

29. EN VENDING PÅ ELVA DYFI

Johan Schimanski

Schimanski, Johan. "En vending på elfa Dyfi". I *Hilsen: En bok til Arne Melberg i anledning 60-årsdagen*. Red. Gruppe Oslo. Oslo: Gyldendal, 2002. 273-297.

Å presentere diktningen til Dafydd ap Gwilym (ca. 1315–1349) medfører visse vanskeligheter. Flere av dem som har beskjeftiget seg med Dafydd ap Gwilym har ment at han må være en av den europeiske middelalderens mest spennende diktere, og at han derfor *bør* presenteres. For disse blir det litt sjenerende at han er så lite kjent. Alle dannede litteraturvitere forventes å ha kjennskap til hans nære samtidige som Dante, Petrarca og Chaucer, samt forløpere i den provençalske trubadur-diktningen. Dafydd-leserne begrenser seg derimot til en topografi bebodd av waliser, kontinentale og amerikanske keltologer, og en liten skare engelske litterater. De er seg bevisst vanskene med å formidle hans dikt. Diktene er skrevet på det som i dag er et lite utbredt minoritetsspråk; de tar i bruk lydlige grep som er så komplekse at de blir umulige å overføre til andre språk; og deres konsentrerte språklige uttrykk, med interne allusjoner og semantiske tvetydigheter, gjør dem vanskelig å oversette uten en del ekstra forklaringsarbeid. Nå er det ikke min oppgave å gjøre noe med den påståtte neglisjeringen av Dafydd. Derimot blir det min oppgave å presentere og dessuten å oversette Dafydd, om jeg skal kunne foreta en lesning som krysser grensen mellom walisisk og norsk. Oppgaven innebærer som sagt en del vansker. Senere vil lesningen komme tilbake til spørsmålet om diktning og det vanskelige – eller med andre ord, diktning og motstand.

Noen har gått så langt som å hevde at motstand, i form av hindringer, er Dafydds hovedtema.¹ I diktet jeg skal lese her

¹ F.eks. Bleddyn Owen Huws, «Dafydd ap Gwilym: Cywyddwr Cynnar», *Y Traethodydd* 147 (1992): 74–83 (s. 79 og utover).

forekommer verbet *lluddo*, å hindre, fire ganger, i tillegg til flere nesten synonyme verb. Her følger teksten på walisisk og på norsk:

- Y don bengrychlon grochlais,
Na ludd, goel budd, ym gael bais
I'r tir draw, lle y daw ym dâl,
Nac oeta fi, nac atal.*
- 5 *Gad, er Duw rad, ardwyl ri,
Drais y dwfr, fi dros Dyfi.
Tro drachefn, trefn trychanrhwyd,
Dy fardd wyf, uwch dwfr ydd wyd.
A ganodd neb â genau*
- 10 *O fawl i'r twrf meistrawl tau,
Gymar hwyl, gem yr heli,
Gamen môr, gymain' â mi?
Ni bu brifwynt planetsygn,
Na rhuthr blawdd rhwng deuglawdd dygn,*
- 15 *Nac esgud frwydr, nac ysgwr,
Nac ysgwydd gorwydd na gûr,
Nas cyfflybwn, gwn gyni,
Grefdaer don, i'th gryfder di.
Ni bu organ na thelyn,*
- 20 *Na thafawd difeiwawd dyn,
Nas barnwn yn un gyfref,
Fordwy glas, â'th fawrdeg lef.
Ni chair yr ail gair gennyf,
Am f'enaïd, brad naïd bryd Nyf,*
- 25 *Ond galw ei thegwch golau
A'i phryd teg yn lle'r ffrwd dau.
Am hynny gwna na'm lluddyych,
Ymwanwraig loyw dwfr croyw crych,
I fyned, f'annwyl a'm barn,*
- 30 *Drwy lwyn bedw draw Lanbadarn
At ferch a'm gwnaeth, ffraeth ffrwythryw,
Forwyn fwyn, o farw yn fyw.
Cyfyng gennyf fy nghyngor,
Cyfeilles, marchoges môr.*
- 35 *Ateg wyd rhof a'm cymwd;
Atal â'th drwyn ffrwyn y ffrwd.*

- Pei gwypud, don ffalinglwyd –
Pefr gain lateiwraig aig wyd –
Maint fy ngherydd am drigiaw!*
- 40 *Mantell wyd i'r draethell draw.
Cyd deuthum er ail Indeg
Hyd yn dy fron, y don deg,
Ni'm lladdo rhyfel gelyn,
O'm lluddyud i dud y dyn,*
- 45 *Neu'm lladd saith ugeinradd serch;
Na'm lludd at Forfudd, f'eurferch.*
- Den høylydte krølltoppete bølgen,
hindre meg ikke, du gagns tegn, i å vade over
til landet der borte, hvor jeg finner min lønn,
forsink meg ikke, hold meg ikke igjen.
- 5 La, av Guds nåde, beskyttelsens herre,
du vannets vold, meg komme over Dyfi.
Snu igjen, hjem til tre hundre nett,
din skald er jeg, over vannet er du.
Har noen sunget med munnen
- 10 til pris for ditt mesterlige brus,
du seils make, du saltvannets juvel,
du havets løkke, like mye som meg?
Det har ikke funnes storvind fra dyrekretsen,
heller ikke stri løp mellom to jordmurer,
- 15 heller ikke livlig kamp, heller ikke stakk,
heller ikke skulder til hest eller mann,
som jeg ikke gjerne sammenlignet, jeg kan strevet,
du sterk-ivrige bølge, med din styrke.
Det har ikke funnes orgel eller harpe,
- 20 heller ikke manns tunge i feilfri lovsang,
som jeg ikke gjerne dømte som av samme styrke,
du blå havstrøm, som ditt praktfulle brøl.
En får ikke det andre ordet fra meg
om min sjel, skjebnens svik, du Nyfs hudfarge,
- 25 unntatt det å kalle på hennes skinnende skjønnhet
og hennes vakre hudfarge i din strøms sted.
Gjør derfor det som ikke hindrer meg,
du kruset søtvanns strålende dystkvinne,
fra å dra, det er min kjære som vil fordømme meg,

- 30 gjennom bjørkeholtet der borte til Llanbadarn
til jenta som gjorde meg, veltalenhetens fortjeneste,
du milde pike, fra død levende.
Smale er mine råd,
havets ridderinne, venninne,
- 35 En støtte er du mellom meg og mitt fylke,
hold igjen med nesen din, tøy! strømmen.
Om du visste, du gråkappede bølge,
fiskestimens skinnende fine kjærlighetsbud du er,
hvor mye jeg straffes om jeg blir her!
- 40 Et slør er du for strandbiten der borte.
Selv om jeg kom, for en annen Indegs skyld,
fram til ditt bryst, den vakre bølgen,
ble jeg ikke drept av noen fiendes krig,
da jeg ble hindret fra kvinnens land,
- 45 eller drept med sju ganger tjue graders kjærlighet;
ikke hindre meg fra Morfudd, min gulljente.

Den første hindringen som møter alle formidlere av Dafydds diktning, også de som har muligheten til å arbeide direkte med walisiske tekster, er den filologiske: tekstetableringen. Det vi vet om Dafydds liv, vet vi stort sett ut fra hans diktning, og vi vet svært lite om tekstenes tilkomst. Dafydd *diktet* dikt, så mye vet vi, men det er ikke dermed sagt at han *offentliggjorde* dikt i den moderne betydningen av ordet, eller at han i det hele tatt *skrev* dikt. De tidligste overleverte håndskriftene er fra rundt 1450, hundre år etter hans død. Diktene forekommer i mange varianter, og det er ikke sikkert at det virkelig er Dafydd som har forfattet alle diktene han er tilskrevet. Da Thomas Parry utga sin standardutgave av Dafydds dikt for første gang i 1952, foretok han et utvalg på grunnlag av formelle og stilistiske kriterier.² Av 358 dikt i håndskriftene har han akseptert 150 dikt som en del av kanon. Samtidig har han etablert tekster for disse 150 diktene på klassisk filologisk måte, ved å sammenligne

² Thomas Parry, red., *Gwaith Dafydd ap Gwilym*, (Caerdydd: Gwasg Prifysgol, 1952). Denne utgaven er utstyrt med en lengre innledning. Senere utgaver (1963 og 1979) inneholder en del endringer.

varianter og konstituere standardversjoner. Diktet jeg leser her er en syntese av 22 håndskrifter (gruppert i 14 hovedvarianter), hvorav ingen faller nøyaktig sammen med den ferdigederte utgaven. Dette er en prosess som er nødt til å innebære en del tolkningsarbeid allerede før det finnes en etablert tekst å tolke. Valget av varianter styres av redaktørens forestillinger om hvilke av dem som gir mest mening.³

Diktet ovenfor er dikt nummer 71 i Parrys utgave. Jeg har tatt Parrys versjon for god fisk og ikke forsøkt å etterprøve ham i valgene av forskjellige varianter. Men jeg har avveket fra hans tekst på tre punkter der han har påført den elementer som ikke finnes i noen av håndskriftene. 1) Jeg har fjernet tittelen «Y Don ar Afon Dyfi» – «Bølgen på elva Dyfi». 2) Jeg har fjernet avsnittskillene etter versene 8, 26, og 36. 3) Jeg har i oversettelsen vært fri i tegnsettingen. I prinsippet kunne jeg ha fjernet alle tegnene – håndskriftene klarer seg uten – men jeg har likevel tegnsatt for å hjelpe leseren.⁴ Ellers har jeg forsøkt å være så tro mot originalspråket som mulig og i noen tilfeller latt det yte en viss motstand mot det norske språket. Dette forblir et forsøk; det lydlige nivået er helt borte, og det har ofte vært umulig å bevare tvetydighetene og konnotasjonene i Dafydds språk.⁵ Derimot er det mulig å supplere med en del opplysninger som vil hjelpe leseren å forstå diktet og mine lesninger.

³ Sml. kritikken i Helen Fulton, «Editorial Method: Thomas Parry and Dafydd ap Gwilym», *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium* 15 (1995): s. 12–21. Artikkelen turde være av interesse for alle som arbeider med tekststudier.

⁴ Sml. Helen Fulton, «Punctuation as a Semiotic Code: The Case of the Medieval Welsh Cywydd», *Parergon: Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies* 13.2 (1996): s. 2–17.

⁵ Jeg har hatt god hjelp av å sammenligne med forskjellige gjendiktninger til engelsk: H. Idris Bell og Andrew Bell, red., *Dafydd ab Gwilym: Fifty Poems*, (London: The Honourable Society of Cymmrodorion, 1942); Joseph P. Clancy, red., *Medieval Welsh Lyrics*, (London: Macmillan, 1965); Rachel Bromwich, red., *Dafydd ap Gwilym: A Selection of Poems*, New Edition, (Harmondsworth: Penguin, 1985); Richard Morgan Loomis, red., *Dafydd ap Gwilym: The Poems*, (Binghamton, NY: Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982). Flere av disse er utstyrt med egne tekstkommentarer. Gjendiktningen til de to Bells er fra før Parrys standardutgave ble publisert, og er basert på en noe annerledes edering av diktet. Jeg vil takke Sigrun Bones for språklige konsultasjoner underveis når det gjaldt utformingen på norsk.

Det framkommer av diktet at dets jeg-person står på den ene bredden av elva Dyfi og vil krysse elva; han hindres i dette av en bølge. På den andre siden av elva er hans hjemfylke (forøvrig også Dafydds hjemfylke). Grunnen til at han vil krysse, er at han vil til et sted i nærheten av Llanbardarn der han har en avtale med sin kjæreste Morfudd (navnet er likelydende ikke bare med den elskede i mange av Dafydds dikt, men også med en faktisk person som bodde i nærheten av Dafydds hjem).⁶ Han tiltaler bølgen i form av et dikt i et forsøk på å få den til la ham passere; det er denne tiltalen, dette diktet, som vi leser. Jeg-et er altså dikter, og dessuten ingen dårlig dikter. Det er lett å ikke bare kalle ham en «han», men også ganske enkelt «Dafydd ap Gwilym», om enn en mer eller mindre poetisert, fiksjonalisert og fabriisert Dafydd ap Gwilym. Dette er vanlig praksis når det gjelder Dafydds dikt. Diktene til den gifte kvinnen Morfudd kan til en viss grad leses samlet som en selvbiografisk og selvutleverende beskrivelse av et lengre kjærlighetsforhold, på samme måte som en leser Catulls dikt til Lesbia, Dantes dikt til Beatrice, eller Petrarcas dikt til Laura. Videre vil lesere som er kjent med den walisiske geografien vite at nedre del av Dyfi (på engelsk Dovey) danner det tradisjonelle skillet mellom Nord- og Sør-Wales i tillegg til lokale administrative grenser.

Dafydd (både den virkelige og den poetiserte) tar i bruk en diktform som heter *cywydd*. Den kjennetegnes av sjustavelsesvers som kobles sammen ved hjelp av enderim (rimet er noe uvanlig, siden trykksvak utgang bare får rime med trykksterk). Antallet vers varierer, hos Dafydd ligger det mellom cirka 30 og 60. Hvert vers, med noen få unntak, må være underlagt reglene for *cyghanedd*, som i følge *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* er det mest kompliserte av alle kjente diktteriske lydsystemer.⁷ Uansett sannhetsgehalten i denne påstan-

den blir systemet for omfattende å forklare her; likevel vil jeg skissere noen trekk, for å gjøre det klart hvordan det språklige materialet både kan ta i bruk systemet og være hindret av det.⁸ Som i den norrøne skaldediktningen er det snakk om gjentakelser av konsonanter innenfor verset, plassert i forhold til bestemte hovedtrykk. Men i *cyghanedd* domineres ikke verset av en og samme konsonant i begynnelsen på forskjellige ord; det er heller slik at *alle* konsonantene i en del gjentas i samme rekkefølge i en annen del av samme vers. Et eksempel er vers 11 i diktet: *Gymar hwyl gem yr heli*. Fjernes vokalene (inkludert *w*), står den gjentatte rekken klart fram. Slike konsonanttrekker er typiske for to av de fire hovedtypene *cyghanedd*; en tredje kombinerer slike konsonantiske rim med midtrim, og den siste og enkleste klarer seg med bare midtrim.

I tillegg til *cyghanedd* kommer en del mer tilfeldige lydlige virkemidler. I Dikt 71 er over halvparten av versene koblet sammen med anaforiske gjentakelser av de innledende konsonantene. *Gymar* i vers 11 rimer således med *Gymen* i begynnelsen av vers 12; og diktet avsluttes med fire vers som alle begynner med konsonantrekken *n-m-ll-dd* (vers 44 låner elegant *n*-en fra slutten av vers 43). Dette er ikke bare et godt eksempel på kompleksiteten og melodiositeten i *cywydd*-en, men det viser også hvordan slike lydlige effekter integreres i eller supplerer diktets komposisjon i det de runder av diktet. Rekkefølgen i ulike typer *cyghanedd* kan på samme måte bekrefte slike strukturer, som for eksempel når vers 33 til 44 – som leder opp til dette klimaks – veksler regelmessig mellom vers a) enten uten *cyghanedd* eller bare med midtrim, og b) med både konsonantrim og midtrim. Diktets siste tre vers kombinerer alle konsonantrim og midtrim.

Lengdefriheten i *cywydd*-en motarbeider tendensen til faste dialektiske eller «argumentative» mønster, og skiller seg der-

⁶ Om Dafydds nærmiljø og samtid, og om dokumentariske bevis for eksistensen til personer i diktene, se D. J. Bowen, «Dafydd ap Gwilym a Cheredigion», *Llên Cymru* 14 (1983–1984): s. 163–209.

⁷ «*Cyghanedd*», s. 265 i Alex Preminger, et al., red., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, (Princeton, NJ: Princeton UP, 1993).

⁸ For en mer detaljert forklaring på norsk se Johan Schimanski, «Falskneri som preromantisk trope: Iolo Morganwg 1747–1826», Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo (Avdeling for allmenn litteraturvitenskap), 1990. Ellers inneholder de fleste engelsk-språklige utgaver av Dafydd ap Gwilym (se tidligere fotnote) de viktigste detaljene.

med fra en av høymiddelalderens andre store nyvinninger når det gjelder diktformer: sonetten. *Cywydd*-en tillater dikteren å dvele fritt ved valgte motiver eller temaer, og å velge mellom narrative og tematiske disposisjoner; således er det ofte et sterkt narrativt element i Dafydds *cywydd*-er. Som nevnt kan lydlige mønstre følge opp komposisjonsmessige strukturer. Samtidig spiller det lydlige systemet sammen med det figurative. De kompliserte lydlige kravene oppveies av syntaktiske og semantiske friheter: En overveldende billedbruk utvider det tilgjengelige ordutvalget, syntaksen bevegeliggjøres og fragmenteres. Ord settes sammen i kompliserte metaforiske uttrykk som kan ligne på de italienske *concetti* og engelske *conceits*, eller vise til den eldre walisiske skaldepoesiens konvensjonelle konnotasjoner og allusjoner. Fraser kan løsrives fra deres vanlige oppholdssteder i syntaksen, og deretter flyttes og sidestilles slik at referansen – hva de viser til i setningen ellers – blir mer eller mindre tvetydig. Alt dette skaper grunnlaget for noen av de tidligere nevnte hindringene for utgivere, oversettere og andre lesere, da disse grepene trekker i retning av meningsunderskudd og surrealistiske sammenstillinger.⁹

Kommunikasjonsproblemet oppveies av konvensjoner som leseren kan bli kjent med etterhvert. Dafydd tiltaler sin elskede som sin «sjel» (vers 24) og sammenligner henne med legendariske skjønnheter som Nyf og Indeg; dette kjenner vi igjen fra andre dikt. To syntaktiske konvensjoner er såpass anerkjente at de har blitt til egne termer i den walisiske poetikken: *dyfalu* og *sangiad* (nærmeste tilsvarende begrep i den klassiske retorikken er *exergasia* og *hyperbaton*). *Dyfalu* er en rekke bilder som kommer tett etter hverandre, hvor alle er figurer (ofte metaforer) for ett og samme tema eller motiv i diktet. Således består en stor del av første halvpart av Dikt 71 av bilder på bølgen; dette er en *dyfalu* om bølgen. *Sangiad* er den faste betegnelsen på løse fraser, som ofte viser appositivt til en ofte fjerntliggende del av setningen og opptrer som parentesaktige kommentarer eller apostroferende utrop. Leseren møter en slik

frase allerede i andre vers: «du gagns tegn». Vi må bare anta at det viser til bølgen, selv om man kan argumentere for at den også kan vise til «min lønn». Noen ganger settes *sangiad*-ene sammen av ord med såpass mange meninger og bruksområder at det blir svært vanskelig å finne ut hva de betyr når de på denne måten er løse fra den syntaktiske konteksten. Det blir bortimot umulig å bevare tvetydigheten i oversettelsen. I vers 24 – «om min sjel [=min elskede], skjebnens svik, du Nyfs hudfarge» – kunne ordet *naid*, som jeg har oversatt med «skjebnens», også vært oversatt med «sprangets», og kan dermed vise til bølgen. Sammenstillingen av ordene gjør at en kunne slått sammen «skjebnens svik, du Nyfs hudfarge» til én beskrivende *sangiad* om den elskede, hvilket ville utelukke den ellers mulige tolkningen hvor det er jeget som sviker Morfudd og ikke omvendt. I vers 31–32 – «til jenta som gjorde meg, veltalenhetens fortjeneste, / du milde pike, fra død levende», kunne *ffraeth ffrwythryw*, som jeg har oversatt med «veltalenhetens fortjeneste», også vært oversatt med «en moden frukt-sort», og andre mer eller mindre surrealistiske – men suggestivt – fraser.¹⁰

Motiviske strukturer vil også kunne gjenkjennes fra mange andre av Dafydds dikt. Dikt 71 er et kjærlighetsdikt som tar i bruk typiske faste mønstre eller *topoi*. Den elskede er en belønning og en livgivende eller en inspirerende kraft, men også dommer og straffende. Kjærligheten kan drepe: Dafydd avslutter diktet med å fortelle bølgen at det ikke er døden gjennom krig som venter ham om bølgen hindrer ham videre, for døden gjennom kjærligheten vil da komme den i forkjøpet. Dafydd vil gjerne møte Morfudd ved et bjørkeholt – det går fram også av andre dikt at skogens lunder er hans foretrukne sted for kjærlighetsmøter, hans *locus amoenus*. Men for øyeblikket er de elskende adskilt. Dafydd er på reisefot, typisk nok for middel-

⁹ Jeg låner begrepet «meningsunderskudd» fra min kollega Anniken Greve.

¹⁰ I de fem engelske gjendiktningene jeg har vist til, er det tilfeldigvis bare den som er laget av en kvinne, Dafydd-forskeren Rachel Bromwich, som ikke stenger for muligheten for at det er mannen som sviker kvinnen (v. 24) og at mannens veltalenhet skyldes kvinnen (v. 31). – Bromwich, *Dafydd ap Gwilym: A Selection of Poems*, s. 114.

alderens trubadurer og vaganter. Som i mange andre dikt av Dafydd blir det et naturfenomen som bekrefter denne adskillelsen og blir en figur for avstanden dem i mellom.¹¹ Disse hindringene blir ofte tillagt menneskelige kjennetegn og evner, og tiltales eller apostroferes i lange og ofte hånende, satiriske *dyfalu*.¹² Selvironi kan også forekomme når Dafydd beskriver latterlige situasjoner han kommer inn i på veien til kjærligheten. Alternativt apostroferes en *llatai* eller et kjærlighetsbud som kan overvinne alle hindringer. Vanligvis tilhører slike *llatai*-er luftens rike – den åpne himmelen spenner over all geografisk motstand – de er besjelede (og taleføre) fugler, eller i ett tilfelle: Vinden, personifisert. I bølgen tilfelle innser Dafydd vel at bølgen er bundet til vannets rike og ikke kan dra over land til Llanbadarn som en fugl. Derfor ber han den ikke om å sende bud til sin elskede, selv om han omtaler bølgen som «fiskestimens kjærlighetsbud», i originalen *llateiwraig*, «*llatai*-kvinnene». ¹³ Dafydd benytter likevel en sjanger som hører til i de *llatai*-dikt som ikke er direkte satiriske, og som tilhører den tidligere walisiske skaldepoesien: lovprisningen eller *mawl*. Etter hvert blir det klart at diktet også er en lovprisning til Morfudd.

Det er den sistnevnte vendingen i diktets tema som jeg vil fokusere på i den mer analytiske delen av min lesning. Det at Dafydds dikt ofte er bygget over konkurrerende tematiske akser, bemerkes av de fleste som har skrevet om hans diktning.¹⁴ Tony Conran skriver:¹⁵

A *cywydd* relies for its effect on the simultaneous development (in a musical sense) of its several images. It is nearly always con-

structed upon the dialectical possibilities of the second person singular: so that 'I' and 'thou' and 'he', 'she' or 'it' are as it were the three *axes* on which the poem is built.

Diktet inneholder altså en (noen ganger underforstått) «slipping from one person to another». Sjangermessig kan mange av *cywydd*-ene til Dafydd beskrives som kjærlighetsdikt som blir så opptatt av et naturfenomen, en hindring eller en *llatai*, at de blir til naturdikt: Beskrivelsen av naturfenomenet forfølges i konkrete detaljer, mens den elskede tillegges vagere egenskaper som skjønnhet, fin hudfarge, strålende lys, osv. Alternativt er *cywydd*-ene naturdikt som plasseres inn i kjærlighetsdiktningens narrative rammer. I Dikt 71 beskrives og apostroferes både bølgen og Morfudd, men på ulike måter. Således brukes et begrenset antall ganske konvensjonelle beskrivende adjektiver om Morfudd: Hun er skinnende, hun har en vakker hudfarge, hun er mild, osv. Derimot beskrives bølgen ved hjelp av en utstrakt *dyfalu* med mange bilder. I Conrans skjema utstyres tredje person (hun) med en «heraldisk» beskrivelse, og andre person (du) med *dyfalu*; mens første person utstyres med trubadurens og hoffkjærlighetens konvensjoner (s. 54). Jeg kommer tilbake til første person senere.

Vendingen i den tematiske aksene viser seg på bestemte måter på det tekstuelle og det kompositoriske planet. Diktet begynner med ordene *y don*, «bølgen», og slutter med ordet *fëurferch*, «min gulljente». Likedeles vet vi fra begynnelsen hva *dyfalu*-en sikter til – en bølge. Hva dikterens mulige «lønn» er (vers 3) avsløres i diktets andre halvdel, og navnet på den kjære nevnes

¹¹ For en allmenn diskusjon av alle hindringene i Dafydds dikt, se Thomas Parry, *A History of Welsh Literature*, overs. H. Idris Bell (Oxford: Clarendon Press, 1955), s. 104–6.

¹² Sml. Rachel Bromwich, *Dafydd ap Gwilym* (Cardiff: U of Wales P, 1974), s. 56; Bromwich, *Dafydd ap Gwilym: A Selection of Poems*, s. xviii.

¹³ Max Theodor Chotzen mener her å spore en autentisk keltisitet (med «racines dans les traditions nationales») i idéen om å sende bølger som kjærlighetsbud; han viser til paralleller i andre tekster, men samtidig neglisjerer den spesifikke tekstens retorikk. Theodore Max Chotzen, *Recherches sur la poésie de Dafydd ab Gwilym: Barde gallois du XVIe siècle* (Amsterdam: H. J. Paris, 1927). Rachel

Bromwich kaller diktet en «reversed *llatai* poem» i *Dafydd ap Gwilym: A Selection of Poems*, s. xxiv.

¹⁴ Parry, *A History of Welsh Literature*, s. 102, 108; Gwyn Williams, red., *Presenting Welsh Poetry: An Anthology of Welsh Verse in Translation and of English Verse by Welsh Poets*, (London: Faber and Faber, 1959), s. 15; Clancy, *Medieval Welsh Lyrics*, s. 6; Bromwich, *Dafydd ap Gwilym: A Selection of Poems*, s. xxi; A. M. Allchin, *Praise Above All: Discovering the Welsh Tradition* (Cardiff: U of Wales P, 1995), s. 17.

¹⁵ Tony Conran, red., *Welsh Verse*, 2nd ed., (Bridgend: Poetry Wales Press, 1986); dette og følgende sitat, s. 53.

ikke før i siste vers. Vendingen fra et tilkjennegjort til et skjult tema kan altså plasseres i teksten et eller annet sted mellom begynnelsen og slutten av diktet, og dermed bli utgangspunkt for en kompositorisk inndeling. Den første delen er en appell til bølgen som vektlegger Dafydds forhold til bølgen – som bølgens skald. Den andre er en appell til bølgen som vektlegger følgene av at bølgen fortsatt skulle hindre Dafydd på hans reise – da med vekt på Morfudd. I andre del av diktet brytes den stadig framskridende *dyfalu*-en til bølgen opp i fragmenterende *sangiad*-er rettet til Morfudd. Som tidligere nevnt forandrer fordelingen av *cyngghanedd*-typene seg fra vers 33 og framover, for så å skiftes ut med den allittererende kompleksiteten i sluttversene; en lydlig speiling av en økt spenning i det Dafydd nærmer seg temaet Morfudd.

Å plassere vendingen nøyaktig i det tekstuelle spennet mellom *y don* og *feurferch*, er vanskeligere. Det blir først klart at diktet kommer til å omtale Dafydd «lønn», hans elskede, i settingen som begynner i vers 27, som også markerer en vending bort fra Dafydds forsøk på å installere seg som bølgens skald, og et klart brudd med de gjentatte syntaktiske strukturene i *dyfalu*-en til bølgen. Men den nærmere beskrivelsen av den elskede, og tiltalen til henne, begynner allerede i vers 23–26:

En får ikke det andre ordet fra meg
om min sjel, skjebnens svik, du Nyfs hudfarge,
25 unntatt det å kalle på hennes skinnende skjønnhet
og hennes vakre hudfarge i din strøms sted.

Temaet Morfudd smugles dermed inn i temaet bølgen på en måte som i etterhånd virker dobbel og gjør at leseren stoler mindre på de superlative lovprisningene av bølgen.

En annen måte å se på diktets vending er å betrakte diktet som en fortelling. I denne fortellingen har protagonisten Dafydd flere prosjekter. Det ene er å komme over elva Dyfi. Motstanderen på denne prosjektaksen er bølgen. Den andre er å oppnå en kjærlighetstilstand, en forening med Morfudd, objektet for Dafydds begjær. Det å krysse Dyfi blir altså et del-

prosjekt i dette større prosjektet. Bølgen, elven, alle hindringer og alle avstander må overvinnes om kjærligheten skal oppnås. Dessuten gjør diktet det klart at også Morfudd må overvinnes. Morfudd kan altså også være motstander.¹⁶

Dette er en fortelling som begrenses av de lyriske trekk ved diktet. De fleste fasene i det tradisjonelle plotforløpet (eksposisjon-igangsetting-spenningsstigning-klimaks-utløsning) mangler. Spenningsutløsningen ligger i framtiden og kan bare spekuleres over – Dafydd gir forskjellige mulige utganger, og vi kan supplere med flere. Diktet ender altså åpent både når det gjelder prosjektet å passere elven og prosjektet å oppnå kjærligheten. Denne åpenheten har konsekvenser for rollene til bølgen og Morfudd: Begge blir tvetydige i forhold til Dafydds prosjekter. *Bølgen* er et hinder, men også et tegn på at han kommer til å krysse; den støter ham vekk fra hans land, men den kan støtte ham ved å tøyle strømmen og la ham passere. *Morfudd* er både mild og svekefull; hvis han kommer til henne, blir hun hans lønn, hvis ikke, kommer hun til å dømme og straffe ham. Tidligere har hun gjort ham levende fra å være død, men om han ikke får komme fram, kommer kjærligheten til å drepe ham. Både bølgen og Morfudd svever mellom å være motstandere og hjelpe.¹⁷

I tillegg forteller diktet om en dikterisk handling. Dafydd møte med bølgen beskrives i nåtid av et diktende lyrisk jeg; den diktende hører til motivets indre og diktet er en del av det motivet det beskriver. Utsigelsessituasjonen nødvendiggjør altså noen tilleggspunkter til handlingsanalysen; det at Dafydd hindres på sin reise til Llanbadarn er en utgangssituasjon, og den videre handlingen i diktet er at Dafydd dikter et dikt som skal hjelpe til å fjerne hindringen. Det er dette diktet vi leser. Diktet har altså en praktisk funksjon innenfor handlingen –

¹⁶ «one of the greatest obstacles on the path of love is the temper of the lady herself». – Parry, *A History of Welsh Literature*, s. 104.

¹⁷ For flere tvertydigheter av samme type hos Dafydd, se David Johnston, «The Serenade and the Image of the House in Dafydd ap Gwilym», *Cambridge Medieval Celtic Studies* 5 (1983): 1–19, s. 1.

som en mulig hjelper. Ved at bølgen besjeles, blir det mulig å tiltale eller apostrofare den, og dermed å be den om ting, smiske til den, appellere til dens gudfryktighet og sympati (ved at han vekker medynk, men også ved at han forsøker å få bølgen til å identifisere seg med ham).¹⁸ Dafydd gjør alle disse tingene.

Dikt 71 henter sitt vokabular og sine konnotasjoner fra flere forskjellige semantiske felt eller registre, blant annet det poetiske. Når Dafydd er en dikter som svært ofte iscenesetter seg selv som dikter i sine dikt, er det bare å forvente at vi finner mange ord som peker mot dette og det nært beslektede musikalske feltet. Det er snakk om ord som *bardd* (skald, dikter), *canu* (syng), *genau* (munne), *cymar* (make, like), *cyffelybu* (sammenligne), *organ* (orgel), *telyn* (harpe), *tafawd* (tunge), *difeifawd* (feilfri lovsang), *yr ail gair* (det andre ordet, eller det andre verset, som de to Bells tolker som trope i deres gjendiktning),¹⁹ *ffraeth* (veltalende) og *llatai* (kjærlighetsbud). Disse ordene fra poetikkens register peker mot et metapoetisk nivå i diktet, som på ingen måte er uvanlig i Dafydds diktning – særlig kjent er diktene fra hans dikteriske *ymryson* (debatt eller kringel gjennom dikt) med nord-waliseren Gruffudd Gryg.²⁰ I Dikt 71 tematiseres diktningen som håndverk og som kall. Det å være skald er et krevende arbeid (vers 17, «jeg kan strevet») hvor sammenligningen, kjernen i *dyfalu*, er sentral.²¹ Det å være skald kan være en lojalitetssak; her veksler Dafydd mellom sin lojalitet til bølgen og til Morfudd. Det å være skald er – om vi skal forstå det utfra diktets fortelling, hvor en dikterisk handling er sentral – en mulighet til å overvinne avstand på, slik også bølgen kan gjøre i sin rolle som fiskestimens kjærlighetsbud.

¹⁸ Som fiskestimens kjærlighetsbud bør altså bølgen vite alt om den elskendes bekymringer, mener Bell og Bell, *Dafydd ab Gwilym: Fifty Poems*, s. 48.

¹⁹ «Not a trope can I devise» – Bell og Bell, *Dafydd ab Gwilym: Fifty Poems*, s. 127.

²⁰ Se Bromwich, *Dafydd ap Gwilym*, s. 66–69; og særlig Morgan T. Davies, «Aed i'r coed i dorri cof»; Dafydd ap Gwilym and the Metaphorics of Carpentry», *Cambrian Medieval Celtic Studies* 30 (1995): s. 67–85.

²¹ Sml. Bromwich, *Dafydd ap Gwilym*, s. 58 og andre steder.

Mindre eksplisitt besvart er likevel spørsmålet om hvem Dafydd dikter til, hvem han iscenesetter seg selv for. I diktet påstår han at han dikter til bølgen, men ironien i diktets vending til Morfudd består i at han egentlig dikter til henne. En kan deretter spørre om diktet også diktes for et videre publikum, og om en burde installere en tredje prosjektakse, hvor dikterens prosjekt er å dikte, og hans motstander eller hjelper enten er det dikteriske materialet selv («jeg kan strevet») eller tilhøreren/leseren. Dette vil underbygge en tese om at diktet kan leses ikke bare utfra temaene *bølgen* og *Morfudd*, men også utfra temaet *diktning*. Vendingen til Morfudd vil i så fall måtte konkurrere med en vending til poesien/publikum. Bak temaet bølgen skjuler temaet Morfudd seg; bak begge skjuler temaet poesien seg. Det at henvendelsen til bølgen undergraves to ganger, er en indikasjon på at den første undergravelsen har allegoriske implikasjoner for den andre undergravelsen. Om vi vil lese dette diktet utfra det det kan fortelle oss om poesi, må vi altså ikke bare lese det a) som et implisitt eksempel på poesi og b) som bærer av eksplisitte metapoetiske kommentarer, men også c) som et symbolsk og allegorisk system som inviterer til tolkninger der bølgen betraktes som en figur for diktningen. Dette systemet bygger på forskjellige aspekter ved bølgen: Bølgen 1) som motstand(er) og som hjelper, 2) som grensefenomen, situert både på en grenseelv og på grensen mellom salt- og søtvann (mer om dette senere), 3) som vending i seg selv, noe som folder seg rundt, en kurve, 4) som en kappe eller slør som tildekker den andre siden av elva, 5) som stridskvinne (dystkvinne, ridderinne) og som *llatai*-kvinne. Det siste aspektet aktualiserer nettopp en innblanding av vendingen fra bølgen til Morfudd (kvinne) i spørsmålet om vendingen til diktningen.

Forøvrig vil jeg presisere at jeg ikke har til hensikt å redusere hverken naturdiktning til kjærlighetsdiktning, eller begge deler til metapoesi. Diktet har sine eksistensielle og psykoanalytiske dimensjoner når det i så stor grad reiser spørsmål om kjærligheten, døden, diktningen, og ikke minst Gud, som det nevner i

← settefeil:
shal inne
være brudd

forbigående.²² Det ville være vanskelig å utpeke én av disse størrelsene som et absolutt tegn på det som foregår i diktet. Om diktet er et forsøk på å overvinne døden ved å skrive stor poesi med Morfudd som påskudd, eller om det er et forsøk på å sublimere begjæret for den gifte kvinnen Morfudd ved å skrive poesi, vil jeg ikke forsøke å bestemme her.

Før jeg diskuterer videre de nevnte aspektene ved bølgen figur, vil jeg presisere noen av rammene som Dafydd-forskningen gir for en slik diskusjon. Dafydd anses å være fornyeren av den walisiske diktningen eller i hvert fall det viktigste elementet i en slik fornyelse på 1300-tallet. Dette gjelder både utviklingen av formen *cywydd* og vendingen mot beskrivelsen av naturfenomener og kjærlighetstemaer. Dafydd bryter mot etablerte og sosiale/offentlige former for hoffpoesi, og introduserer en privat, subjektiv og selvbiografisk tone i poesien, en tone og modalitet som vinner gjenklang i samtiden og som skattes høyt av den moderne lyrikkleseren. Hans viktigste bidrag, skriver Dafydd Johnston, «was to make himself the main subject of his poetry»;²³ dvs. å vende seg – à la Tony Conran – til en første person i diktningen, men også (vil jeg mene) å la diktningen selv være en del av dette «main subject». Vanligvis forklares disse nyvinningene enten 1) som produkter av Dafydds åpenhet overfor både den walisiske litteraturen og formidlingen av den kontinentale trubadurskolen, 2) som genermessige eller strukturelle utviklinger av form og tema, eller 3) som produkter av sosiale omveltninger som sterkt påvirker hvordan diktere konstitueres som sosiale subjekter etter den

²² Men se R. M. Jones, *Llên Cymru a Chrefydd: Diben y Llenor* (Abertawe, 1977), s. 224, som identifiserer Gud som det største hinderet av dem alle («[yr] mwyaif oll o'r rhwystrau») i Dafydds diktning. Dette som kommentar til Thomas Parry, som gir denne æren til Morfudds mann, Y Bwa Bach – Parry, *A History of Welsh Literature*, s. 104. I en fotnote (også på s. 224) viser R. M. Jones til bølgen i Dikt 71, som en mulig stedfortreder for en annen av Dafydds motstandere, den grå munken i Dikt 136 – da begge er kledd i grå kapper. Den grå munken er en representant for kirkelig kritikk av poesi og kjærlighet, og dermed, i følge Jones, for Gud som hinder.

²³ Dafydd Johnston, *A Pocket Guide: The Literature of Wales* (Cardiff: U of Wales P, 1994), s. 37. Sml. Bromwich, *Dafydd ap Gwilym: A Selection of Poems*, s. xxi.

engelske overtakelsen i 1282 og de walisiske kongehoffenes undergang. Det er den første forklaringsmodellen som har fått mest oppmerksomhet, etablert av Stern og Chotzen, henholdsvis med arbeidene «Davydd ab Gwilym, ein walischer Minnesänger» (1909) og *Recherches sur la poésie de Dafydd ab Gwilym, barde gallois du XVIe siècle* (1927); det er ikke min oppgave her å bidra med påvirkningshistorikk.²⁴ Den sistnevnte forklaringsmodellen, den historiske, viser seg å være høyst relevant for dette diktet. Protagonisten i Dafydds diktning, nemlig Dafydd selv, er omflakkende dikter, en vagant som reiser fra sted til sted for å skaffe seg økonomisk underhold gjennom kortere opphold hos forskjellige adelige mesener. Derav reisemotivet i Dikt 71 som i så mange andre dikt av Dafydd. Kongehoffpoesiens system med skaller eller barder i faste stillinger er gått i oppløsning. Dafydd er selv av adelige herkomst, og er fri til å dikte annet enn lovprisninger til sin herre. Han er dessuten fri til å leke med slike konvensjoner, slik han definitivt gjør her når han forholder seg til *bølgen* som «mesen», og dessuten undergraver sin lovprisningen til bølgen gjennom vendingen i den tematiske aksens mot Morfudd.

Tidligere karakteristikker av Dafydd som en strengt apolitisk dikter²⁵ er i ferd med å erstattes med en forståelse av de sosiale dimensjonene i hans diktning.²⁶ Det narrative grunn-

²⁴ L. C. Stern, «Davydd ab Gwilym, ein walischer Minnesänger», *Zeitschrift für celtische Philologie* 7 (1909): s. 1–265; Chotzen, se tidligere fotnote. For nyere arbeid se Rachel Bromwich, *Aspects of the Poetry of Dafydd ap Gwilym: Collected Papers* (Cardiff: U of Wales P, 1986); Helen Fulton, *Dafydd ap Gwilym and the European Context* (Cardiff: U of Wales P, 1989); og Huw M. Edwards, *Dafydd ap Gwilym: Influences and Analogies* (Oxford: Clarendon Press, 1996).

²⁵ H. Idris Bell, *The Development of Welsh Poetry* (Oxford: Clarendon, 1936), s. 85; Thomas Parry, «Dafydd ap Gwilym», i *Wales through the Ages: From the Earliest Times to 1485*, red. A. J. Roderick (Llandybie: Christopher Davies, 1959), s. 168–9; Williams, *Presenting Welsh Poetry*, s. 17.

²⁶ For en postkolonialistisk tolkning, se Stephen Knight, «'Love's Altar Is the Forest Glade': Chaucer in the Light of Dafydd ap Gwilym», *Nottingham Medieval Studies* 43 (1999): s. 172–188. En spennende, men noe reduktiv lesning i ideologikritisk leie er Helen Fulton, «The Poetic Construction of Authority: Dafydd ap Gwilym and the Uchelwyr», *Parergon: Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies* 10.1 (1992): s. 15–34.

mønsteret, med utgangspunkt i elskende som er adskilt ved avstand i rom, er en del av en litterær tradisjon som strekker seg tilbake til den greske romansen. Men i motsetning til i den greske romansen, slik Bakhtin beskriver den i sitt kronotop-essay, er rommet hos Dafydd verken et tomt eller abstrakt landskap.²⁷ Stedet hvor de elskende (muligens) skal gjenforenes i Dikt 71 er Dafydds hjemfylke i Sør-Wales, og i dette diktet dikter han på grensen til hjemfylket og til Sør-Wales. Det er ikke irrelevant at han som både fornyende og sør-walisisk dikter stadig må forholde seg til det at de nord-walisiske dikterne etter tradisjonen skal være mer tro mot skaldediktningens prinsipper.²⁸

De tre forklaringsmodellene for Dafydds diktning, den påvirkningshistoriske, den strukturhistoriske og den sosialhistoriske, kan i praksis ikke holdes adskilt. Den påvirkningshistoriske modellen («filologi»), som kritiseres for å være for lite teoretisk, tar likevel ofte i bruk tolkende lesninger av enkelte dikt og strukturhistoriske forklaringer («litteraturvitenskap»). Den sosialhistoriske modellen («kritikk») reiser også spørsmålet om hva Dafydd ville med f.eks. Dikt 71. Hva slags symbolsk handling var det? Hvorfor akkurat disse genretrekk, retoriske grep, temaer, topoi og figurer? Her bidrar de mer strukturinteresserte Dafydd-tolkerne med en lang rekke koblinger mellom forskjellige former, grep, og temaer. Den typiske *Cywydd*-en forener kjærlighet og natur, og som jeg har skissert blir naturen ikke bare et kjærlighetsted, men også såvel et hinder for kjærligheten (når den kommer i veien) som en hjelper for kjærligheten (når den fungerer som bud). *Cywydd*-ens lengde og variable antall formlike vers og verspar kobles til en mulighet for den gjentakende strukturen i *dyfalu*. *Dyfalu* spores tilbake til lovprisningen og satiren, men særlig til gåten.²⁹ I mot-

²⁷ M. M. Bakhtin, «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics», overs. Caryl Emerson og Michael Holquist, i *The Dialogic Imagination: Four Essays*, red. Michael Holquist (Austin: U of Texas P, 1981): s. 259–422.

²⁸ Sml. Bromwich, *Aspects of the Poetry of Dafydd ap Gwilym*, s. 48–9

²⁹ Bell og Bell, *Dafydd ab Gwilym: Fifty Poems*, s. 37; Bromwich, *Dafydd ap Gwilym*, s. 56.

setning til gåten vet leseren hva en *dyfalu* sikter til – i Dikt 71 annonseres bølgen allerede i begynnelsen – men likevel må leseren arbeide med å gjenkjenne temaet i *dyfalu*-en i dens forskjellige metaforiske og ofte kryptiske figurer. Og *dyfalu* kobles til slutt til naturen – og dermed tilbake til kjærligheten – ved at den framstår som et hinder i lesningen av diktet, et hinder som krever arbeid og forsinker leseprosessen. Den som formulerer denne koblingen eller glidningen mellom det tematiske og det formelle klarest er R. M. Jones.³⁰

Temaet hindringer [*rhwystrau*] skaper humor og glede i Dafydds verk, og gjør at han blir en morsom, selv-kritisk figur. Men en bør huske – i følge teoriene til de russiske formalistene, og særlig den største av dem, altså Viktor Sjklovskij – at hindring [*rhwystradu*] er et helt sentralt grep i kunsten, et grep som gjør persepsjonen levende.

Her vil jeg legge til at besjelingen, som er sentral i Dafydds *dyfalu*, og henvendelsen eller apostrofen til hindringen, bølgen, virker sammen om å gi ansikt til noe; de deltar i en *prosopopeia*, altså det de amerikanske dekonstruksjonistene (særlig den største av dem alle, altså Paul de Man, kunne jeg ha sagt) anså som en sentral og paradoksal trope eller vending i poesien.³¹ Paradokset i Dikt 71 ligger i at bølgen gis et ansikt, en dikterisk maske som både gjør den synlig som tiltalepartner og som skjuler dens status som (tross alt) ubesjelet naturfenomen. Samtidig avsløres bølgen av vendingene til Morfudd og til poesien. Som tidligere bemerket er bølgen det åpne temaet i diktet, mens Morfudd i utgangspunktet er det skjulte. Diktet bekrefter spørsmålet om det synlige og det usynlige også i sitt figurspråk:

³⁰ «Mae thema'r rhwystrau'n creu hwyl a sbort yng ngwaith Dafydd, ac yn ei wneud ef yn gymeriad hunan-feirniadol ysmala. Ond y mae'n briodol cofio, yn ôl theori ffurfiolwyr Rwsia, yn enwedig y mwya'f ohonynt sef Viktor Shklovsky, fod rhwystradu yn ddyfais hollol ganolog i gelfyddyd, yn ddyfais sy'n bywiocáu canfyddiad.» Jones, *Llên Cymru a Chrefydd*, s. 225.

³¹ Paul de Man, «Hypogram & Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading», *Diacritics* 11.4 (1981): s. 17–35.

← settefeil:
sitat

Om du visste, du gråkappede bølge,
fiskestimens skinnende fine kjærlighetsbud du er,
hvor mye jeg straffes om jeg blir her!

40 Et slør er du for strandbiten der borte.

Bølgen er ikke bare en hindring på veien over elva, men ligger også som en *mantell* (kappe, kåpe, slør) over det som ligger på den andre siden.

Kappe- eller slør-figuren vokser ut fra bølgens besjeling som kvinne, som igjen vitner om den allegoriske koblingen – og referensielle tvetydigheten – mellom bølge og kvinne som går gjennom hele siste del av diktet, og som kan, som antydning tidligere, tolkes som en modell for en allegorisk kobling mellom bølgen og diktningen. Ironien og dobbeltheten som kommer til syne allerede der diktet vender fra bølgen til Morfudd (i de tidligere siterte versene 23–26) foregår parallelt med kvinneliggjøringen av bølgen. Bruken av genren *mawl* (lovprisning) på en bølge, klart iscenesatt av Dafydd idet han erklærer at han er bølgens skald (vers 8), må i forhold til det endrede sosiale og poetiske klimaet i Wales kunne beskrives som en travesti eller en parodi, ikke bare av denne genren, men av det hierarkiske forholdet mellom herre og skald i den eldre skaldediktningen.³² Paradoksalt treffer dette også bølgen; allerede her ved begynnelsen av diktet dukker altså dobbeltheten i Dafydds henvendelse til bølgen opp. Selve sammenligningen mellom bølgen og middelalderens føydale herrer bekreftes i den krigerske billedbruken i deler av *dyfalu*-en (vers 14–16), der bølgen viser seg å være sterkere enn «stri løp mellom to jordmurer», «livlig kamp», «stokk», og «skulder til hest eller mann». Etter diktets vending assosieres bølgen også med strid, men ikke med mannlig strid; den beskrives som stridende, turnerende, budbringende eller høybåren *kvinne*. Samtidig installeres Morfudd som herre over liv og død (parallellene til Gud/Kristus og menneskene/Lazarus er kanskje ikke utilsiktede). Dette forsterker parodien av kongehoffenes

³² Godtar en dette, må Helen Fultons tolkning i «The Poetic Construction of Authority» justeres noe, da hun ser på Dafydd som helt solidarisk med den nye lokale adelens verdier.

skaldevesen, der kongen, skaldenes herre, er en krigsfør mann; parodien speiler den historiske utviklingen etter 1282, da Wales ble underlagt et statlig voldsmonopol og krigerske egenskaper mistet sin mening.³³ Døbbelheten som vendingen skaper er også et maskefall – det de russiske formalistene ville kalle en synliggjøring av det litterære grepet.³⁴

Bølgen er en tvetydig figur. Den er både motstander og mulig hjelper. Dafydd posisjonerer seg både som dens under-sått – *Dy fardd wyf*, «din skald er jeg» (vers 8) – men også som dens jevnbyrdige – *gwn gyni*, «jeg kan strevet» (vers 17). Den sistnevnte *sangiad*-en kan i sammenhengen vise både til bølgens strev og til dikterens strev – det å sammenligne – og forbereder sammenligningen av bølgens lyd med musikken og diktningen i vers 18–22. En allegorisk tolkning leder til den konklusjonen at motstanden i det språklige materialet i seg selv både er motstander og hjelper i diktningens prosjekt. Dafydd «kan» dette, men oppfatter det likevel som et «strev». Bølgen stiller seg med ansiktet til Dafydd i diktets prosopopeia, og samtidig stiller den seg bak Dafydd i det den identifiseres som dikter og *llatai*-kvinne. Språkets materialitet ligger mellom dikteren og hans mål, men er samtidig det middelet som dikteren bruker for å nå sitt mål. På lignende måte skal motstanden i diktningen hindre leseren, men samtidig hjelpe leseren å se – om jeg får lov til å omformulere etter Sjklovskijs tankegang. Diktets vending kan brukes som modell for en lesning av den russiske formalismens utvikling selv, i det den vender seg fra tingene som persepsjonsobjekter (i Sjklovskijs «Kunsten som grep») ³⁵ til diktningen selv, også som persepsjonsobjekt, som et system av grep som skal synliggjøres.

³³ Sml. Conran, *Welsh Verse*, s. 47.

³⁴ I siste instans treffer parodien Dafydd selv – «the poet becomes the butt of his own witty and imaginative comparisons», skriver Rachel Bromwich om Dikt 71. – Bromwich, *Dafydd ap Gwilym*, s. 57, og lignende observasjoner flere andre steder. For en lignende selv-ironi som resultat av metapoese hos Dafydd, se Davies, «Aed i'r coed i dorri cof», s. 85.

³⁵ Viktor B. Sjklovskij, «Kunsten som grep», overs. av Sigurd Fasting, i *Moderne litteraturteori. En antologi*, red. Atle Kittang et al. (Oslo: Universitetsforlaget, 1991): s. 11–25.

Bølgens status som et uavhengig bilde på diktningen forsterkes i en geografisk vending på selve grensen i diktet. Bølgen tilhører havet: Den er som et seil, den er saltvannets juvel, havets løkke, ridderinne og venninne, og en havstrøm. Samtidig tilhører den elva: Den er på elva Dyfi, og den er den krusete søtvannets dystkvinne. Bølgens tilhørighet er altså tvetydig – som de fleste grensefigurer. Noen har tolket den som en flombølge (som beveger seg med strømmen), andre som en flobølge (som beveger mot strømmen – de store tidevannsforskjellene i Wales gjør flobølger på elver tidvis til observerbare fenomener). I det siste tilfelle viser den til en grense mellom saltvann og søtvann på tvers av den grensen som elva danner mellom Nord- og Sør-Wales; den strever oppover elva på tvers av Dafydds reiserute i retning Llanbadarn; som fiskestimenenes *llatai* eller kjærlighetsbud kan den bare formidle mellom fiskestimer i øst og vest, mens Dafydd trenger en *llatai* som skal gå fra nord til sør. Som flobølge er den dessuten både en del av vannet og ovenfor vannet – «over vannet er du» (vers 8) – et tillegg som deltar i sitt element uten helt å tilhøre det. En kan lage vakre bilder av språket som elv og diktningen som flobølge, eller av Dikt 71 som elv og vendingen i det som flobølge. Situasjonen i diktet framstår som et bilde på leserens eller tilhørerens rom, som består delvis av en progresjon langs tekstens akse, og samtidig som en stadig, gjentagende vending til det som ligger på den andre siden av teksten, til tema eller mening.³⁶ Vendingens figur framstår som fold, fordobling, grense og motstand, både i naturen og i diktningen.

Til slutt vil jeg forsøke å presisere hva denne lesningen kan bidra med når det gjelder litteraturvitenskapelig arbeid med lyrikk i sin alminnelighet. Jeg vil gjøre dette med hjelp av Jonathan Cullers beskrivelse av det han mener er et vektskifte i lyrikkforståelsen på 1970 og 1980-tallet, framlagt i oversiktsartikkelen «Changes in the Study of the Lyric» fra 1985 – og

³⁶ Sml. Erik Bjerck Hagen om lesningens rom som et rom formet gjennom forfatterens motstand mot leseren, i «Frihet, spatialitet og tekstualitet i Hamsun: Noen spekulasjoner om «Dronningen av Saba», *Børn av Tiden*, og *Ringen slut-tet*», *Agora*.1–2 (1999): s. 67–95 (s. 80–82).

dessuten i det tidligere arbeidet som danner kjernen i hans argument, kapitlet om «Apostrophe» i boken *The Pursuit of Signs* (1981).³⁷ Cullers utgangspunkt er vendingen vekk fra en nykritisk helhetstenkning og privilegering av den lyriske stemmen og til en dekonstruktiv forståelse av lyrikk slik den blant annet ytrer seg i Paul de Mans tidligere nevnte interesse for tropene apostrofe og prosopopeia. Min lesning av Dikt 71 er ikke nødvendigvis en dekonstruktiv lesning i alle henseende, selv om den – slik den står – bekrefter vanskeligheten med å finne en endelig betegnelse for hva diktet går ut på. Viktigere i forbindelse med Dikt 71 er Cullers forståelse av apostrofen som en «deflection of the message», og en (pinlig) selv-iscenesettelse av dikter-jeget som «[o]ne who successfully invokes nature».³⁸ Apostrofens henvendelse vender altså diktet vekk (i en «deflection») fra kommunikasjonsaksen dikter–leser, og diktet fokuserer heller på jeget – som dikter – enn på det som apostroferes. Det som apostroferes tømmes deretter for selvstendig mening og internaliseres av dikteren. For Culler ender dette med det lyriske diktets framhevelse av sin egen diskursivitet (diskurs forstått i narratologisk forstand som motsetning til historie). Objects «resist being organized into events that can be narrated, for they are inserted in the poem as elements of the event which the poem is attempting to be.»³⁹ I lyrikken triumferer denne «detemporalized space» over det narrative; apostrofen tar tiden eller dens tapserfaring og «replace this irreversible structure by removing the opposition between presence and absence from empirical time and locating it in a discursive time».⁴⁰

Det er her jeg vil ta opp tråden. Lesningen av Dikt 71 viser at det finnes muligheter for å undersøke diktets diskursivitet videre, og samtidig å koble eventuelle dekonstruktive innsikter

³⁷ Jonathan Culler, «Changes in the Study of the Lyric», i *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, red. Chaviva Hošek og Patricia Parker (Ithaca: Cornell UP, 1985): s. 38–54; *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), s. 135–154.

³⁸ Culler, *The Pursuit of Signs*, henholdsvis s. 135 og 142.

³⁹ Culler, *The Pursuit of Signs*, s. 149.

⁴⁰ Culler, *The Pursuit of Signs*, s. 150.

tilbake til den russiske formalismens begrep om kunstnerisk vanskelighet eller motstand. Culler skriver at «apostrophic poems display in various ways awareness of the difficulties of what they purport to seek.»⁴¹ De ber ikke bare om hjelp fra en ting, men også om hjelp med å nå tingen. Disse «difficulties» er et produkt av diktets «deflection», dets vending. Lesningen her viser altså viktigheten av å fokusere på de romlige elementer i diktets motstand – som fold og grenser – og å være var overfor diktets status som bruk av et spesifikt medium, det diskursive (i verbal eller tekstuell forstand). Dikt 71 leverer en allegori over dette mediet som et romlig fenomen i sin egen materialitet, ikke bare som en gjengivelse av et geografisk eller mentalt rom. I en viss forstand utstyrer denne allegorien diktet med en ny form for narrativitet: Den impliserer en fortelling om lesning.

Vårt strev som lesere, tolkere og oversettere av dette diktet – som overførere av diktet over historiske og geografiske grenser – har altså i stor grad med diktets materialitet og dets motstand å gjøre.⁴² Dets tvetydige *sangiad*-er, gåtefulle *dyfalu*, og tematiske vendinger skaper meningsoverskudd (vi ser en mengde mulige tolkninger) og dermed meningsunderskudd (vi kan ikke bestemme oss for en fast tolkning).⁴³ I alle tilfeller er motstanden skapt av grenser i det tekstuelle materialet: Hvordan teksten er disponert og hvordan grenser installeres mellom ord, fraser og deler i komposisjonen. 1) En *sangiad* som «du gags tegn» i vers 2 kan vise til bølgen, men som forvarsel og speiling av diktets hovedvending fra bølgen til Morfudd kan den også vise til Morfudd («min lønn»). Grunnen til at den gjør dette, er at den er forholdsmessig isolert – eller avgrenset – fra setningsstrukturen, og er fri til å vende henvisningens pil fra «Den høy-

lydte krølltoppete bølgen» til «min lønn» (vers 1–3).⁴⁴ 2) Når den tematiske vendingen i Dikt 71 projiseres ned på det tekstuelle planet – det mediet som er tilgjengelig for oss lesere – og forflates på boksiden, framstår den også som en komposisjonsmessig grense. Men da en grense som oppløser seg ved nærmere ettersyn i en grensesone (de tidligere siterte vers 23–26), og som installerer en lengre foldstruktur som varer ut diktet. Her finner vi en løpende grense – en flobølge – mellom naturen og kjærligheten som skaper grunnlag både for figurlige overføringer (bølgen blir like feminin som Morfudd, Morfudd blir like tvetydig som bølgen) og videre tvetydigheter.⁴⁵ Her kan en avslutningsvis påkalle en tredje teoretikers forslag til hva det essensielle ved poesien er: Gérard Genettes spekulasjon om at ordene blir poetiske når de på en eller annen måte isoleres eller avgrenses fra den resterende teksten.⁴⁶ I en viss forstand vil slike isolerte ord og fraser alltid vende seg bort fra den etablerte konteksten, i en mini-variant av apostrofens «deflection».⁴⁷

Tromsø – Wien – Oslo – Wien – Paris, 2001–2002

⁴⁴ Både Joseph P. Clancy og Gwyn Williams vektlegger *sangiad*-ens funksjon som retarderende. – Clancy, *Medieval Welsh Lyrics*, s. 13; Gwyn Williams, red., *To Look for a Word*, (Llandysul: Gomer, 1976), s. 264.

⁴⁵ I D. J. Bowens analyse av en tredelt struktur i mange av Dafydds dikt etablerer de to første delene – en innledende del med mye *sangiad* og en midtdel med *dyfalu* – en *gwahanfur* eller «skillevegg» mellom prosa og poesi i diktet, i tråd med middelalderretorikkens krav om vanskelighet (*difficultas*) i den høye stilen; siste del har en enklere syntaks og billedbruk. I Dikt 71 mener jeg altså at det installeres en annen type skillevegg i diktets vending, som gjør slutten vanskelig uansett. D. J. Bowen, «Dafydd ap Gwilym a Datblygiad y Cywydd», *Llên Cymru* 8 (1964–5): s. 1–32 (s. 21–23). Sml. også bruken av begrepet «counterpoint» hos Conran, *Welsh Verse*, s. 56.

⁴⁶ Se Gérard Genette, «Poetic Language, Poetics of Language», i *Figures of Literary Discourse* (New York, NY: Columbia UP, 1982): s. 75–102 (s. 96).

⁴⁷ Stor takk til Ulrike Spring og Christian Refsum for nøye gjennomlesning og kommentarer.

⁴¹ Culler, *The Pursuit of Signs*, s. 143.

⁴² Om Dafydd-gjendikterens problemer, se Bell og Bell, *Dafydd ab Gwilym: Fifty Poems*, s. 63–103; Clancy, *Medieval Welsh Lyrics*, s. 14–19; Rachel Bromwich, «Dafydd ap Gwilym», i *A Guide to Welsh Literature: 1282–c.1550*, Revised ed., red. A. O. H. Jarman, Gwilym Rees Hughes og Dafydd Johnston (Cardiff: U of Wales P, 1997): s. 95–126, s. 111–112 (og i flere andre tekster).

⁴³ Sml. Bromwich, *Dafydd ap Gwilym*, s. 15.

