

KJARTAN MÁR ÓMARSSON

## Dansað á óplægðum akrinum tólf lík, níu staðir og í lokin eru allir glaðir

Seinnihluta árs 2015 kom út tólfta ljóðabók Sjóns (Sigurjóns B. Sigurðssonar) sem kallaðist *gráspörvar og ígulker*.<sup>1</sup> Spörfuglinn ku vera góður söngfugl með flókið raddhylki en ígulkerið heilalaust og gaddaklætt skrápdýr fullt af meltingar- og æxlunarferum. Sé titillinn vísbending um innihald væri kannski réttlæt看legt að velva fyrir sér hvort hér væru komnir bandamenn af bestu sort eða illsamræmanlegar skepnur hvor úr sinni átt. Á kápu bókarinnar getur jafnframt að líta myndskreytingu þar sem gráspörva og ígulkeri hefur verið slegið saman í eina hrikalega hringlaga heild. Myndin styður hugrenningar um rúmfræðilegan samruna þess háfleyga og þess sem hvílir í djúpunum; að taugaendum ígulkersins maríneruðum í glori og greddu sé ljáð fögur söngrodd spörfuglsins – eða kannski er niðurstaðan hvorki fugl, né fiskur? Það má vera að lýsingin sé ögn kynleg, ef ekki hrottaleg, en ekki má gleyma að Sjón er með réttu skáld „undurs, hryllings og ógna“.<sup>2</sup>

*gráspörvum og ígulkerjum* er skipt í fjóra hluta: 1) „i“ 2) „danse grotesque“ 3) „ii“ og 4) „draumkvæði úr Suðurhöfum“. Bókin hefst á ljóði sem kallast „(hólavallagarður)“ en undir lok þess hefur skáldið laumað lykli að „hugsun“ hennar til lesanda. Ljóðmælandi lýsir draumförum þar sem hann á að hafa staðið við „hliðið á suðausturhorni kirkjugarðsveggsins“, „ber-

<sup>1</sup> *Sýnir* (1978); *Madonna* (1979); *Birgitta (bleruð samtöl)* (1979); *Hvernig elskar maður hendur* (1981); *Reiðhjól blinda mannsins* (1982); *Sjónhverfingabókin* (1983); *OH! (isn't it wild)* (1985); *Leikfangakastalar; sagði bún, það er ekkert til sem heitir leikfangakastalar* (1986); *ég man ekki eitthvað um skýin* (1991); *myrkar figúrur* (1998); *söngur steinasafnarans* (2007); *gráspörvar og ígulker* (2015).

<sup>2</sup> Guðni Elísson, „Við ysta myrkur: Forboðnir listar í ljóðum eftir Sjón“, *Ritið* 2/2011, bls. 67–84, hér bls. 67, 71.



fættur á náttfötunum“ og horft „inn í dimman kirkjugarðinn“ og tjáir svo lesanda í beinu framhaldi: „nýverið tók mig að renna í grun að ég hafi ekki vaknað – ég standi þar enn“.<sup>3</sup> Mörkum milli svefnis og vöku er eytt þar sem mælandi efast um það hvort heimsmynd hans (okkar) sé á rökum reist eða hvort hún byggji á þeirri (ó)reglu sem kemur á óvæntum fundi saumavélar og regnhlífur á skurðborði.<sup>4</sup> Lykillinn sem lesanda er réttur að verkinu er víst sérkennilega skorinn en burt séð frá því er hann ekki ónothæfur, nema það er óvíst hvort þær dyr sem hann lýkur upp séu þeirrar tegundar sem leiða til skilnings eða glundroða, jafnvel og óvíst er hvort rödd mælanda berist úr draumi eða veruleika, hvort hún sé ein eða fleiri. Hér er þó ekki ætlunin að líta til verksins í heild sinni heldur stendur til að einblína á ljóðabálkinn sem fleygar fyrsta og annan hluta: *danse grotesque*.

Bókmenntir hafa lengi – sama gildir raunar um kvikmyndir síðustu hundrað ár – stundað þá iðju að refsa kvenpersónum fyrir að storka ‚hefðbundnum‘ kynjahlutverkum með kúgunum, ofbeldi, jafnvel dauða. Þessi tilhneiging birtist hvað skýrast í tálkvendum harðsoðinna einkaspæjarasagna og rökkurmynda fimmta og sjötta áratugarins. Tálkvendin sköpuðu annars vegar menningarlegt jafnvægisleysi eða grófu „undan forræði hefðbundinna gilda með því að bjóða upp á andstæða lífssýn“ þegar þær voguðu sér „að brjóta lögmál karlveldisins“.<sup>5</sup> Fyrir vikið, og til þess að rétta hlut ‚réttrar þekkingar‘, ‚réttrar trúar‘, við samfélagið og lögmálið var þeim refsað sem víti til varnaðar öðrum konum.<sup>6</sup> Slíkur lestur er jafnvel orðinn manni svo eðlislægur að þegar „lík tröllvaxinnar konu“ finnst á níu mismunandi stöðum býður það túlkuninni heim að konan hafi gerst á einhvern hátt brotleg gegn boðorðum samfélagsins – feðraveldisins.

Í ljósi þeirrar hefðar sem Sjón starfar innan er sömuleiðis gagnlegt að hafa í huga að þessar ímyndir má rekja allt aftur gegnum rómantíkina að hugmyndaheimi sýmbólismans og fagurfræði úrkynjunarinnar á síðari hluta 19. aldar. Þessi samræða er ekki síst mikilvæg þegar hugað er að tengslum verksins við ljóð Baudelaire „Un Charogne“ úr *Fleurs du Mal* þar sem rotnun og niðurbrot dýrs úti í vegkanti eru gerð að fagurfræðilegu viðfangi í rómantískum göngutúr. Þar er dýrshræið gert að hliðstæðu siðmenningarinnar sem

<sup>3</sup> Sjón, *gráspörvar og ígulker*, Reykjavík: JPV, 2015, bls. 7. Framvegis verður vísað til ljóðabálksins með blaðsíðutali innan sviga í meginmáli.

<sup>4</sup> Sbr. Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, 1869.

<sup>5</sup> Guðni Elísson, „Flögð og förðuð skinn: Tálkvendið í kvikmyndum noir-hefðarinnar“, *Flögð og fögur skinn*, ritstj. Jón Proppé, Reykjavík: art.is, 1998, bls. 16–35, hér bls. 19.

<sup>6</sup> E. Ann Kaplan, „Introduction“, *Women in Film Noir*, London: BFI, 1996, bls. 4.

hið úrkynjaða skynbragð sækir í, innblásið af mögulegri geryðingu sinni.<sup>7</sup> Til samanburðar býður fagurfræði og formgerð *dans grotesque*, sem er jafnvel meira í ætt við galdráþulu en ljóð – byggir á endurtekningu, talnaspeki og helgisíðum; og nýtir sér aðferðir konkretljóðsins – upp á lestur þar sem hægt er að líta á niðurbrot konunnar sem ‚uppbyggjandi‘ ferli.

Með því að huga að ‚leikendum‘ ljóðsins, sviðsetningu þess og myndrænni framsetningu, ásamt því að rýna í merkingarlykla á borð við tröll og túlkunarhefðir dans má greina vissa mótspyrnu við ríkjandi birtingarmyndum kvenna í afþreyingarefni Vesturlanda. Í meðförum Sjón skapast rými innan ljóðsins til þess að túlka (ofbeldis)verknað, sem væri undir venjulegum kringumstæðum úrslit frásagnar og kúgandi í garð kvenna, sem nýtt upphaf þar sem vera konunnar er ekki bundin áhorfanleika hennar. Í *danse grotesque* er samband kvenleika og dauða í vestrænni menningu endurmetið.

### *Gróteska, sagði hún, það er ekkert til sem heitir gróteska*

Titlar þjóna stýrandi hlutverki, hvort sem rætt er um skáldverk eða nýtjatekta eins og Gérard Genette bendir á í „Structure and Functions of the Title in Literature“ þar sem hann skiptir virkni titla í þrennt.<sup>8</sup> Helsta virkni titla og sú eina sem ekki verður komist undan segir hann vera táknumina sjálfa sem afmarkar efnið og gefur því heildræna einingu.<sup>9</sup> Þá taki við lýsandi virkni sem getur verið allt í senn nákvæm eða villandi og velti það annars vegar á höfundarætlun og menningarsjóndeildarhring lesanda. Loks mætti benda á umframmerkingarvirkni titla sem geta jafnvel gengið þvert á vilja höfunda, verið menningarsögulega skilyrtir og breyst í aldanna rás. Þegar hefur verið nefnt hvernig lesa megji titil bókarinnar, *gráspörvar og ígulker*, sem ákveðna vísbendingu um innihald hennar – hátt og lágt í senn – og er í framhaldi gagnlegt að huga að titli ljóðabálksins *danse grotesque*. Skal taka honum bókstaflega eða nota sem stökkbretti í botnlausan svelg túlkunarinnar? „Lögmál líkinda liggja til grundvallar ljóðlistinni“, eins og Roman Jakobson benti á, sem leiðir lesanda í óendanlega uppsprettu merkingar, en sé hugað að bókstaflega merkingarmiði titilsins má einnig komast að niðurstöðu þrátt fyrir

<sup>7</sup> Sjá David Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst: University of Massachusetts Press, bls. xii.

<sup>8</sup> Gérard Genette, „Structure and Functions of the Title in Literature“, þýð. Bernard Crampé, *Critical Inquiry*, sumar 1988, bls 692-720. Greinin er þýðing á erindi sem Genette hélt í Chicagoháskóla árið 1982.

<sup>9</sup> Gérard Genette, „Structure and Functions of the Title in Literature“, bls. 719.

skáldlega hljóman hans.<sup>10</sup> *danse grotesque* gæti verið vísun í ólíkar áttir en ein leið til þess að þrengja merkingarviðið væri að ákveða á hvorum liðnum áherslan lægi, á dansinum eða gróteskunni.

Uppruni orðsins (*grotesque*) er í ítölsku. Það var fyrst notað til þess að lýsa ákveðnum skrautstíl sem kom til á 15. öld þar sem „hryllileg form voru notuð fremur en endurgerð greinilegra eftirmynda hins kunnulega heims“.<sup>11</sup> Merking orðsins þá skírskotaði ekki til ærslafullra leikja og kæruleysislegra óra – líkt og við þekkjum frá Bakhtín – heldur heims sem var með öllu ólíkur þeim sem við þekkjum, þar sem allar plöntur, dýr og manneskjur voru saman runnar án nokkurs tillits til hlutfalla né samræmis.<sup>12</sup> Hugtakið fól í sér leik að hinu absúrda og ómaneskjulega. Í því samhengi væri manni nær að líta á ljóð Sjóns sem skáldlega útfærslu á því ferli sem hefst þegar manneskjan sundrast í einingar sem líkjast henni ekki lengur, í hringlaga gróteskuferli þegar örverur ósýnilegra dansara valsa um og í rotnandi holdi, og brjóta niður svo maðurinn verði mold, þaðan sem hann kom til að byrja með, samrunninn náttúru.

tværmilljónirogáttahundruðþúsund fet af taugum  
sexhundruð millilítrar af galli  
þrjúhundruðogsautján pund af fitu  
hundruðogtuttugu fingur  
(ef með er talinn baugfingur sem rifnaði af vinstri  
hendi konunnar sem var myrt undir brúnni)  
tuttuguogfjórir eggjastokkar  
tólf tungur (ofl. ofl. ofl.)  
bifast um í margþættu niðurbrotinu (32)

<sup>10</sup> Roman Jakobsson, „Tvær hliðar tungumálsins: myndhvörf og nafnaskipti“, *Spor í bókmenntafræði 20. aldar: Frá Schklovskíj til Foucault*, ritstj. Garðar Baldvinsson, Kristín Birgisdóttir og Kristín Viðarsdóttir, þýð. Kristín Birgisdóttir og Nanna Bjarnadóttir, Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, 1991, bls. 81–92, hér bls. 91–92.

<sup>11</sup> Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, New York: Columbia University Press, 1981, bls. 20.

<sup>12</sup> Sama heimild, bls. 21. Um grótesku í Bakhtínsku samhengi sjá t.d.: M.M. Bakhtin, *Orðlist skáldsögunnar: úrval greina og bókakafla*, þýð. Jón Ólafsson, Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, 2005. Sjá einnig Marco Caracciolo, „Embodied Cognition and the Grottesque in Calvino’s *La giornata d’uno scrutatore* and Sanguineti’s *Capriccio italiano*“, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 1/2014, bls. 2–10, hér bls. 4.

En hugsanlega ber að leggja bókstafstrú á fyrri lið titilsins á einhvern skáldspillandi hátt og taka vísunina í gróteskan dansinn bókstaflega. Ballet verður fyrst til í ítölsku endurreisninni á 15. og 16. öld. og flyst síðan til Frakklands þar sem hann heldur áfram að þróast undir aristókratískum áhrifum. Danse grotesque er nafn á ákveðinni tegund ballets sem á rætur að rekja til upphafs 19. aldar á Ítalíu. Stíllinn var kallaður gróteskur sökum ýktra hreyfinga dansaranna, hann var ofsafenginn, látbragðið ýkt og sjá mátti snarpa kippi í bland við kraftmikil hopp. Ítölsku dansararnir voru alla jafna úr lægri þrepum samfélagsins – líkt og dansararnir frá París – en ólíkt frönskum kollögum sínum höfðu þeir ekki hlotið skólagöngu, né alist upp innan hirðar, né heldur fundu þeir hjá sér þörf til þess að apa eftir hirðsiðum eða háttalagi yfirstéttanna. Þeir gerðu öllu heldur meðvitað grín að þeim. Sá dans sem þeir dönsuðu fól í sér ákveðið frelsi og taumleysi sem var í skýrri andstöðu við þá áráttukenndu sjálfsmeðvituðu stigskipun sem franskir ballettinn bjó við.<sup>13</sup> Skal þá kannski lesa ljóðið með þessa andspyrnu í huga?

### *Við hefjumst handa*

Ljóðið hefst á sviðsetningu. Upptalningu. Lík finnst af tröllvaxinni konu „gert af líkum tólf kvenna / sem létust fyrir andartaki síðan / hver með sínum hætti / hver á sínum stað / hver á sinni öld“ (26). Fundarstaðir kvennanna eru taldir upp: „í skógarrjóðri“, „í útihúsi“, „í skurði“, „í fjöru“, „undir brú“, „á óplægðum akri“, „á svefnherbergisgólfi“, „á botni slýmjúkrar tjarnar“ og „í neðsta kjallara bílastæðahúss“ (25).<sup>14</sup> Ljóðmælandi stendur yfir líkinu og fylgist með því spillast, „litarhaftið fölnar“ (27), „blóðið leitar frá háraðunum“ (27), „blóðið þykknar“ (27), „augnlokin harðna“ (28) og „allt sem hefur speglast / í sjáöldrunum / glatast með kulnandi heilanum“ (28). Það er liðið á annan dag eftir líkfundinn þegar ljóðmælandi – sem lýst er með fyrstu persónu fornafni fleirtölu, „við“<sup>15</sup> – segist hefjast handa „og líkið mikla / tekur að mýkjast á ný“ (31).

<sup>13</sup> Jennifer Homans, *Apollo's Angels*, New York: Random House, 2010, bls. 412.

<sup>14</sup> Það hefur reynst einstaka lesendum ljóðsins torleyst að sjá hvernig útreikningur fjölda líkama (12) og fjölda fundarstaða (9) gengur upp. Það tel ég auðleyst: Í „neðsta kjallara bílastæðahúss[ins]“ (25) fundust þrjár eldri konur sem deildu bíl á leið í leikhúsið.

<sup>15</sup> Þótt áleitni sé að gera tilraun til þess að átta sig á eðli/persónu ljóðmælanda fellur það utan ramma þessarar greiningar, þar eð form og framsetningarmáti eru í brennidepli. Hvað sem því líður er freistandi að hugsa sér fleirtölu fyrstu persónu ljóðmælanda á einn af tveimur vegum. Annars vegar að „við“ sé samfélagsleg heild sem lesandi

[Við ljáum] húðinni sægrænan lit / sem líkt og vafningsjurt á trjá-  
stofni / breiðir úr sér frá skapahárunum / upp á magann / yfir  
brjóstin / upp kverkarnar / yfir mjaðmirnar / út á lærin. (31)

allt þar til tröllkonulíkið er „tilbúið í dansinn“ (32). Þá speglar lokaerindi ljóðsins fundarstaðina í upphafi þess og tröllkonan dansar þar sem áður lá aðeins líflaus skrokkur. Það er dansað „í skógarrjóðrinu“, „í útihúsinu“, „í skurðinum“, „í fjörinni“, „undir brúnni“, „á óplægðum akrinum“, „á svefnherbergisgólfinu“, „á botni slýmjúkrar tjarnarinnar“ og „í neðsta kjallara bílastæðahússins“.

Fljótt á titið gæti virst sem ljóðið snerist um eitthvað sem manni er gjarnt að tengja fagurfræði slægjunnar, grótesku og dauða.<sup>16</sup> Sundurlimaðir kvenmannslíkamar finnast á víð og dreif, sem taka svo til við að brotna niður og hjakkast um dansandi í rotnandi vessum eigin fitu, galls og eggjastokka. Tengingin er hreint ekki fjarstæðukennd þar sem Sjón er yfirlýstur áhuga- maður um hrylling og sýnt hefur verið fram á að í „skáldskap hans [megi] finna ýmiss konar óhugnaðarminni [þar sem hann] fjallar um forboðna þekkingu, sturlun og dauða, sundrun líkamans, erótískan hrylling, bannhelgi og uppreisn gegn borgaralegri hugmyndafræði og samfélagsreglum“.<sup>17</sup> Burt séð frá því er skynsamlegt að sýna skáldlega aðgát – ekki að stinga sér í vatnið (sem er bæði kalt og djúpt) fyrir en maður er búinn að dýfa tanni ofan í og kanna hitastigið – áður en ljóð eru lesin bókstaflega og þrátt fyrir útslitið útlitið má halda því fram að ljóðið snúist öllu heldur um fæðingu en dauða.

---

er innlimaður í og þar af leiðandi gerður að ‚vitorðsmanni‘ þess sem mælir, en hins vegar að „við“ sé rödd þeirra örvera sem starfa við líkamlegt niðurbrot kvennanna. Þá skapar sú síðari túlkun einnig sterka tengingu við „Dauðafúgu“ Paul Celan sem er að einhverju leyti ort innan sömu hefðar og inniheldur mælanda í fyrstu persónu fleirtölu, líka, ásamt konkretískum framsetningarmáta.

<sup>16</sup> Um fagurfræði slægjunnar sjá t.d. inngangskafla Carol Clover, *Men Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, New Jersey: Princeton University Press, 1992, bls. 3–21. Eins má fræðast um fagurfræði slægjunnar í íslensku samhengi í Guðni Elísson, „Undir hnífnum: Fagurfræði slægjunnar og *Reykjavík Whale Watching Massacre*“, *Ritið* 2/2010, bls. 67–96.

<sup>17</sup> Guðni Elísson, „Undir hnífnum“, bls. 92. Sjá einnig Guðni Elísson, „Eftirmáli að lestrarbók handa nemendum í sextíuogátta ára bekk: Eða: Aðferð til þess að koma ekki of mikilli reglu á hlutina“, *Ljóðasafn: 1978 – 2008*, Reykjavík: Bjartur, 2008, bls. 347–372, hér bls. 365–372. Þá hefur hann Sjón birt skrif til varnar slægjunnar: Sjón, „Blóð bunar, viðbjóður vellur og hausar fjúka“, *Samúel* september 1986, bls. 14–17. Þá skrifaði hann líka kvikmyndahandritið að *Reykjavík Whale Watching Massacre*, fyrstu íslensku slægjunnar.

*Tröll er fyrir dyrum*

Sé hugsandi að tröllvaxna konan sem talað er um í lokalinu fyrsta erindis ljóðsins sé jafnvel tröllkona – hún er titluð „tröllkonulík“ í næstsíðasta erindi ljóðsins – er fróðlegt að líta til þeirrar merkingar sem tröll hafa haft í ís-lenskum bókmenntum í aldanna rás. Orðið sjálf, *tröll*, hefur ótal merkingar eftir samhengi en oftast nær er það notað um yfirnáttúrulegar og illvígar verur sem búa yfir einhvers konar töfrum.<sup>18</sup> Mikilvægt er þó að hafa í huga þegar rætt er um tröll eða aðrar yfirnáttúrulegar verur að orðanotkunin er ekki fastmótuð heldur nær hún yfir verur sem hafa ólík einkenni, þótt flestar eigi þær það sameiginlegt að standa utan við „mennskt“ samfélag.<sup>19</sup> Tröll hafa víða komið fyrir í skrifum Ármanns Jakobssonar sem hefur tengt veru þeirra

<sup>18</sup> Aðalheiður Guðmundsdóttir, „Behind the cloak, between the lines: Trolls and the symbolism of their clothing in Old Norse tradition“, *European Journal of Scandinavian Studies*, 2/2017, bls. 327–350, hér bls. 328–9. Sjálf vísar hún í Ármann Jakobsson (2006, 102–103); Ármann Jakobsson (2008, 44–55); Ármann Jakobsson (2009, 182) og Schulz (2004, 39).

<sup>19</sup> Ármann Jakobsson hefur lagt til lista með 17 merkingum orðsins *tröll*: „1) Tröll getur verið samheiti við „jötunn“ eða „bergbúi“, tiltölulega lítt skilgreind annarsheimsvættur í óbygðum, með yfirbragði manns en stundum ansi stórvaxin eða ljót 2) Oft er tröll lýsandi orð, notað til að lýsa miklu afli, styrk og stærð 3) Orðið tröll er mjög oft notað til að lýsa fjölkynngi (sbr. skýringu Einars Ólafs Sveinssonar) 4) Ef til vill þess vegna geta ekki aðeins risar eða jötnar verið tröll heldur einnig illir andar eða draugar, eins og Sóti og Ögmundur Eyþjófsbani 5) Orðið tröll er stundum notað um hamskipti og berserkur getur verið tröll. Sögnin trylla virðist einnig stundum vísa til hamskipta en sögnin hamast er líka notuð 6) Notkun orðsins er almennt fremur neikvæð. Stundum er orðið notað nánast sem uppnefni eða blótsyrði og þá er kannski ýmsu vísað í trölla hendur 7) Langalgengast er að menn kalli andstæðinga sína tröll en fá dæmi eru um að neinn noti orðið um sjálfan sig og síst af öllu gera mennskir menn það 8) Tröll eru framandi [...] 9) Orðið vísar gjarnan til ákveðinna eiginleika. Tröll geta verið ónæg fyrir járn. Tröll bíta menn á barkann (eins og Egill Skalla-Grímsson gerir raunar einnig enda er honum eitt sinn líkt við tröll). Tröll eru líka stundum mannætur. Í stuttu máli: tröllskapurinn virðist tengjast eiginleikum og hegðun 10) Í *Grettis sögu* kemur fram sú skoðun að tröll heyri ekki til dagsbirtunni og þarf ekki að koma á óvart í ljósi nýlegri þjóðsagna [...] 11) Vígfúsir menn geta verið tröll 12) Brunnmigar geta verið tröll 13) Dýr geta verið tröll, að minnsta kosti þau sem mögnuð eru upp af fjölkunnugum manni 14) Heiðnar vættir eru tröll 15) Ef til vill merkir orðið bæði þann sem vekur upp óvætti með göldrum og óvættina sjálfa 16) Ekki aðeins draugar getur verið tröll heldur einnig dýr andsetið af honum og má þá velta fyrir sér hvort trölllið er þá dýrið sjálf eða andinn sem hefur tekið það yfir 17) Tröll eru ásamt djöflinum, seiðskróttum og heiðingjum helstu andstæðingar kristni og réttar trúar“. Ármann Jakobsson, „Hvað er tröll? Galdrar, tröll og samfélagsóvinir“, *Galdramenn: Galdur og samfélag á miðöldum*, ritstj. Torfi Tulinius, Reykjavík: Hugvísindastofnun Háskóla Íslands, bls. 95–119, hér bls. 105, 106, 107, 109, 110.

andfélagslegu eðli og færir rök fyrir því að kannski megi líta á „trölld sem andstaðu við rétta þekkingu, við rétta trú, við samfélagið og við lögmálið og segja sem svo: meginhlutverk trölla er að vera ranghverfa hins rétta og óvínir samfélagsins.“<sup>20</sup> Markalínur skilgreiningarinnar eru óljósar en í öllum tilfellum er um einhvers konar frávik frá því ‚venjulega‘ að ræða, hvað svo sem kann að teljast ‚venjulegt‘ það sinnið. Aðalheiður Guðmundsdóttir segir:

Ávallt er litið á þau [tröllin] sem ógn við Norrænu hetjurnar, sem virðast geta ráðist á þau að vild, næstum eins og þeim væri skyldugt að berjast við þau og drepa eins mörg þeirra og þær geta. Þetta ákveðna frásagnarmótíf, þar sem karlkyns hetjur berjast við tröll í hánorðri (H945.2 í Boberg 1966, 155), tilheyrir almennu þema í þjóðsögum og bókmenntum, þar sem hetjur reyna á hugrekki sitt með því að berjast gegn heimi óreiðunnar og/eða yfirnáttúrulegra óvina, sem ógna egói þeirra sjálfra, karllægu valdi eða því mennska samfélagi sem hetjurnar tilheyrja.<sup>21</sup>

Fróðlegt er að máta ‚tröllkonu‘ Sjóns við þessar lýsingar þar sem sjá má greinilega kynbundna hleðslu í orðalaginu. Hetjum, sem eru auðmerkjanlega karlkyns stendur ógn af tröllum sem „ógna egói þeirra“, „karllægu valdi“ og því „samfélagi sem [karlkyns] hetjurnar tilheyrja“. Tvenndarhugsunin býður þeirri hugmynd heim að tröllin séu ekki mennsk og þannig séu þau í andstöðu við hetjurnar, en hún gæti jafnvel leitt í ljós, sökum þess hve hraustlega karllegir þættir eru undirstrikaðir, að þau falli í þann flokk að vera konur sem ógna almennum viðmiðum, rétt eins og tálkvendi menningar-sögunnar.

Það er ábyggilegt að frásögn ljóðsins hefst á dauða kvenmanns/-manna. En í stað þess að dauði ‚konunnar‘ sé afleiðing þess að hún hafi gengið á svig við ‚reglurnar‘ ber dauðann að strax í upphafi og án forsögu. Líkið sem finnst, sem „gert er af líkum tólf kvenna“, fer í gegnum ákveðið hnignunar-

<sup>20</sup> Ármann Jakobsson, „Hvað er tröll? Galdrar, tröll og samfélagsóvínir“, bls. 110.

<sup>21</sup> „They [tröllin] are always seen as a threat to the Nordic heroes, who seem to be free to attack them at will, almost as if they are supposed to fight them and kill as many of them as they can. This particular narrative motif, where male heroes fight trolls in the far north (H945.2 in Boberg 1966, 155), belongs to a more general theme in folklore and literature, where heroes test their bravery by fighting against the world of chaos and/or supernatural enemies, who may be a threat to their own ego, their male authority or to the human community they belong to.“ Aðalheiður Guðmundsdóttir, „Behind the cloak, between the lines“, bls. 331. Sjálf vísar hún í Aðalheiður Guðmundsdóttir (2014, 21–26); Helga Kress (1993, 119–127).



ferli, sundrunarferli uns til verður „nýtt lík“ (28) í nýrri mynd, „klætt flaeli / næloni / silki / ull / sveipað striga / baðmull / plasti / í engu / nema eigin líkamshári / ljósu / slegnu / dökku / hrokknu / rauðu“ (29) og það lík er „tilbúið í dansinn“. Líkið sem var áður af „tröllvaxinni konu“ er orðið „tröllkonulík“ sem dansar á dauðastað sínum „í skógarrjóðrinu“, „í útihúsinu“, „í skurðinum“, „í fjörunni“, „undir brúnni“, „á óplægðum akrinum“, „á svefnherbergisgólfinu“, „á botni slýmjúkrar tjarnarinnar“ og „í neðsta kjallara bílastæðahússins“.

Menn skynja veröldina sem dans. Menn segja að öldurnar dansi. Dýr fagna vorkomunni með dansi, fuglar dansa í tilhugalífínu. Hreyfingin hjá mönnum og dýrum verður ákveðinn taktur eða hljómfall. Gleði barnsins og gleði frummansins fær útrás í dansi. Dansinn er trúarleg athöfn.<sup>22</sup>

Það sem var áður dautt iðar nú af lífi.<sup>23</sup> Hér er ekki á ferðinni hin vanalega saga af konu sem ræður sjálfs sín ráðum og fær að kenna á vendinum eða verri refsingum fyrir vikið líkt og tálkvendin sem storkuðu feðraveldinu, heldur á þessi frásögn meira skylt við hringferð. Líf kviknar þar sem áður var ekkert og því er fagnað í dansi. Meira að segja orðin sjálf dansa um á blaðörkinni.

## Steipt skilaboð

Gagnlegt er að gefa greinarmerkjasetningu *grásþörva og ígulkerja* gaum þar sem ljóst er að hún skipar snaran þátt í merkingarvirkni ljóðsins. Hástaafir eru til að mynda hvergi notaðir en það má sjá vísi að þvílíku verklagi allt frá

<sup>22</sup> Baldur Óskarsson, *Stefnumót við Gunnar Dal: Samtal Baldurs Óskarssonar við Gunnar Dal*, Reykjavík: Iðnú, 1999, bls. 48.

<sup>23</sup> Mikilvægt er þó að hafa í huga að dans í ljóðagerð er margbrotið viðfangsefni sem á einnig sínar skuggalegu hliðar. Þar má nefna eitt lykkilljóða 20. aldarinnar, „Dauðafúgu“ Paul Celan þar sem dauði og dans fara saman á nokkuð öðrum nótum. Heyrði maður það hljóma hér undir í lestrinum væri hætt við að verkið fengi myrkari merkingu. Sjá t.d. erindi 1 og 2 „[...] Maðurinn inni leikur að snákum skrifar / skrifar er rökkvar til Þýskalands hárið þitt gullna Margarete / skrifar það gengur svo út og stjörnurnar glitra / blístrar á hundana sína blístrar fram júðana sína lætur þá taka eina gróf / heimtar við hefjum nú dans [...] Hrópar stingið dýpra í svörðinn þið þarna syngið þið / hinir og leikið / þrífur til járnins við beltið otar því augun hans blá / rekið skóflurnar dýpra þið þarna dansið þið áfram hinir“. Paul Celan, „Dauðafúga“, þýð. Gunnsteinn Ólafsson, *Tímarit Máls og menningar* 4/1993, bls. 33–35, hér bls. 33 og 34.

áttundu ljóðabók Sjóns, *Leikfangakastalar sagði hún það er ekkert til sem heitir leikfangakastalar* (1986).<sup>24</sup>



[úr *Leikfangakastalar, sagði hún, það er ekkert til sem heitir leikfangakastalar* (1986).]

Í *gráspörvum* og *ígulkerjum* eru punktar, kommur, tvípunktar og þankastrík nýtt jafnt og þétt og að því er virðist með „eðlilegu“ móti. Texti er vinstri- jafnaður, leturgerð og leturstærð er sú sama – 10 punkta Bembo – hvort sem um fyrirsagnir er að ræða eða ljóðmálið sjálft, nema stafabil er ögn gleiðara í titlum. Skáletranir eru notaðar á stöku stað, til að merkja upphaf kaffa/hluta; í því skyni að sundurgreina orð í ljóðmálinu („hún hefst á tilvitnun sem inniheldur orðið *augnhvíta*“ (12)), í tileinkunum („*til ásu*“ (55)) og þegar mælandi er tilgreindur innan ljóðs („*bann*:“ (39)) og þá eru sumir ljóðatitlar innan sviga, t.d. ljóðin „(hólavallagarður)“, „(landsbókasafn)“ og „(reykjavíkurhöfn)“.<sup>25</sup> Höfð eru um þrjú línubil milli titla og ljóðmálsins, þá

<sup>24</sup> Opnunarljóð þeirrar bókar sem er ótitlað byrjar til að mynda ekki fyrr en neðst á blaðsíðunni, í „Fuglahöfði þínum eru vörur“ myndar ljóðið þríhyrnt form, líkt og ljóðið væri sjálft goggur eða hópur fugla á flugi séður neðan-/ofanfrá. Í „Neðansjávarkrá“ eru línubil notuð til þess að hluta sundur lokalmúna svo hún birtist í þremur línum; eitt ljóðið er hreinlega titlað með 6 strikum þar sem næst fyrsta og næst síðasta strikið er brotið upp við miðjan titil og þá er ljóðið „Guð er dauður – Líf bifvélavirkinn“ samsett úr 21 línu þar sem opnarlínur erinda eru vinstri- jafnaðar en þær sem á eftir fylgja eru talsvert inndregnar og loks er ótitlað ljóð undir lok bókar með jöfnuðum texta og tæplega 10 orða línur fyrstu fjórar línurnar en við tekur miðjujafnaður texti sem hefur að geyma allt frá 5 orðum og niður í tvö í hverri línu, svo úr verður e.k. mynd af sleggju, eða hamarhákarli. Það er svo frá og með níundu ljóðabók hans *ég man ekki eitthvað um skýin* (1991) sem er stjörnum stráð og svigum prýdd að Sjón hættir notkun hástafa alfarið í ljóðum sínum og tilraunir með myndræna greinarmerkjanotkun koma fyrir með jöfnu millibili.

<sup>25</sup> Maður veltir fyrir sér hvort það sem tengi ljóðin sem eru titluð í sviga sé að þau heita eftir kennileitum í Reykjavík og myndi þannig sérstakan Reykjavíkurkaffa þótt þau stáði ekki hlið við hlið. Praktískt eru svigar notaðir sem einhvers konar innskot, fyrir eitthvað utanaðkomandi sem skiptir ekki jafn miklu máli og meginmálið – eitthvað sem má hlaupa yfir. Eins er hægt að hugsa þá sem svo að undið sé upp á merkingu þess sem sett er í svigann líkt og þegar upphrópunarmerki eru notuð í háði. Sem

er eitt línubil milli lína í hverju erindi og tvö línubil milli erinda í ljóðum að staðaldri. Á stöku stað má sjá tvö línubil milli ljóðlína en hugsast getur að línan sé heilt „erindi“ þrátt fyrir að vera lítið að vexti. Þá inniheldur bókinn einnig ellefu svartar stjörnur [★] sem skilja að erindi í ljóðum sitt á hvað.

Allt frá því að rússnesku formalistarnir settu fram hugmyndir sínar á þriðja áratug síðustu aldar hefur sú hugmynd verið viðurkennd að bókmenntatexti sé fjölpættur strúktúr og allir hlutar hans séu venslaðir hver við annan samtímis því að vera innbyrðis háðir hver öðrum. Af því leiði að ekkert innan bókmenntaverka sé hægt sé að skoða í einangrun þar sem hver þáttur þess býr yfir virkni sem hafi áhrif á verkið í heild.<sup>26</sup> Þar er greinarmerkjasetningin ekki undantekin, sem er ástæða þessarar upptalningar hér að ofan. Merking *danse grotesque* verður ekki ráðin með nýkrítískum lestri. Það er, ljóðið fær ekki „einungis [að] vera“ í þessu tilfelli, heldur verður að taka tillit til bókmenntaverksins í heild sökum þess að það er einungis í samhengi sem unnt er að draga fram framandleikaáhrifin sem felast í formlegri framsetningu ljóðsins. Yfirborðslegur samanburður *danse grotesque* við aðra texta bókarinnar leiðir í ljós að það er sér á parti og er sá munur umfram allt byggður á „efnislegum, einkum mynðrænum eigindum leturtáknins“.<sup>27</sup> Ljóðið er konkret.

Í grein Benedikts Hjartarsonar „Draumurinn um hinn ómyndhverfa mann. Um framúrstefnu og konkretljóð“ rekur hann sögu og einkenni konkretljóðsins í víðu samhengi. Benedikt ræðir þar hvernig greina megi tvær meginleiðir til skilgreiningar á konkretljóðinu innan fræðahefðarinnar.

[Ö]nnur byggir á fagurfræðilegu sjónarhorni, hin á sögulegum skilningi. Frá fagurfræðilegu sjónarhorni liggja sérkenni konkret-

---

vekur upp spurninguna hvort höfundur sé að hæðast að þessum tilföllu ljóðum, hvort hann sé að veikja merkingu þeirra eða, hvort svigarnir þjóni þeim tilgangi að skilja milli draums og vöku ljóðmælanda. „(hólavallagarður)“ hefst til dæmis á orðunum „tuttugu og sex ára gamlan dreymir mig ...“ (7); „(landsbókasafn)“ hefst á orðunum „stundum dreymir mig ...“ (13) og „(reykjavíkurhöfn)“ hefst á orðunum „eitt sinn þegar ég var ungur og lifði í nóttinni ...“ (44) sem kynni að vera vísun í draumveruleika.

<sup>26</sup> Sjá t.d. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing, 1996 [1983], bls. 86.

<sup>27</sup> Benedikt Hjartarson, „Draumurinn um hinn ómyndhverfa mann: Um framúrstefnu og konkretljóð“, *Af steypu*, ritstj. Eiríkur Örn Norðdahl og Kári Páll Óskarsson, Reykjavík: Nýhil, 2009, bls. 74–104, hér bls. 88. Sjálfur vísar hann til: Wolfgang Max Faust, *Bilder werden Worte: Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert, oder - Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München: Carl Hanser Verlag, 1977, bls. 16.

ljóðsins í formlegum, skáldskaparlegum og formgerðarlegum ein-kennum. Í víðasta skilningi vísar hugtakið til allra tegunda „prentlistarlega flókinna skáldverka sem eru meðvituð um eigin sjónræna framsetningu“, svo vitnað sé til skilgreiningar Johönnu Drucker.<sup>28</sup> [...] Ólíkt þessari fagurfræðilegu skilgreiningu lítur hinn sögulegi skilningur á konkretljóðið sem straum í ljóðagerð er afmarkast við tiltekið tímabil. „Konkretljóðlist“ vísar í þessum skilningi til alþjóðlegrar framúrstefnuhreyfingar í ljóðagerð sem sprettur upp á sjötta áratugnum og teygir sig fram til upphafs þess áttunda.<sup>29</sup>

Hið „konkreta“ sem skilgreiningin skírskotar til vitnar um efniseigindir táknsins og hugmynda framúrstefnunnar um frelsun „letursins“ undan ljóðrænu og táknsæi. Benedikt segir jafnframt að konkretljóðið megi flokka til fyrstu nýframúrstefnuhreyfinga eftirstríðsáranna og vísar í texta eftir Max Bill sem segir að konkretlist geri „hina óhlutbundnu hugsun sýnilega sem slíka, með hreinum listrænum aðferðum“.<sup>30</sup> Þá er sýnt að í flestum tilvikum feli hugmyndin um hið „konkreta“ í sér að ljóðmálið byggji „síður á skírskotun til fyrirbæra eða hugmynda fyrir utan textann en skírskotun til efniseiginda textans sjálfs“ í flestum tilvikum.<sup>31</sup>

Með konkretískri aðferð gerir Sjón tvennt samtímis. Hann treystir enn þau bönd sem liggja milli hans og fagurfræði framúrstefnunnar en hins vegar nýtast aðferðir konkretljóðsins einnig til þess að herða á þeirri merkingu sem hann kemur til skila með málrænni tákun. Myndræn framsetning ljóðsins fylgir mállegri framsetningu þess og miðlar sömu boðum, nema á íkonískan máta, sé hugtakanotkun Pierce<sup>32</sup> um íkon (e. *icon*), vísa (e. *index*) og

<sup>28</sup> Johanna Drucker, „Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts“, *Experimental – Visual – Concrete. Avant-garde Poetry Since the 1960s*, ritstj. K. David Jackson, Eric Vos og Johanna Drucker, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1996, bls. 39–61, hér bls. 39.

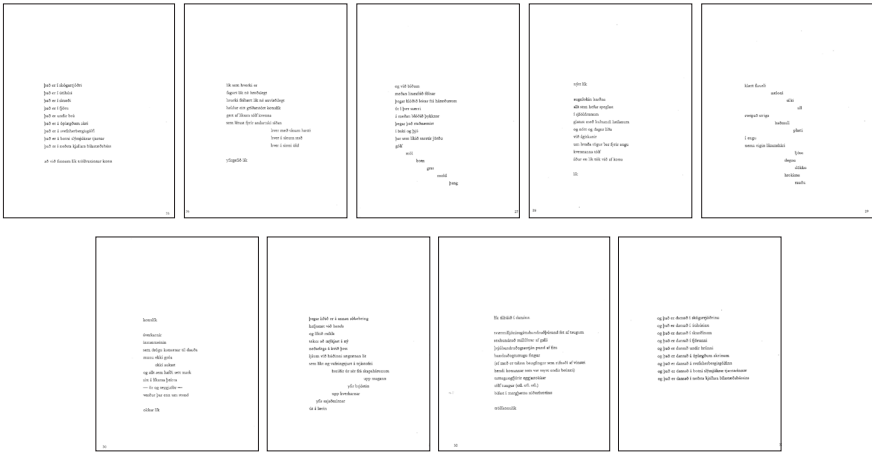
<sup>29</sup> Benedikt Hjartarson, „Draumurinn um hinn ómyndhverfa mann: Um framúrstefnu og konkretljóð“, bls. 77.

<sup>30</sup> Sama rit, bls. 75. Sjálfur vitnar hann í texta undir heitinu „Konkrete Kunst“ sem er endurprentaður í riti Hans Grauer, *Serielle manifeste 66, Gesammelte Manifeste*, 1. Bindi, St. Gallen: Edition Galerie Press, 1966: 7, 9–10. Hér er vitnað eftir R.M. Erdbeer, „Die Bilder der Konkreten“, bls. 299.

<sup>31</sup> Benedikt Hjartarson, „Draumurinn um hinn ómyndhverfa mann“, bls. 88–89.

<sup>32</sup> Sjá t.d. Jørgen Dines Johansen, „The Distinction between Icon, Index and Symbol in the Study of Literature“, *Semiotic Theory and Practice*, ritstj. M. Herzfeld og L. Melazzo, Berlin og Boston: De Gruyter Mouton, 1988, bls. 497–504.

tákn (e. *symbol*) höfð að leiðarljósi.<sup>33</sup> Í sem stystu máli: myndræn framsetning segir sögu, rétt eins og orðin.



[úr *gráspörvar og ígulker* (2015).]

Með því að líta aðeins á sjónræna framsetningu ljóðs Sjóns má sjá hvortveggja í senn samsvaranir og mismun. Það vekur strax athygli að fyrsta og síðasta erindi eru nánast óbreytt. Síðasta erindið er raunar endurtekning á því fyrsta nema að líkfundurinn er ekki endurtekinn og ákveðnum greini hefur verið bætt við fundarstaði kvennanna. Þetta eru jafnframt ‚heillegustu‘ erindin hvað snertir formlega framsetningu. Ef litið er á þessi erindi sem upphaf og endi nýu blaðsíðna ferlis má sjá hvernig heillegur flöturinn á fyrstu síðunni leysist sífellt meir upp þar til hann er sundurlaus og tvístraður á fimmtu/miðjublaðsíðunni en tekur svo að dragast aftur saman í eina sterka heild sem speglar upphafserindið. Hér er sögð saga án orða sem styður þá frásögn sem orðin miðla hugtakslega. Form leysist sundur, líkaminn brotnar niður, til þess eins að söga aftur saman og verða heill í hringferli tilverunnar.

### *Komdu og skoðaðu í kistuna mína*

Samkvæmt vestrænni hefð er konan sýningargripur, á hana er horft á sama tíma og hún er til sýnis. Ásýnd hennar er tákngerð til að hafa sterk sjón-

<sup>33</sup> Tákníð myndi þannig lýsa hefðbundinni tilvísunarvirgni orðsins en íkoníð þeim myndrænu ásamt beinum líkindum milli þess og þess sem það á að standa fyrir. Þannig verður virkni orðs, línu, jafnvel erindis í konkretljóði tvöföld sem sýmból – sé tákníð notað sem yfirhugtak – og íkon samtímis og ljóðið kallar á túlkun sem beinist að sambandi þessara ólíku sviða.

ræn og kynörvandi áhrif svo hana megi jafnframt meta í ljósi áhorfanleika hennar. Laura Mulvey hefur bent á að í „heimi þar sem kynferðislegur ójöfnuður ríkir hefur glápnautnin verið greind í andstæðurnar virkni/karlkyn og óvirkni/kvenkyn. Hið ráðandi karllega augnaráð varpar órum sínum á ímynd konunnar sem mótuð hefur verið eftir því“.<sup>34</sup> Þá skrifar John Berger litlu áður í bók sinni *Ways of Seeing* (1972) að félagslegri veru (e. *social presence*) karla og kvenna sé ólíkt háttað. Vera karla sé háð fyrirheiti þess valds sem þeir búi yfir og sé dregin af ályktunum um hvað þeir geti gert fyrir eða við mann. Hún sé ávallt metin í ljósi hvers maðurinn er megnugur. Vera konunnar er á hinn bóginn skilgreind út frá hennar eigin sjálfsmati og hvað megi gera við hana.

Til einföldunar væri hægt að segja að *menn framkvæmi* og *konur sýni sig*. Menn horfa á konur. Konur horfa á aðra horfa á sig. Þetta skilyrðir ekki aðeins flest sambönd milli karla og kvenna heldur einnig sambönd kvenna sín á milli. Innra með konunni er karlkyns áhorfandi sem gefur henni gætur: konunni sem horft er á. Sökum þess hlutgerir hún sjálfa sig – gerir sig sýnilega: að einhverju sem er áhorfs vert.<sup>35</sup>

Berger segir þetta viðmót birtast okkur í listum allt aftur til sjónlista endurreisnartímans. Í grundvallaratriðum hafi ekkert breyst á okkar dögum þar sem hinn ídealíski áhorfandi sé enn ávallt karlkyns en í dag birtist þessi blætisgerving konunnar mestmegnis í auglýsingamiðlum, dagblöðum, og skjámiðlum.<sup>36</sup> Þetta á einnig við um dauða kvenna sem er iðulega mun ítarlegri á sjónræna sviðinu en karlmanna og það tíðkast jafnvel að lífvana líkamar kvenna séu erótiseraðir. Elizabeth Bronfen talar um það í bók sinni *Over Her Dead Body* hvernig sjónræn framsetning látinna kvenna hafi verið svo ríkjandi á átjándu og nítjándu öld í evrópskri menningu að það hafi nálgast klisju skömmu fyrir upphaf þeirrar tuttugustu.<sup>37</sup> Reyndar væri hægt að teygja tengingar um dauðann og konur allt aftur til goðsögunnar um Persefónu og Hades en þemað verður fyrst menningarlega og íkonínskt miðlægt seint á 15. öld í kjölfar plágunnar þegar minnið um ‚dauðann og meyjuna‘

<sup>34</sup> Laura Mulvey, „Sjónræn nautn og frásagnarkvikmyndin“, *Áfangar í kvikmyndafræðum*, ritstj. Guðni Elísson, þýð. Heiða Jóhannsdóttir, Reykjavík: Forlagið, 2003, bls. 330–341, hér bls. 332.

<sup>35</sup> John Berger, *Ways of Seeing*, London: Penguin Books, 1972, bls. 47.

<sup>36</sup> Sjá t.d. grein Laura Mulvey, „Sjónræn nautn og frásagnarkvikmyndin“.

<sup>37</sup> Elizabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, New York: Routledge, 1992, bls. 3.

kemur upp.<sup>38</sup> Í þessu minni er samband dauðans og meyjunnar oftast en ekki kynhlaðið, og fyrir kemur að myndin sýni dauðann í atlotum við meyna, að kyssa stúlkuna eða halda nautnalega um nakinn líkama hennar, og margoft eru viðbrögð stúlkunnar mörkuð velþóknun fremur en andúð yfir gælum dauðans. Tilkoma þemans á sér sögulegar rætur sem eru einkum þær að í kjölfar plágunnar hafi hverfulleiki lífsins verið mönnum hugleikinn ásamt hugmyndum um þann „hreinleika“ sem æskilegur var til að komast undan sinaberum krumlum plágunnar. Þá var þetta í fyrsta skipti í sögunni sem ungar konur kusu að fresta eða forðast hjónaband og piparmeyjar og piparsveinar komu til í þeirri mynd sem við þekkjum í dag.<sup>39</sup> Stefið lifir enn góðu lífi á okkar dögum en er þó hugsanlega hvergi teft jafn djarflega fram og í auglýsingaherferðum samtímans þar sem skilaboðin eru tæpitungulaus. Auglýsingar eru „eins og birtingarmynd af viðhorfum í samfélaginu á ákveðnum tíma“ og góð auglýsing höfðar meðvitað og ómeðvitað til þess sem neytandinn telur eftirsóknarvert.<sup>40</sup> Þær eru því forvitnilegur vettvangur til þess að glöggva sig á stöðu sambands kvenleika og dauða í vestrænni menningu í dag.

Í auglýsingaherferð sem tiskurisinn Marc Jakobs setti á laggirnar árið 2014 mátti til dæmis sjá mynd af poppstjörnunni Miley Cyrus ásamt tveimur öðrum kvenmódelum sem settu sig í stellingar á strönd ljómaða tunglskini að næturlagi. Miley situr við miðjan myndflötinn. Hún er fülleit í framan og mænir mæðuleg út í tómið. Í bakgrunni í fjarska stendur kvenmaður



Mynd úr smiðju Alphonse Inoue.

<sup>38</sup> Silvia Marin-Barutcieff, „Death and the Maiden in 20th Century Literature and Visual Arts“, *Death Representations in Literature: Forms and Theories*, ritstj. Adriana Teodorescu, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015, bls. 389–409, hér bls. 389–390.

<sup>39</sup> Judith M. Bennett, „Death and the Maiden“, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* vor/2012, bls. 269–305, hér bls. 269.

<sup>40</sup> Elfa Ýr Gylfadóttir, „Hvernig er hin fullkomna kona? Kynímyndir í auglýsingum og konur sem sjónrænt hræfni“, *Flögð og fögur skinn*, bls. 48–52, hér bls. 49.



Forsíða *Entertainment Weekly* 17. janúar 2014

og annar liggur við hlið hennar í sandinum. Sú sem liggur flöt er jafnvel mæðulegri en Miley þar sem ekki verður betur séð en hún sé gengin á vit ‚mæðra‘ sinna, en burt séð frá því er hún sláandi fögur – og stórglæsilega klædd. Sama ár mátti sjá bandarísku kvikmyndastjörnuna Ben Affleck hjúfra sig nautnalega upp við kvenmannslík á nærfötum einum klæða, á köldu skurðarborði réttarmeinafræðings á forsiðu *Entertainment Weekly* í auglýsingu fyrir kvikmynd. Forsíðan er augljós vísun í ljósmynd Annie Leibovitz af John Lennon og Yoko Ono sem birtist á forsiðu

*The Rolling Stone* 22. janúar 1981, en

þar lá Lennon nakinn þétt upp við konu sína. Samsláttur þessara tveggja mynda skapar þá þriðju í anda vitsmunalegu myndfléttunnar og fer að minna ískyggilega á nautnafyllri túlkanir á ‚dauða og meyju‘ þemanu.<sup>41</sup> Þá fengu fyrirsæturnar sem öttu kappi í bandaríska raunveruleikapættinum *America's Next Top Model* það verkefni að láta mynda sig líkt og þær væru látnar og sú ynni sem væri glæsilegust þegar hún lægi sundurlimuð á stigagangi eða þakin skotsárum í tómu hótélherbergi. Árið 2013 birti *Vice Magazine* myndapátt sem var byggður á skáldkonum sem höfðu svipt sig lífi. Yfirtexti hvernar myndar var merktur nafni skáldkonunnar, fæðingardegi hennar og dánardægrri, hvað olli dauða hennar og ítarlegri útlistun á hvers kyns fötum

<sup>41</sup> Sovéskir kvikmyndagerðarmenn, Sergei Eisenstein þeirra á meðal, héldu því fram á þriðja áratug 20. aldar að kvikmyndin gæti miðlað óefnislegri hugmynd með því að klippa saman tvær myndir sem áttu hugsanlega ekkert skylt hvor við aðra. Frægt er t.a.m. þegar Eisenstein klippir senu þar sem kýr er skorin á háls saman við senu þar sem keisararherinn skýtur með byssum á varnarlausan almúgann í myndinni *Verkfall* frá 1925. Samsláttur myndanna átti að skapa þá hugmynd að fólkinu væri slátrað eins og skepnum, en án þess að segja það berum orðum. Stundum er þetta kallað dialektísk myndflétta vegna þráttahugtaks Hegels. Sjá t.d. Sergei Eisenstein, „Lögmál kvikmyndalistarinnar og myndtáknid“, þýð. Árni Bergmann, *Afangar í kvikmyndafræðum*, ritstj. Guðni Elísson, Reykjavík: Forlagið, 2003, bls. 1–13.



fyrirsætulíkið var klætt (Issa kjóll, gleraugu frá Morgenthal Frederics, skór frá Jenni Kayne).<sup>42</sup>

Gangi maður að því vísu að þetta sé „birtingarmynd af viðhorfum í samfélaginu“ er skýrt að tengingin milli kynleika kvenna, blætisgervingu þeirra og dauðans er enn virk hálfu árþúsundi eftir tilkomu þess. Ástæðan er tæpast sú sama og áður heldur er líklegra að í markaðsdrifnu samfélagi okkar sé sífellt meir lítið á niðurstöður rekstrarreikninga við framleiðslu á menningarvarningi og því ráði formið að mörgu leyti innihaldinu og birtingarmyndum þess. Þá má kannski spyrja hvort sá vettvangur sé til þar sem hægt væri að segja annars konar sögu kvenna? Í inngangi að greinasafni um loftslagsbreytingar sem kom út árið 2016 spurði ritstjóri þess, Guðni Elísson – og hagnýtir hugsun Adorno í nýju samhengi – hvernig fara ætti „að því að yrkja ljóð á tímum loftslagsbreytinga, skáldskap sem [væri] gegnumskýrður af þeirri menningarlegu villimennsku sem hann verður að rísa gegn ef hann er vandaður gagnrýnn skáldskapur“.<sup>43</sup> Guðni lætur sér þó ekki nægja að velta spurningunni fyrir sér heldur gerir tilraun til þess að svara henni. Að hans mati væri eina leiðin

að leita á náðir hins goðsögulega; frásagnarrýmið sé svo stórt og umfangsmikið að aðeins sé hægt að miðla því út frá almennri skírskotun sýmbólískra sanninda og því þurfi heilinn að vinna með hjartastöðvunum.<sup>44</sup>

Í því skyni brá Guðni á það ráð að leita til átta íslenskra skálda og bað þau að yrkja fyrir sig ljóð sem myndu segja sögur sem gætu „fangað vitund almennings“ og komið skilaboðunum til skila.<sup>45</sup> Það er fróðlegt að flytja dæmi Guðna í annað samhengi og spyrja hver útkoman yrði ef framsetningin á dauða konunnar færi fram innan ljóðsins. Mætti þá kannski færa rök fyrir því að *danse grotesque* sé einmitt til þess gert, að drepa kvenmann án þess að gera lítið úr honum – smætta og hlutgera.

<sup>42</sup> Jenna Sauers, „Vice Published a Fashion Spread of Female Writer Suicides [updated]“, *Jesebel.com*, 17. júní 2013, sótt 8. apríl 2019 af <https://jesebel.com/vice-published-a-fashion-spread-of-female-writer-suicid-513888861>.

<sup>43</sup> Guðni Elísson, „Frásagnir á tímum loftslagsbreytinga“, *Ritið* 1/2016, bls. 3–8, hér bls. 8.

<sup>44</sup> Sama heimild, bls. 8.

<sup>45</sup> Sama heimild, bls. 8.

*Snöggur snúningur í lokin*

Í grófum dráttum er frásögnin skýr: Dauðar konur ‚breytast‘ í tröllkonulík og dansa. Það segir sig sjálf. En athyglisverðari eru framsetningarmátinn og myndmálið sem notuð eru til þess að segja söguna, líkt og rakið hefur verið hér. Þar skipta tveir þræðir mestu. Konan er hvergi metin í ljósi áhorfanleika hennar í *danse grotesque* og hún kemst á hreyfingu, öðlast virka stöðu innan textans. Helga Kress hefur bent á að konur

eru vörur á markaði þar sem þær gangast inn á sjónmálið, ef þær vilja ekki eiga það á hættu að vera utan þess og ekki með í samfélaginu. Þetta hefur í för með sér óvirkni kvenna sem eiga allt undir því að vera fallegur hlutur, eftirsóknarverður líkami.<sup>46</sup>

Merkingarlyklar trölla og ítalskra dansara hafa opnað fyrir þann möguleika að konan líkt og hún birtist okkur í þetta sinn sé mögulega jaðarsett en engu að síður uppreisnargjörn. Hún neitar að gangast við hefðbundnum lestri og nýtir sér það rými sem skapast innan ljóðsins til þess að brjótast gegn hefðinni. Konan í ljóði Sjóns byrjar á sama stað og hún endar í öðrum frásögnum, hlutgerð og kyrrsett, en fer gegnum ferli þar sem hún verður heilsteypt og virkur þátttakandi í lokin. Hún lifir og dansar. Galdur Sjóns er að sýna kvenlíkamann látinn án þess að kyngera hann. Líkið fær að liggja í friði. Það er hvorki „fagurt lík, né hroðalegt / hvorki frábært lík né auvirðilegt / heldur eitt gríðarstórt konulík“. Með ofangreindum lestri er hægt að halda því fram að Sjón hafi tekist að yrkja ljóð á tímum sem eru gegnumsyrdír menningarlegri villimennsku því *danse grotesque* segir annars konar sögu konunnar, sögu sem verður að lesa með hjartastöðvunum ásamt heilanum, fremur en augunum og pyngjunni.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Helga Kress, „Gægur er þér í augum“, *Fyrir dyrum föstru: Greinar um konur og kynferði í íslenskum fornbókmenntum*, Reykjavík: Rannsóknarstofa í kvennafræðum, 1996, bls. 43. Tilvísun fengin úr Guðni Elísson, „Flögð og förðuð skinn. Tálkvendi í kvikmyndum noir-hefðarinnar“, bls. 24.

<sup>47</sup> Ég vil færa Benedikt Hjartarsyni þakkir fyrir gagnlegar umræður og ábendingar sem nýttust til að færa æði margt í greininni til betri vegar.

## ÚTDRÁTTUR

**Dansað á óplægðum akrinum  
tólf lík, níu staðir og í lokin eru allir glaðir**

Bókmenntir hafa lengi stundað þá iðju að refsa kvenpersónum fyrir að storka ,hefðbundnum‘ kynjahlutverkum með kúgunum, ofbeldi, jafnvel dauða. Með því að huga að ,leikendum‘ *danse grotesque*, sviðsetningu þess og myndrænni framsetningu, ásamt því að rýna í merkingarlykla á borð við tröll og túlkunarhefðir dans má greina vissa mótspyrnu við ríkjandi birtingarmyndir kvenna í afþreyingarefni Vesturlanda. Í meðförum Sjón skapast rými innan ljóðsins til þess að túlka (ofbeldis)verknað, sem væri undir venjulegum kringumstæðum úrslit frásagnar og kúgandi í garð kvenna, sem nýtt upphaf þar sem vera konunnar er ekki bundin áhorfanleika hennar. Í *danse grotesque* er samband kvenleika og dauða í vestrænni menningu endurmetið.

*Lykilorð:* Konkretljóð, framúrsteftna, úrkynjun, kynjahlutverk, dauði, dans, tröll

## A B S T R A C T

**A Dance in the Uncultured Field  
Twelve Bodies, Nine Sites, and the Outcome is Alright.**

Literature has a long history of chastising women who defy ,traditional‘ gender roles. By turning a critical eye on the poem *danse grotesque* by the Icelandic poet *Sjón*, its staging and visual presentations, as well as fundamental interpretive keys such as trolls and dance, one senses a resistance to the prevailing manifestations of women in the Western media. The article shows how the poem reassesses the relationship between femininity and death in Western culture.

*Keywords:* Concrete poetry, avant-garde, decadence, gender roles, death, dance, trolls

KJARTAN MÁR ÓMARSSON

Doktorsnemi í almennri bókmenntafræði

Hugvísindasviði Háskóla Íslands

Sæmundargötu 2

IS-101 Reykjavík, Ísland

ko@hi.is

