har dermed nærmet sig en anvendelse, som er synonym med stemning og atmosfære. Schmidt refererer her til Gernot Böhme, som under påvirkning fra Heidegger opfatter atmosfæren “som et helt grundlæggende træk ved menneskets befinden sig i og sanssemæssige tilegnelse af verden” (ibid. 54). Det siges, at atmosfærer er betinget af forhold i verden, men først finder sted, når de fornemmes af et subjekt. Atmosfærer er rum mærket af en bestemt stemning, og begrebet lægger sig dermed tæt op ad *ambiance*, mens det er forskelligt fra *det ambiente*, som ifølge Schmidt ikke inddrager den menneskelige dimension, men angår nogle “formelle og materielle træk ved verden som omgivelse” (ibid. 57).

Schmidt fastholder hermed en forskel mellem på den ene side *det ambiente* og på den anden side *ambiance*, stemning og atmosfære. Ikke desto mindre er Schmidts afhandling sammen med de ovenstående eksempler fra *Princeton Encyclo-*

pedia of Poetry and Poetics, Rösing og Klujeff et vidnesbyrd om den nære familiehed og de ofte slørede grænser, der er imellem begreberne. Det er vitterligt et sammenviklet felt.

Hans Ulrich Gumbrechts stemningsbegreb

Blandt de forskellige teoretikere på området er der to, som jeg finder særligt perspektivrige med sigte på analysen af Tua Forsströms lyrik, og som derfor skal gives ekstra opmærksomhed her. Det drejer sig om Hans Ulrich Gumbrecht og Horace Engdahl. I bogen *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature* (2012) taler Gumbrecht for en rehabilitering af *Stimmung* og plæderer for en læsemåde, der favner både de indre følelsers subjektivitet og omgivelsernes objektivitet. Han anfører, at man på engelsk ikke har en ækvivalent betegnelse for *Stimmung*, men oversætter det med *mood* og *climate* (Gumbrecht 2012, 3). Dermed tydeliggøres det, at stemningsbegrebet er dobbeltsidigt og relaterer til såvel indre følelser som omgivne fysiske forhold.

Gumbrecht påpeger desuden begrebets forbindelse til ordet stemme og herfra videre til det auditive område og musikken, hvis instrumenter man netop stemmer. Musik er et fænomen, der i parallel til stemningsbegrebets oscilleren mellem det ydre og det indre både omgiver os og sætter sig i kroppen (ibid. 4). Det har musikken tilfælles med vejret, og ifølge Gumbrecht er beskrivelser af musik og vejr det, der optræder mest frekvent, når litterære tekster gestalter deres stemning. Begge repræsenterer de et konkret møde med vores omgivelser og påvirker os såvel fysisk som psykisk. Videre paralleliseres de litterære værkers affektive potentiale med de selvsamme fænomener. Gumbrecht skriver: “texts affect the ‘inner feelings’ of readers in the way that weather and music do. This is the reason I believe that the dimension of *Stimmung* discloses a new perspective on – and possibility for – the ‘ontology of literature’” (ibid. 5). Når man udgår fra stemningen som læsepraksis, forskydes fokus væk fra spørgsmålet om teksters repræsentation, og i stedet rettes opmærksomheden mod de tekstuelle former ved det, der omgiver os og fungerer som katalysatorer for indre følelser (ibid.).

Med stemningsbegrebet som ledetråd er det derfor ikke primært teksternes semantik, der er i centrum. Det er derimod den måde, de litterære værker absorberer stemninger og atmosfærer på, og hvorpå de videregiver disse til læseren og med Toni Morrisons fine formulering “touches us as if from inside” (ibid. 20). Litteraturlæsningen repræsenterer en unik mulighed for æstetisk og emotionel erfaring, og overordnet udtrykker Gumbrecht da også en stor tiltro til litteraturen. Han tilskriver den en evne til at påvirke og mærke sin læser på måder, der i styrke og dybde ikke står tilbage for fysiske ar. I bogens kapitler illustrerer han de mange forskellige niveauer, hvorpå værker kan opbygge og kondensere emotionel intensitet, og hvordan man i læsningen kan transcendere historiske afstande og komme på øjenhøjde med fortidige verdener. Samtidig anfører han dog, at det ikke er muligt at genopleve disse i hele deres omfang: “the atmosphere of a particular presence of the past can touch us directly; at the same time, we sense that this world and its atmosphere will never materialize fully or assume definitive form for us”

(ibid. 40). Hvad Gumbrecht tangerer, men ikke kommenterer yderligere, er, at der altid vil være en rest af ubestemmelighed i forbindelse med tekstens gestaltning af sin verden.

Imidlertid behøver det ikke være udtryk for en mangel. Tværtimod kan man mene, at den samhørighed med og nærhed til andres erfaringer og oplevelser, som teksten skaber mulighed for, netop kommer i stand, fordi teksten ikke har en definitiv form, men indeholder en tilpas grad af elasticitet og ubestemthed til, at dens fremmederfaring kan blive vores. At den, som Iser også anførte, giver os mulighed for selv at bidrage til sin realisering. Det er først, når noget vækker genklang, at det virkelig kommer til live. Ligesom det ikke giver mening at tale om musik, som ingen hører, giver det heller ikke mening at tale om en tekst, uden at den udfolder sig i en læsendes bevidsthed. Og en sådan bevidsthed er langt fra et tomt rum. Den er befolket af egne erfaringer og emotioner, der blander sig og svinger med i den symfoni, som udfolder sig for det indre øre.

Horace Engdahls stemme

Fra Gumbrechts begreb om stemning kan vi bevæge os videre til Horace Engdahls forståelse af stemmen, der er tilsvarende interessant, når det handler om at komme overens med, hvordan en teksts farvning og virkningsfuldhed etableres. Allerede titlen *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* (1994) signalerer, at litteraturens stemme er udtryk for et sprog, der kan berøre sin læser på et fundamentalt plan, og som står i et inderligt forhold til den, der oplever sig tiltalt. Engdahl fremfører, at først når man forstår den tone, hvori noget er sagt, forstår man reelt, hvad der siges (Engdahl 1994, 11). Denne tone skal ikke forveksles med grammatisk intonation, dvs. med de melodiske og dynamiske forandringer af stemmen, som er nødvendige for, at sætningens struktur skal fremgå. Tonen, som Engdahl interesserer sig for, findes slet ikke i sætningen, men tilhører ytringen forstået som den handling, der gør sproget til noget ment og sagt (ibid. 13).

Mens teoretikere som Rösing og Klujeff primært er retorisk og stilistisk orienterede i deres fortolkninger af stemme og tone, forholder Engdahl sig altså mere abstrakt og helhedsorienteret – som tidligere nævnt taler han for at læse ud fra gehør. Med et af Engdahls mange metaforiske forsøg på at indkredse fænomenet er det, der findes i teksten *“formen av en röst”* (ibid. 12). Hermed sigter han til, at tekstens stemme ikke er entydigt fastlagt og ikke har en fuldt ud defineret gestalt, men kan aktualiseres på forskellige måder. Det underbygges, når han i et kapitel om Gunner Ekelöfs digte sammenligner det forhold, at en replik i en tekst kan give formen af en stemme uden at definere, hvordan denne lyder, med det at en skygge kan optegne konturerne af et menneske uden at afsløre noget om dette menneskes specifikke egenskaber (ibid. 179). På denne vis siges tekster at have stemmer uden decideret at indeholde dem; der er noget, som viser sig, uden at det efterlader tydelige spor; noget, som først lever, når læseren vækker det til live. Det lyder måske umiddelbart paradoksalt, men det er ikke af den grund uforståeligt. Det drejer sig også her om det potentiale og rum for betydningsskabelse, som etableres i mødet mellem teksten og læseren.

Engdahl fremhæver Friedrich Schlegel som den første, der indså, at det er noget i skriften, som den kun kan antyde ved at omgå de litterære kommunikationsregler, der er afgørende for, hvordan det skrevne skal opfattes (ibid. 13). Ifølge Schlegel ved ethvert betydende værk mere, end det siger, og vil mere, end det ved (ibid. 20). Det handler ikke om klanglige effekter, men om de nuancer, man finder i den sigendes forhold til det sagte (ibid. 18). I forbindelse med receptionen af Goethes lyrik skriver Schlegel – i Engdahls oversættelse – at digtenes stemme lyder “ur människoandens och poesins hemlighetsfulla djup, osammanhängande och ensam, ja gåtfull för förståndet, men tydlig för känslan, och så bestämd, att där en sådan ton en gång har tängt in, stannar den för alltid i själen” (ibid. 29). Også dette fremstår noget u håndgribeligt; alligevel er det ret fundamentalt. Som jeg opfatter det, drejer det sig om, at poesi kan tale til os uden om vores almindelige sprog og rationelle forståelses grænser og sætte sig igennem som en realitet på et andet, mere emotionelt niveau. Ligesom det blik, jeg nævnte før, eller ligesom musik kan det – og dog på den specifikke måde som er poesiens, der jo ikke som musikken betjener sig af rent auditive midler, men udfolder sig i et komplekst felt mellem billede, musik og ord.

Retningslinjer for en affektiv og ambient læsning

Engdahl udbygger sin undersøgelse af stemmen hos bl.a. Stendal, Mallarmé, avantgardedigterne, Björling, Joyce, Beckett, Ekelöf og Blanchot. Foruden Björling, som jeg allerede har henvist til et par gange, er særligt essayene om Mallarmé og Ekelöf relevante i forhold til Tua Forsströms lyrik, og til trods for essayenes momentane vidtløftighed giver de nogle ret konkrete retningslinjer for, hvordan et studie af stemmen kan udfolde sig. Forsströms digte er ganske vist langt fra så abstrakte og radikale som Mallarmés, men også hos hende er der brud på almindelig syntaks, kohærens og kohæsion. Tekstelementernes indbyrdes sammenhæng og relation er ikke entydig, stemmen er ofte nedtonet, og forgrund og baggrund kan ikke altid udskilles. Der er en plastisk forståelse af omverdenen, idet grænserne mellem indre og ydre, drøm og virkelighed, irrealitet og realitet ofte perforeres. Det får et meget konkret udtryk, når omgivelser bliver til *indgivelser* og omvendt. Det ser man fx i digtsamlingen *Sånger* (2006), hvor sammenstillingen “Huden är ett ljust pergament / Sprickor i isen som skimrar” (Forsström 2006, 25) i et senere digt videreudvikles til: “Det ljusa pergamentet är hud / med linjer, ljusa transparenta kartor / Spricka i isen, tilltygat hjärta / Fartyget Lance bland isen” (ibid. 29). I Forsströms digte er der ofte en åben syntaks, som sideordner frem for at markere underordninger og kausalrelationer; ikke desto mindre bevirker nærheden mellem udsagnene, at man læser dem i forbindelse med hinanden. Huden og isen med deres linjer og revner paralleliseres, og huden bliver som kort, man bruger til at navigere med.

Tilsvarende er der et slægtskab mellem Ekelöf og Forsström bl.a. i den stærke fornemmelse af henvendelse, som udgår fra forfatternes tekster. De har det dialogiske præg tilfælles, ligesom det sted, der tales fra hos Forsström, også kan fremstå svært- eller undefinerbart. Hos begge er der noget tøvende, nedtonet i talen, en fornemmelse af med forsigtheden at nærme sig noget. I Forsströms seneste digtsam-

ling, *Anteckningar* (2018), der kredser omkring forfatterens tab af sit barnebarn, lyder det eksempelvis sådan her:

“ Det finns drömmar som är genomskinligare än vatten
Du gav dig kanske av för att sova långt borta
Jag skriver de här breven till dig av snö och regn
Jag stannar kvar tills det blir kväll och
går längs stigen skuggad av alarna så som jag minns dem
Det är en avlägsen och tydlig plats. (Forsström 2018, 10)

Digtet er præget af en henvendelse til et fraværende du, som ikke længere er i samme verden som jeget, men som jeget forsøger at minimere afstanden til dels ved at nedtone hendes død til et spørgsmål om, at hun måske blot er taget af sted for at sove et sted langt borte, dels ved selv at søge tilflugt i drømmen og erindringen, der deres irrealitet og isolerede positioner til trods giver et sted at opholde sig og beskrives som klare og tydelige.

Endnu et karakteristisk træk hos Forsström er, at der ses en bevægelse væk fra det menneskelige som altings centrum. Det fremgår især de steder, hvor dyrene gives tale. Forsströms digte har ikke det vitalistiske præg, man nogle gange finder hos Ekelöf, men hendes tilværelsestolkning er unægtelig holistisk og animistisk. Dyrene i Forsströms digtsamlinger optræder gennemgående som en form for totemdyr eller åndedyr, der bringer mindelser om indianske naturforhold og beskytter og trøster menneskene. I *Sånger* lyder en samlende metafor for positiviteten forbundet med dyrene: “de / kringströvande djuren är renhjärtade” (ibid. 20). Mere specifikt udfoldes det positive aspekt bl.a. derved, at dyrene optræder som menneskenes hjælpere. Eksempelvis lyder det: “Jag har hämtat en hare / Jag har hämtat en leopard / Att det inte ska slåss / i en så liten djurkropp” (ibid. 35). I citatet ser man endvidere, at det ikke kun er dyrene, der tillægges menneskelige træk, men at den modsatte bevægelse også finder sted, idet udtrykket ‘en så liten djurkropp’ anvendes med reference til en lille pige. Her er det ikke den gængse antropomorfisering, der er på færde, men snarere en ‘dyrificering’. Forsströms digte artikulerer en naturopfattelse, hvor der er en stærk samhørighed mellem det levendes forskellige former.

Sammenholder man Gumbrecht og Engdahl, kan Gumbrechts beskrivelse af *Stimmung* siges at udstikke en vej for en læsemåde, der prioriterer teksternes sanselige og nærværsskabende potentiale ved at fokusere på den ydre atmosfære, som beskrivelser af vejret, omgivelserne og årstiderne genererer, samt på den stemthed, der rent følelsesmæssigt kommer til udtryk – og uanset om den er af positiv eller negativ karakter. Engdahls bog komplementerer dette billede ved at lægge en lede-tråd for, at vi retter opmærksomheden mod aspekter, der har at gøre med tekstelementernes indbyrdes relation, digtenes henvendelsesformer, dialoger, aktanter og forholdet mellem baggrund og forgrund, for herigennem at nærme os en forståelse af tekstens stemme og dens måde at henvende sig til og generere betydning hos læseren. Samlet giver Gumbrecht og Engdahl et nuanceret grundlag, hvorudfra man kan tegne et billede af forfattersignaturen.

Grund- og kunstsyn i Tua Forsströms forfatterskab

At forhold vedrørende tone og stemme, atmosfære og stemning er afgørende elementer i Tua Forsströms forfatterskab erfarer man ikke alene, når man læser hendes digtsamlinger. Det fremgår også af hendes essay “Bondestudentens brev” (2003). Essayet er i høj grad kongenialt med forfatterskabet. Uden at formulere det eksplicit optegner det en poetik – og dét på en måde, der på én gang er nedtonet og konkret og samtidig stærkt appellerende og perspektivrig. Essayet indledes med et citat af Rilke fra “Brev till en ung poet”, der som en prisme indfanger meget af det, der er på færde hos Forsström. Citatet udstikker rammerne for en poetik, der undflyr det almene for at tage udgangspunkt i det nærværende og hverdagslige, og som følger opfordringen om at beskrive sine egne “växlande tankar och tron på någon skönhet – skildra allt detta med innerlig, stilla, ödmjuk uppriktighet och uttryck Er med hjälp av tingen i Er omgivning, bilderna i Era drömmar och det stof som Ert minne rymmer” (Forsström 2003, 193).

Essayet udfolder sig på tilsvarende vis. Ud fra konkrete erfaringer, oplevelser og minder giver det et billede af, hvordan Forsström er blevet formet som poet, hvilken livsopfattelse hun har, hvad hun er inspireret af og sætter pris på. Essayet er i udstrakt grad anekdotisk, springende og sammensat. Det etablerer et tekstuel rum, der er præget af den samme fornemmelse af samtidighed og sideordning, som man finder i hendes digte. Et rum, som også viser sig at have forbindelse til hendes barndom, hvor vi hører om hendes opvækst på en skole, hvor moderen i samme klasserum underviste på forskellige klassetrin og i flere forskellige fag, ligesom der i skolen fandtes plancher, der indeholdt en simultanit af divergerende elementer. Med Forsströms egne ord om sin barndom: “Det var den stora samtidigheten” (ibid. 195). Essayet vidner om en enorm sensibilitet over for det underfulde i det nære og hverdagslige samt om vilje til inklusion og sidestilling frem for hierarkisering. Det fylder kun små 10 sider; alligevel giver det indtryk af en fuldgyltig tilblivelseshistorie og et helt univers.

Desuden underbygger “Bondestudentens brev” den store betydning, som aspekter vedrørende henvendelse, stemme, tone og atmosfære har for forfatteren. I anekdotens form hører vi om fundet af en papirlap under en stol i domkirken i Lund, hvis meddelelse aldrig nåede sin intenderede modtager, men hvis tone alligevel bevarede sin friskhed på flere århundredes afstand. Desuden beskriver Forsström med reference til Werner Aspenströms digt “Bondestudentens sista brev”, hvordan hun i denne tekst mødte en stemme, der med absolut integritet henvendte sig til hende og på et afgørende tidspunkt ikke kun kom hende eksistentielt til undsætning, men også lærte hende, at man som forfatter ganske vist ikke kan overtage en andens stemme, men at gode værker kan slå noget an i én og derved bidrage til skabelsen af ens egen tone: “Det är dig själv du skall försöka transkribera, sade Werner Aspenströms röst i dikterna” (ibid. 197).

Endvidere noterer Forsström, at der i de værker, der har tiltalt hende, har været et fælles tempo, “ett alltings stora andante” (ibid.). Dette tempo omtaler hun som en tilstand, man kan gå ind i. På den måde forvandles temporaliteten til en spatial og ambient størrelse, og en af de måder, som Forsström karakteriserer sin forfattergerning på, er netop som et forsøg på at håndtere tiden og bevare oplevel-

sen af samtidighed (ibid. 201). Dette rumlige eller atmosfæriske aspekt udbygger hun, idet hun kommenterer meteorologiens sprog og det fundamentale grundlag for vores liv, som vejret og klimaet udgør. Til et sådant grundlæggende eksistentielt niveau regner hun også dyrene, der spiller en vigtig rolle i mange af hendes digte og kommunikerer med et sprog, som kun delvist er tilgængeligt for os: "Djurens blickar oroar oss. Det är som om vi kände igen något av oss själva, som ett genetiskt minne av en kontinent som vi inte längre har tillträde till [...] Vi känner varandra och förblir samtidigt varandras gåtor" (ibid. 200). Ifølge Forsström konfronterer dyrene os med en mistet kundskab – vi kan kun til dels forstå deres sprog. Alligevel opfanger vi noget stort og gådefuldt i deres nærhed, som påvirker os dybt, selvom vi ikke har ord for det (ibid. 199).

Som helhed bærer essayet vidne om, at Forsström værdsætter kommunikationsformer, der langtfra er direkte og umiddelbart oversættelige. At det ikke mindst er over afstande, fra overraskende vinkler og via en åbenhed over for andre typer af sprog og hverdagslige undere, at hun har følt sig tiltalt og i kontakt med tilværelsens væsentligste dimensioner. Ligesom det er tilfældet hos Ekelöf, synes ordene heller ikke hos Forsström i sig selv at være nok. Det er ikke dem, der bærer kommunikationen alene, og som udgør poesiens kilde. Også her er der noget, der går forud for og overskrider det begrebslige område, og som vi derfor må nærme os på andre måder. Et sted skriver hun: "Många författare säger att de älskar orden; jag hör inte till dem" (ibid. 199).⁵

Sånger – et eksempel

Denne type af alternativ, poetisk kommunikation karakteriserer Forsströms forfatterskab. Essayet er som allerede nævnt eksemplarisk for hendes eget poetiske grundsyn, og i et forsøg på at indkredse forfatterskabets signatur er det oplagt at fokusere på aspekter som stemme og tone, atmosfære og stemning og herunder rette opmærksomheden mod emner som mindet og barndommens atmosfære; det nære, hverdagslige liv; metrologi og klima; følelsesmæssig stemthed; dyrenes sprog; henvendelsesformer; tempo, rytme og syntaks. I nærværende sammenhæng kan jeg dog ikke nå at komme omkring det hele, men vil begrænse mig til at give et enkelt eksempel på, hvordan en sådan analyse kan udfolde sig. Mere præcist har jeg valgt at koncentrere mig om *Sånger* (2006) og den måde, denne digtsamling fremskriver følelsesmæssige tilstande og stemninger. Herigennem håber jeg at illustrere i hvert fald en af de måder, hvorpå en affektivt og ambient orienteret læsning kan tage form.⁶

Sånger består af i alt 36 korte, titelløse tekster, der danner et sammenhængende univers med mange krydsreferencer og forbindelseslinjer imellem de forskellige dele. Det er et lille og dog ualmindeligt rigt og mættet værk. Det gælder også på det emotionelle plan, hvor mange forskellige følelser, tilstande og stemninger beskrives. Det drejer sig om bl.a. venlighed, håbefuldhed, lidelse, hysteri, glæde, ensomhed, forvildelse, sorg, fattigdom, sygdom, forvirring, gråd, fortrædelighed, stumhed, afmagt, sørgmodighed, savn og tapperhed. Af disse dominerer følelserne af fravær, savn, sårbarhed og ensomhed; af at være ladet tilbage eller selv holde sig

tilbage. Imidlertid ses der ikke med entydigt negative øjne på de beskrevne tilstande og situationer; snarere udtrykkes der en accept af, at det er sådan, det forholder sig, ligesom der er et forsøg på at få det bedste ud af det, der trods alt er. Der er altså ikke en akut fornemmelse af at være i affekt, men en mere reflektiv og afklaret holdning til den aktuelle tilstand. Og præcis dette træk af refleksivitet såvel som et let distanceret forhold til de skildrede følelser tilfører værket en gennemgående melankolsk stemning.

I artiklen “Melancholy as an Aesthetic Emotion” (2003) fremsætter Emily Brady og Arto Haapala deres syn på, hvori den melankolske tilstand består, og her peger de på refleksiviteten som melankoliens kendetegn. De præciserer, at dens refleksive karakter “lies in the fact that its objects are often indirectly experienced through memories, thoughts or imaginings related to an absent object” (Brady 2003), hvilket unægtelig stemmer godt overens med *Sånger*, hvor der er mere erindring, anelse, fornemmelse, forestilling og drøm end aktuelt nærvær. Synspunktet har tråde tilbage til Julia Kristeva, som i *Soleil Noir. Dépression et mélancolie* (1987) retter opmærksomheden mod relationen mellem melankoli og kunstnerisk kreativitet. Kristeva forstår melankoli som et resultat af en ufuldbyrdet sorgproces, som kunsten kan være en vej til at bearbejde. Hun beskriver, at enhver skrift er præget af et begær, som har sin rod i en bagvedliggende melankoli (Kristeva 1994, 23).

Til forskel fra følelsen af sorg, som man befinder sig midt i, er melankolikeren dog på distance af ‘det tabte’, og denne distance muliggør, at den negative følelse ikke længere står alene. Tværtimod er melankoli ifølge Brady og Haapala en blandet følelse, hvor negative og positive sentimente krydser hinanden. Derfor finder de det også relevant at indføre en sondring, som betoner, at melankolikeren i modsætning til den depressive ikke er lammet af mangel på energi og handlekraft. Som antydet er den melankolske tilstand derimod ofte æstetisk og intellektuelt produktiv, hvilket tilfører den et sødmefuldt aspekt. I den melankolske tilstand er der rum for, at vi kan takle de triste og smertefulde aspekter i vores liv, og her træder kunsten ind som et produktivt rum for refleksion. *Sånger* kan som helhed ses som en melankolikers vidnesbyrd. Værket er på mange måder en beskrivelse af den blandingstilstand af længsel, tristesse, stille opløftelse og hårdført håb, som kendetegner det melankolske temperament.

Det melankolske islæt er tydeligt i digtsamlingens fremstilling af såvel aktanter som steder og vejrlig. Der ses en melankolsk typologi, som henhører til beskrivelserne af ensomhed, fravær, mørke, regn og tåge. Vi er i en verden, hvor konturerne er udflydende, hvor skarpe grænser og distinktioner forsvinder, hvor forgrund og baggrund, omgivelser og indgivelser flyder sammen. Af klimatologiske forhold er det især regnen, som præger værkets atmosfære. Regn nævnes eksplicit i seks af samlingens tekster og indgår derudover indirekte i flere beskrivelser som fx “Det skymmer och stänker från bilarna” (Forsström 2006, 22) og “vattenpölarne” (ibid. 30), ligesom nedbøren tager form af “Dimma, hagel Isstormarna” (ibid. 33). I Forsströms univers er menneskene udsat for vejr, og klimaet er ikke kun noget, der hører omgivelserne til. Det trænger ind i og mærker menneskene. “Ditt hår rinner svart och blått som vatten (ibid. 22), lyder det et sted som en meget konkret illustration af, at mennesket er undergivet naturen og vejret. Et andet sted sættes

der endda lighedstegn mellem mennesket og dets omgivelser: "Det finns en nattlig översättning där vi är / vad vi är: inlandsregnskog, sten, långsamt / strömmande vatten" (ibid. upag.).

Imidlertid er værkets melankoli ikke kun af semantisk karakter. Melankolien sætter sig også i værkets tonalitet – i selve dets sproglige udtryk. I *Soleil Noir* beskriver Kristeva det melankolske temperaments sprogholdning som præget af forsinkelser, ellipser, afbrydelser og lakuner. Sorgen perforerer syntaksen og fylder tegnene med affekter, der kommer til udtryk gennem bl.a. rytmer, gentagelser, tvetydigheder og associativ originalitet (Kristeva 1994, 54). Tilsvarende gælder det for Sånger, at syntaksen er åben, udflydende, tvetydig og dunkel. Når man læser digtene lægger man straks mærke til de mange markante enjambementer, til brugen af *contre rejet* og mellemrum mellem ordene, ligesom det er gennemgående, at udsagnene ikke afrundes i komplette helmeninger. Derimod lades det op til læseren at fuldføre og sammenbinde det fremstillede. Et eksempel kan illustrere det:

“ Jag ser dig ännu i mörkret
Det finns ingen plats där man kan stanna
Kommer en björn och vaktar snällt
Kommer en varg och säger

Det mörka röda blodet i venerna
Det klare röda blodet i artärerna
Och det finns ingen dröm så vaken
att man kan stanna där. (Forsström 2006, 9)

I dette digt står syv ud af de otte vers med stort begyndelsesbogstav, som indledte de hver en helsætning. Dog kan flere af sætningerne ikke grammatisk stå alene, og selvom ortografien antyder noget andet, læser vi dem derfor sammen. Det er bl.a. tilfældet i den første strofe, hvor vi initialt opfatter de to første vers som selvstændige udsagn, men efterfølgende (på grund af det afsluttende ord 'säger') ledes til at knytte udsagnet i det andet vers til de vilde dyr i vers tre og fire, der er besjælede og fremstår som en slags totemdyr, som vogter over menneskene. De anaforiske strukturer i disse sidste to vers går derpå igen i den anden strofes to indledende vers (uden at forbindelsen mellem de semantiske felter vedrørende dyr og blod er medieret), hvorefter spørgsmålet om at finde et sted, hvor man kan blive, på ny tages op, og dét endnu engang i negeret form. Fornemmelsen af stedløshed og hjemløshed, som den første strofe lokaliserer i et ydre rum – mørket – føres dermed i den anden strofe ind i de indre gemakker – drømmen – der i paradoksale vendinger siges ikke at være vågen nok til at kunne tilbyde ophold.

I digtet er der med andre ord ikke blot på indholdssiden en fornemmelse af udsathed, mørke, midlertidighed og hjemløshed. Den slørede referentialitet, de uventede forbindelser mellem beskrivelser og aktanter samt de paradoksale vendinger bidrager også hertil. De sproglige udsagn kan selv beskrives som udsatte, foreløbige, instabile og hjemløse, og ligeledes i kommunikativ forstand befinder vi os således i *Sånger* i det dunkle og på kanten af det fælles. Værkets grundtone af

melankoli, eksistentiel rodløshed og stedløshed stemmer overens med de afknappede, ufuldbyrdede, antydede og lavmælte sætninger, for ikke at sige med de mange mørke konsonanter og vokaler – i dette digt ä, ö, o, m og n. Tonaliteten er præget af en afdæmpet mol, hvor lyse toner iblandt dukker op og forsvinder igen. I *Sånger* er eksistensen grundlæggende udsat, men der er en udstrakt vilje til at tage hånd om, hjælpe og passe på hinanden – og det gælder både for mennesker og dyr.

Afrunding

Jeg indledte denne artikel med at spørge til, hvad det er, der gør, at nogle forfatterskaber og værker slår os med en særlig styrke og tiltaler os i særlig grad. Siden har jeg forsøgt at nærme mig et svar gennem en diskussion af de nært forbundne begreber om stemme og tone, atmosfære og stemning og med afsæt i en række teoretikere, som har givet deres forskellige bud på, hvordan disse fænomener bedst forstås. Efter en bredere anlagt introduktion til begreberne, som ikke mindst betoner den familielighed, der er imellem dem, kom jeg ind på Hans Ulrich Gumbrecht og Horace Engdahls behandlinger af henholdsvis litteraturens *Stimmung* og stemme. Deres refleksioner over begreberne var ikke kun interessante i sig selv, men opsatte også nogle brugbare pejlemærker for udforskningen af Tua Forsströms forfatterskab, som den sidste del af denne artikel rettede opmærksomheden imod. På baggrund af en redegørelse for Forsströms poetiske grundholdning i “Bondestudentens brev” og med fokus på digtsamlingen *Sånger* gav jer her et eksempel på en af de måder, som en affektiv og ambient læsning af Forsströms lyrik kan udfolde sig på. Min grundlæggende antagelse er, at den store fascinationskraft og den stærke påvirkning, der udgår fra Forsströms digte, ikke mindst har at gøre med den stemthed, atmosfære og stærke fornemmelse af henvendelse, som præger hendes tekster. Det er her, jeg tror, at man skal lede efter forfatterskabets signatur.

Noter

- 1 Gunnar Ekelöf, *Skrifter* del 4 – citeret efter Engdahl 1994, 164.
- 2 Forsström er oversat til mange sprog og er blevet tildelt en lang række svenske og finlandssvenske priser samt Nordisk Råds Litteraturpris. Hun har desuden optrådt på lister over mulige kandidater til Nobelprisen (Sonck 2016).
- 3 Endvidere er det betegnende, at Rösings afsnit har en meget åben og interrogativ karakter og er spækket med spørgsmål; bl.a. om hvem denne stemme skal tilskrives, og hvorfra den stammer. Rösing noterer, at en teoretiker som Horace Engdahl ikke skelner mellem stemme og tone, mens hun selv vælger at lokalisere stemmen til fortællerens niveau og at bruge tonen med reference til den implicite forfatter (Rösing 2012, 75).
- 4 Et forfatterskabs eller et værks tone kan ifølge Klujeff ses “som del af forfatterens stemme og altså som et slags aftryk af forfatterens personlighed” (ibid. 33).
- 5 En central inspirationskilde for Forsström er Andréj Tarkóvskij, der optræder som dialogpartner i flere af hendes værker – og ikke mindst i *Efter att ha tilbringat en natt bland hästar* (1998). I bogen *Sculpting in Time* (1986), som hun også nævner i essayet, reflekterer Tarkóvskij over sit virke

som filminstruktør, og en række af disse refleksioner er oplysende for, hvori slægtskabet imellem dem består. Til dette hører bl.a. en fælles insisteren på at nå ind til og gengive den del af virkeligheden, som er tankernes, følelsernes, minderens og drømmenes. En tro på at kunstens beretning og styrke om noget ligger i dens emotionelle overbevisningsevne (Tarkovsky 1987, 51).

- 6 Det følgende afsnit trækker på en mere udfoldet analyse af *Sånger*, som jeg har foretaget i artiklen “Berørt fra inderside. En læsning af Tua Forsströms *Sånger* (2006)” (2017).

Litteratur

- Brady, Emily & Arto Haapala (2003): “Melancholy as an Aesthetic Emotion”, *Contemporary Aesthetics* 1. Findes på <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214>
- Brooks, Cleanth (1968) *Poetisk struktur*, København: Munksgaard.
- Ekman, Michel (2015): *Harens almanacka. Essäer om poesi och tid*, Helsingfors: Schildts Söderströms.
- Engdahl, Horace (1994): *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Forsström, Tua (2003): “Bondestudentens brev”, *Fem finlandssvenska författarskap*, Ekenäs: Ekenäs Tryckeri Ab.
- Forsström, Tua (2006): *Sånger*. Helsingfors: Söderströms & Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, Palo Alto: Stanford University Press.
- Klujeff, Marie Lund (2004): *Litteraturens tone. Imellem litteraturkritik og retorik*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kristeva, Julia (1994): *Sort sol. Depression og melankoli*, København: Det lille forlag.
- Mønster, Louise (2017): “Berørt fra indersiden. En læsning af Tua Forsströms *Sånger* (2006)”, Hans K. Rustad (red.): *Nordisk samtidspoesi. Tua Forsströms författarskap*, Vallset: Oplandske Bokforlag, s. 80-95.
- Ngai, Sianne (2007): *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press.
- Nordbrandt, Henrik (1992): *Glemmesteder*, København: Brøndum.
- Nordbrandt, Henrik (1995): *Ormene ved himlens port*, København: Samlerens bogklub.
- Marno, David (2012): “Tone”, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 4th Ed.
- Rösing, Lilian Munk (2012): “Stemme”, Lasse H. Kjældgaard m.fl. (red): *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 71-82.
- Schmidt, Ulrik (2013): *Det ambiente*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Sonck, Fredrik (2016): “Tua Forsström Nobeltippad” 20.09.16 i *HBL*, <https://www.hbl.fi/artikel/tua-forsstrom-nobeltippad/>.
- Tarkovsky, Andrey (1987): *Sculpting in Time*, Austin: University of Texas Press.
- Tygstrup, Frederik (2013): “Affekt og rum”, *K&K* nr. 116, s. 17-32.