

Lunds universitet

Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum

Handledare Karin Nykvist

2016-06-01

Mattias Hult

LIVK10

Metaforens myteri

Riktning och rum i *17 dikter*

Innehållsförteckning

1. Introduktion	1
2. Syfte och frågeställning	2
3. Tidigare forskning	3
4. Teori	5
4.1. <i>Vad är en metafor?</i>	5
4.2. <i>Poetens metafor</i>	6
4.3. <i>Allmänspråkets metafor</i>	8
5. Metod och material	10
6. Analys	13
6.1. <i>Preludium</i>	13
6.2. <i>Storm</i>	16
6.3. <i>Strof och motstrof</i>	18
6.4. <i>Ostinato</i>	20
7. Avslutande diskussion	22
Litteraturförteckning	24

1. Introduktion

Tomas Tranströmer har själv beskrivit sina dikter som en ”motsatsernas förening”.¹ Flera teoretiker har därefter försökt beskriva hur denna förening ser ut.² Dikterna utgår alltid från världen som vi ser den, det konkreta. Men i detta konkreta skymtar också det motsatta, det som inte språket räcker till för att förmedla.³ Det som gäller dikterna i sin helhet gäller också Tranströmers bildspråk. Hans metaforer upptar en central plats i hela hans författarskap. Man kan, om man så vill, placera Tranströmer i en mycket gammal tradition, som beskrevs redan under antiken. Aristoteles säger i *Om diktkonsten*: ”...allra viktigast är det att vara metaforisk. Det är den enda konst som inte kan övertas från andra och som samtidigt är ett tecken på medfödd begåvning; ty att göra goda metaforer är att se likheter”.⁴ Det är tveklöst något Tranströmer har förmågan att göra, att se likheter mellan vitt skilda sfärer.⁵

Många har talat om hans metaforer som paradoxala, på samma gång enkelt naturliga och dunkelt hemlighetsfulla.⁶ Även motiveringen till Nobelpriset 2011 tar fasta på dessa till synes oförenliga kvaliteér i hans bildspråk: ”[f]ör att han i förtätade, genomlysta bilder ger oss ny tillgång till det verkliga”.⁷ De är på samma gång förtätade och genomlysta. Att försöka närma sig det hemlighetsfulla och mytiska i metaforerna är svårt på analytisk väg, det är just det som gör dem dunkla. Istället har jag i denna uppsats valt att fokusera på det enkla och direkta, det i bilderna som i det närmaste angränsar vardagsspråket.

George Lakoff och Mark Johnson har gjort ett försök till att systematisera vårt metaforbruk, som det ser ut i vardagligt språk, men icke desto mindre kan deras observationer appliceras på diktens egensinniga språk. En av Lakoff och Johnsons huvudtankar är att de metaforer vi använder är kopplade till vår erfarenhet av att vara människa. Vi, som människor, är rumsligt begränsade. Detta gör också att vi vill sortera in världen och tingen i kategorier som är baserade på liknande

¹ Tomas Tranströmer, *I arbetets utkanter*, red. Magnus Halldin, Stockholm: Bonnier, 2015, s. 48.

² Niklas Schiöler, *Koncentrationens konst: Tomas Tranströmers senare poesi*, Stockholm: Bonnier, 1999, s. 185.

³ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 186.

⁴ Aristoteles, ”Om diktkonsten”, övers. Jan Stolpe, i *Texter: från Sapfo till Strindberg*, red. Dick Claésson, Lars Fyhr & Gunnar D Hansson, Lund: Studentlitteratur, 2006.

⁵ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 185.

⁶ Staffan Bergsten, *Tomas Tranströmer: ett diktarpporträtt*, Stockholm: Bonnier, 2011, s. 7.

⁷ Svenska Akademien. Hämtat från <http://www.svenskaakademien.se/nobelpriset/nobelpriset-i-litteratur-pristagarna> 19-05-2016.

begränsningar.⁸ Det är på denna punkt, där poesin möter vardagens slocknade metafor, som jag analyserar Tranströmers poesi. Mer specifikt intresserar jag mig för det konkreta, rumsliga och direkt kroppsliga.

Att betrakta Tranströmers metaforer på detta sätt, att de inte enbart pekar ut från verkligheten, som transcendentala och överjordiska, utan också som starkt förankrade till kroppen och dess begränsningar, tror jag kan vara fruktbart. Jag försöker inte konkretisera eller begripliggöra hans poesi. Det företaget skulle bara vara begränsande, en metafor används inte för att bringa klarhet. Att försöka uthämta en entydig mening är lönlöst; den kunskapsproducerande levande metaforen motstår en så definitiv läsning.⁹ En bild kan inte reduceras till en enkel översättning mellan sakled och bildled, särskilt inte när poetens språk förvränger bilden, och våra förväntningar – vilket får oanade effekter.

2. Syfte och frågeställning

Litteraturvetaren Staffan Bergsten beskriver i sin essäsamling *Den trösterika gåtan* hur han tänker skriva fram en guidebok över Tranströmers författarskap, genom ”reportage och reflexioner från besök i några olika rum”.¹⁰ Jag har för avsikt att ta ett steg tillbaka, ut genom den metaforiska ytterdörren och utifrån betrakta rummen (eller behållarna) som Tranströmer bygger. Det är inte min avsikt att komma med någon definitivt uttömmande tolkning av de metaforer jag behandlar. Istället vill jag belysa hur de arbetar med att förkroppsliga det okroppsliga, hur riktningar får betydelser, och vilka betydelser de får. Med andra ord ämnar jag använda den allmänspråkliga metaforik vi helt oreflekterande använder i vardagen. Närmare bestämt använder jag George Lakoff och Mark Johnsons teorier om hur vi systematiskt brukar metaforer för att förstå diverse koncept. Jag analyserar vad Tranströmer gör med dessa stelade metaforer, och se vilka effekter poetens språk ger. Mina frågeställningar blir således som följer:

Hur ser Tranströmers användande av metaforer som är grundade i vår egen kroppslighet ut? Vad *händer* med de metaforerna och vad blir effekten?

⁸ George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 2003 (1980), s. 25.

⁹ Paul Ricoeur, *The rule of metaphor: multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, övers. Robert Czerny, London: Routledge & Kegan Paul, 1986 (1978), s. 298 ff.

¹⁰ Staffan Bergsten, *Den trösterika gåtan: tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, Stockholm: FIB:s lyrikklubb, 1989, s. 8.

3. Tidigare forskning

Tomas Tranströmer är en poet vars diktsamlingar är lövtunna, och vars stora styrka har beskrivits som förmågan att förmedla mening i oerhört koncentrerad form.¹¹ Icke desto mindre tycks hans poesi provocera fram många ord av sina uttolkare.¹² Framför allt beror denna mångfald på antalet perspektiv som kan appliceras på detta i antal sidor ringa författarskap, men som är desto rikare på infallsvinklar. Och ännu tycks mycket vara oskrivet.¹³

Detta avsnitt presenterar inledande de böcker jag funnit vara hörnstenar i Tranströmerforskningen. Insikterna i dessa verk är svåra att klara sig utan, och de ger en stabil grund att stå på. Senare i avsnittet redogör jag för verk som specifikt behandlar bilderna och metaforerna hos Tranströmer, vilket ligger närmare syftet för denna uppsats.

Litteraturvetaren Kjell Espmarks *Resans formler* från 1983 är ett av de första forskningsverken av större format.¹⁴ Hans vänskap med Tomas Tranströmer gav honom tillgång till opublicerade dikter, både från tiden före debuten och fram till början av 80-talet. Dessutom hade han tillgång till dagböcker, anteckningar, brev och inte minst personliga samtal med poeten själv.¹⁵ Materialet Espmark arbetar med är alltså gediget, och han tar väl vara på det. Han analyserar hela Tranströmers poetiska värld, och försöker hitta några övergripande teman eller linjer inom detta universum.¹⁶ Men han sträcker sig också utanför, och betraktar utifrån en mimesis-frågeställning hur dikten interagerar med verkligheten.¹⁷ Dessutom betraktar han de enskilda dikterna i sig, dessa ”mikrokosmer”.¹⁸ Kanske på grund av detta stora område avgränsar sig Espmark till att visa ”vissa genomgående linjer, lagbundenheter och samband”. Dessa linjer är huvudsakligen diktens relation till mystiken och historien.¹⁹ Espmark placerar inte in Tranströmer i någon särskild litterär tradition.

Det gör däremot litteraturvetaren Niklas Schiöler.²⁰ I *Koncentrationens konst* (1999) är Schiöler framför allt intresserad av Tranströmers senare poesi (80- och 90-tal), men hans undersökning

¹¹ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 22.

¹² Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 14.

¹³ Schiöler, *Ledstången i mörkret*, s. 14.

¹⁴ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 16.

¹⁵ Kjell Espmark, *Resans formler: en studie i Tomas Tranströmers poesi*, Stockholm: Norstedt, 1983, s. 10.

¹⁶ Espmark, s. 8.

¹⁷ Espmark, s. 22.

¹⁸ Espmark, s. 24.

¹⁹ Espmark, s. 22 f.

²⁰ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 17.

blickar ändå tillbaka på författarskapet, för att skapa ett sammanhang och visa en progression mellan de olika diktsamlingarna.²¹ Schiölers mål är att komma fram till egenarten av Tranströmers diktning, genom textanalys. Han blickar inte utåt ifrån dikterna, utan begränsar sig till ett mycket textnära perspektiv.²² Några av de egenarter han studerar är Tranströmers oerhörda förmåga att koncentrera språket, att maximera mening per ord, att arbeta med kontraster, samt de metoder poeten använder för att peka mot mystiken²³. Mystiken som disciplin har traditionellt betraktats som en angelägenhet bortom språket och bilden, men både Espmark och Schiöler menar att Tranströmer använder just bildspråk för att få glimtar från något bortom verkligheten - det mystiska.²⁴

Utöver dessa två studier har flera texter och essäer om Tranströmers poesi publicerats i olika samlingar genom åren. Staffan Bergstens *Den trösterika gåtan* (1986) är en essäsamling som slår ner i många av de ämnen som Tranströmerforskningen i stort varit intresserad av. Här avhandlas bland annat jaget i dikterna (eller avsaknaden av det) samt musiken och musikaliteten som tema.²⁵ För mina intressens skull är däremot framförallt essän ”Uppför djupen” relevant, men inte på grund av att han analyserar dikten ”Schubertiana”. Istället är det för att Bergsten här för in *riktningen* som en faktor i analysen, av både dikternas musikalitet och bildspråk.²⁶

Poeten och kritikern Magnus Ringgrens *Stjärnhimlen genom avloppsgallret* (2001) är en essäsamling som är högst relevant för denna uppsats syften. Ringgren intresserar sig för ”Tranströmers lyriska topografi”.²⁷ Han undersöker lodlinjen, hur upp och ner förhåller sig till varandra såväl som de poetiska rum Tranströmer konstruerar. Dessutom undersöker hans läsningar ”strömmen’, som bild för tid och samtid”, samt hur människans arkitektur ser ut och hur den presenteras. Trots att Ringgren använder ett annat primärmaterial, dikter publicerade efter *17 dikter*, är hans undersökningsområde utan tvekan nära mitt eget.

I sammanhanget bör också några enskilda diktanalyser nämnas. Inför nobelprisutdelningen för Tranströmer i december 2011 gav Niklas Schiöler ut *Ledstången i mörkret*, en samling av hans

²¹ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 18.

²² Ibid.

²³ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 59.

²⁴ Espmark, s. 38.

²⁵ Bergsten, *Den trösterika gåtan*, s. 8.

²⁶ Bergsten, *Den trösterika gåtan*, s. 44 ff.

²⁷ Magnus Ringgren, *Stjärnhimlen genom avloppsgallret: fyra essäer om Tomas Tranströmer*, Uppsala: Edition Edda, 2001, s. 5.

texter om Tranströmer. I den ingår en text där Schiöler analyserar dikten ”Preludium”. Han jämför den med Erik Lindegrens ”Ikaros” ur *Vinteroffer*, en diktsamling som gavs ut samma år som *17 dikter* (1954). Det är Erik Lindegrens sista diktsamling, och Tranströmers första.²⁸ Samtidigt som en kanonistisk poet tar farväl inleds karriären hos en annan. Detta beskriver han som ett brott i den svenska litteraturhistorien, ett betydelsefullt år.²⁹ Också Schiöler tar fasta på riktningen, resan och dess relation till litteraturhistorien.

Peter Hallberg har i *Diktens bildspråk* ett kapitel om Tranströmers bildspråk, ”Distansernas musik har sammanströmmat”. Hallberg fokuserar på ”Sång” och ”Elegi” ur *17 dikter*. Han går systematiskt igenom varje antydning till metafor eller bildspråk han hittar, först deskriptivt, och sedan sätts bildspråket in i en större kontext.³⁰

4. Teori

Den teori jag huvudsakligen använder mig av i denna uppsats är George Lakoff och Mark Johnsons kognitionslingvistiska teori om allmänspråkets metaforik. För att kunna integrera den i en poesianalys behövs dock några klargöranden. Jag vill till en början beskriva vilken metafordefinition jag kommer att använda mig av, samt hur metaforen tycks vara fundamentalt för språket. Dessutom vill jag på teoretisk grund befästa några av de skillnader som finns mellan vardagsspråkets metafor och en annan, mer mångbottnad typ av metafor.

4.1. Vad är en metafor?

Allt bildspråk har formen av en liknelse eller jämförelse. Dessa liknelser kan se ut på många olika sätt, och distinktioner mellan olika troper är och har varit av intresse för lingvister, litteraturvetare och filosofer.³¹ För mina syftens skull är det inte nödvändigt att dra dessa gränser, vilka trots allt är flytande.³² När jag använder begrepp som bildspråk, bild eller metafor är det just elementet av likhet eller jämförelse som är relevant, och inte den exakta formen på likheten. För denna uppsats är

²⁸ Schiöler, *Ledstången i mörkret*, s. 31.

²⁹ Schiöler, *Ledstången i mörkret*, s. 34.

³⁰ Peter Hallberg, *Diktens bildspråk: teori, metodik, historik*, Göteborg: Akademiförlaget, 1982, s. 555.

³¹ Hallberg, s. 10-26.

³² Hallberg, s. 18.

det tillräckligt att använda en strukturalistiskt definition, och således reducera alla troper till metafor och metonymi.³³ Den enda relevanta skillnaden blir därför likhet och närhet mellan bild och sakled.

I en vidare bemärkelse kan man betrakta allt språk som metaforiskt. En av metaforens mest grundläggande element är likheten, vilket kan ses som en av de mest fundamentala sätten vi förstår världen. Redan när man lär sig ett språk som barn använder man ett slags överföringsprincip för att förstå nya ting, menar Hallberg.³⁴ Ett barn som ser en katt kan lära sig begreppet katt, vilket sedan kan överföras på andra katter, även om denna andra katt inte alls liknar det djur som begreppet först användes på. Denna primitiva form av metaforisk förståelse tar fasta på några centrala likheter, medan barnet lär sig sortera bort sekundära olikheter. När det finns ett tydligt artbegrepp kan abstraktionsprocessen bli avsevärd. En mycket stiliserad katt ritad på ett papper kan enkelt organiseras in i ett redan etablerat system.³⁵

Samma princip används genomgående i hela vårt språkbruk. Den egentliga skillnaden är avståndet mellan bildled och sakled, som för en vuxen människa kan ha större distans. Vi kan abstrahera en rad olikheter, som vi är väl medvetna om, för att kategorisera ting och koncept vi stöter på. Detta leder till en expansion av ordens mening och funktion, för att göra vår omvärld begriplig för oss.³⁶

Detta märks tydligt i de metaforer vi använder dagligen, många av dem skapade för att fylla språkliga luckor. När vi idag säger ord som nålsöga, brohuvud, flodarmar etc. tänker vi inte på dem som metaforer, men samma likhetstänkande har från början använts för att ge namn åt dessa ting.

4.2. Poetens metafor

Användandet av bildspråk och metaforer i poesin är inte ett blomsterspråk. Det är inte ett sätt att säga något i svårare eller vackrare ordalag som hade kunnat sägas mer direkt. En metafor som endast används som substitut för något annat, som bordsben, är att betrakta som död. Bordsben är en utsaga som endast pekar på den lodräta pinne som håller upp bordet, varken mer eller mindre. Filosofen Max Black kallar denna typ av metafor, och i vidare bemärkelse denna metaforsyn, för

³³ Ricoeur, *The rule of metaphor*, s. 174.

³⁴ Hallberg, s. 27.

³⁵ Ibid.

³⁶ Hallberg, s. 28.

en: ”*substitution view of metaphor*”.³⁷ Denna syn på metaforer lutar mot en snäv och ointressant definition av begreppet: att säga en sak och mena en annan. Metaforens funktion blir således, som bäst, att vara utsmyckande eller att fylla språkliga luckor - och som värst helt meningslös. Det finns en tydlig fara att betrakta all metaforik på detta sätt, som innehavande samma bakomliggande egenskaper och struktur som metaforen ”bordsben”. Allt som blir kvar av sådan metaforsyn är läsarens sökan efter den faktiska eller egentliga meningen i en viss bild, som placerats där av författaren som ett simpelt pussel. Transtömer kommenterar själv denna syn på poetens arbete i ett brevsvaret till en läsecirkel, skrivet 1988.

Ni efterlyser envist ”vad du egentligen menar”. Det där ”egentligen” antyder att jag försökt säga något annat än vad som står i texten. Det är vanligt att man tror att modern dikt är ett krångligare sätt att framföra ett budskap som skulle kunna sägas ”egentligen” på ett annat och begripligare sätt.³⁸

Han talar här om dikterna i sin helhet, men samma resonemang kan överföras på bilderna och metaforerna i synnerhet. Det finns självklart ett intentionalitetsproblem här, man ska inte nödvändigtvis ta diktarens syn på sitt verk för givet; det är uppenbart att det finns mer betydelse än ”vad som står i texten”. Men jag håller med honom i sak, det finns ingen egentlig slutgiltig tolkning av vad som står skrivet. Att analysera en bild eller metafor är således inte att gå på skattjakt efter författarens intention eller ett exakt sakled.

Vad är det då som skiljer en enkel vardagsmetafor, som bordsben, från poetens levande bilder? Detta är en stor fråga, och något som många teoretiker har en åsikt om. Det som är tydligt är att skillnaden uppstår i gränslandet mellan sakled och bildled, i själva överföringen dem emellan.³⁹ Denna interaktion har beskrivits som en spänning, och i den spänningen kan ny kunskap eller mening produceras. Max Black talar om detta som en *interaction view of metaphor*. Han menar att sakled och bildled inte ska förstås som isolerade termer, utan som hela koncept eller system. Om vi tar exemplet: ”Människan är en varg”, bör ingendera av begreppen förstås som entydiga. De innehåller båda en myriad av attribut associerade till sig. Att koppla samman dessa system genom

³⁷ Max Black, ”Metaphor”, i *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series, Vol. 55 (1954 - 1955)*, Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från <http://www.jstor.org/stable/4544549> 21/09/2010, utskrift i författarens ägo, s. 279.

³⁸ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 18.

³⁹ Hallberg, s. 45.

en metafor gör sedan att vissa aspekter framhävs, vissa försvinner och de organiseras på ett nytt sätt. I denna process bildas nya konnotationer och därför också ny mening till ursprungsbegreppen.⁴⁰

4.3. Allmänspråkets metafor

George Lakoff och Mark Johnson är inte intresserade av att skapa en poetik. Deras metafor-teori behandlar nämligen i första hand varken dikten eller prosan, utan vardagsspråket och människans sätt att erfara världen. De menar att metaforen är en fundamental del av hur vi ser, värderar och behandlar världen runt omkring oss.⁴¹ Enligt Lakoff och Johnson är hela den mänskliga tankeprocessen metaforisk; i grund och botten förstår och upplever vi en sak i termer av en annan. Detta grundläggande metaforiska tankesystem rör sig sedan vidare till vårt språk. Det är där, i vår användning av språket i en vardaglig kontext som de finner tydliga tecken på dessa bakomliggande ontologiska uppfattningar.⁴²

Lakoff och Johnsons teorier bygger på en språkfilosofi som betraktar språket som en konstruktion av hur vi tänker, till skillnad från en mer lingvistisk syn. I en lingvistisk tradition formas vår kognition av språket. Språket konstruerar hela vår verklighetssyn och identitet. Som filosofen Ludwig Wittgenstein uttrycker det: ”*Mitt språks gränser betyder min världs gränser.*”⁴³ Jag tycker mig finna en problematik i användandet av språket självt som ett bevis för hur våra tankar formar språket. Det tycks finnas en cirkelhet i det argumentet.

Denna kognitionslingvistiska tes, som beskriver hur vi sorterar och uppfattar koncept och ting i relation till varandra, är en grundförutsättning för de slutsatser Lakoff och Johnson kommer fram till. För Lakoff och Johnson är de koncept varigenom vi förstår andra koncept och system inte arbiträra. Det handlar snarare om en kulturell förståelse, som gör att två till synes vitt skilda ting kan närma sig varandra metaforiskt. Det metaforiska konceptet ”Time is money”, bygger på att västerländsk kultur värderar vår tid mycket högt. Tiden är ändlig, det är den vi använder för att uppnå våra mål och det råder oftast ett förhållande mellan hur mycket tid vi lagt på arbete och hur mycket lön vi får. Också pengar är en värdefull och ändlig resurs. Dessa subkategorier inom så stora system som tid och ekonomi innehåller i den västerländska kulturen så stora likheter att det ena

⁴⁰ Black, s. 291 ff.

⁴¹ Lakoff & Johnson, s. 3.

⁴² Lakoff & Johnson, s. 6.

⁴³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, övers. Anders Wedberg, Doxa: Lund, 1982 (1922), s. 101.

systemet i sin helhet (eller som abstrakt makrokoncept) kan förstås i relation till det andra.⁴⁴ Detta leder till att vi systematiskt förstår tid i en metaforisk relation till pengar.

Detta är förhållanden som råder i vardagliga tankemönster och språk, men ur ett poetiskt perspektiv är dessa metaforer och bilder i regel döda. De saknar den spänning som krävs för att skapa en effektiv bild. Det enda sättet att åter väcka dem till liv är att vända och vrida på dem, se dem ur nya perspektiv och leka med förväntningarna på dessa kulturellt stagnerade kopplingar. Peter Hallberg skriver att ett sätt att återskapa spänning mellan bildled och sakled i bildspråket är att på nytt visa upp den ursprungliga jämförelsen.⁴⁵ Bordsben eller stolsben är för oss bleknade metaforer. Om man istället, som Strindberg gör i *Röda rummet*, beskriver en matsal som ett stall, med rader av bord som hästar i spiltor, skapas åter en spänning i metaforen.

Den kategori av metaforiskt tänkande jag just beskrev kallar Lakoff och Johnson för *structural metaphors*. De är, för mina syftens skull, framför allt intressanta som teoretiskt grund för vad Lakoff och Johnson kallar *oriental metaphors*. Det är en typ av metafor där hela system av koncept ordnas i termer av ett annat, nämligen av rumsliga riktningar.⁴⁶ Kopplingen mellan systemen är i denna kategori inte bara kulturell, utan också baserad på vår erfarenhet som fysiska varelser. Med andra ord: vår ofrånkomliga fysionomi, där vi har fasta och konstanta begrepp av upp/ner och fram/bak. Människans kroppslighet är universell, men vilka metaforiska samband vi drar mellan riktning och koncept varierar från kultur till kultur. I väst är framtiden något som är framför oss, medan den i andra kulturer är bakom oss.⁴⁷ Dessutom finns en övergripande extern systematik bland olika rumsliga metaforer. Det innebär att det råder en koherens mellan en rad kategorier, på basis av att de samtliga beskrivs i termer av riktningar.⁴⁸ *Bra är upp* är till exempel koherent med *kontroll är upp*, *status är upp*, etc. För att *oriental metaphors* ska bli av intresse för ett poetiskt språk måste de återigen bearbetas på något sätt. Poetens språk kan förvränga dessa förhållande mellan rumslig riktning och koncept för att få oss att se dessa förhållanden på nya sätt.

Att beskriva koncept som vore de fysiska objekt är ännu en kategori hos Lakoff och Johnson. Vi är som människor fysiskt bundna till vår kropp och fysionomi, och vi är vana att hantera ting som väl avgränsade fysiska objekt. Vi behandlar koncept som inte har naturliga avgränsningar som om

⁴⁴ Lakoff & Johnson, s. 9.

⁴⁵ Hallberg, s. 30.

⁴⁶ Lakoff & Johnson, s. 14.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Lakoff & Johnson, s. 18.

de hade det. Denna kategori är *ontological metaphors*, och den innefattar alla koncept som inordnas i urskiljbara entiteter eller substanser för att mer likna fysiska objekt. Ett exempel de tar upp för att illustrera sin poäng är *inflation*. Man kan säga att inflationen stiger eller sjunker, något man måste ”ta tag i” etc.⁴⁹ Inflationen får helt enkel en imaginär fysisk form för att vi ska kunna tala om den i redan etablerade termer.

En underkategori till *ontological metaphors* är *container metaphors*. Här tas liknelsen ytterligare ett steg. Utöver våra erfarenhet som fysiska ting med tillhörande riktningar, har vi som människor också ett yttre lager hud, vilket gör oss till tydliga *containers* med en insida och en utsida. Också denna faktor påverkar våra tankemönster och vårt språk. Vi ser vår rumsliga omgivning som bestående av väl avgränsade behållare, som man kan gå in och ut ur. Kategorier av ting som inte till synes har en tydligt definierad yta blir i vårt tänkande och språk metaforiskt rumsligt begripbara. Den territoriebildande metaforsyn återfinns då man talar om fenomen i naturen, så som berg. Dessutom kan det röra sig om rent arbiträra avgränsningar, som landsgränser.⁵⁰

Ännu en underkategori till *ontological metaphors* är *personification*. Denna antropomorfisering av döda ting är mycket vanlig i vårt språk. Kategorin används för att förstå icke-mänskliga ting utifrån våra mänskliga erfarenheter.⁵¹ Exempelen är många: religionen *kräver*, teorin *förklarar*; arbetsbördan *kväver* osv. Också i detta fall är poetens roll att överraska oss, med nya exempel, utanför allmänspråkets gränser.

5. Metod och material

I denna uppsats analyserar jag några dikter ur Tranströmers första diktsamling, *17 dikter*. Riktningar och konstruerade rum finns genomgående i hela hans författarskap; man skulle till och med kunna argumentera för att det finns mer slående exempel på hur riktningar och rum laddas med oväntad mening i andra diktsamlingar. Ett exempel som omedelbart gör sig påmint är ”den blinda ledstången som hittar i mörkret”⁵² (ur ”Schubertiana”), som leder någonstans, men vilken riktning den har nämns inte. Detta mysterium förändrar hela läsningen.

Trots detta finns det framförallt två saker som gör debuten särskilt intressant att studera. Den första är den nästan totala avsaknaden på ett ”jag”; ordet förekommer endast fyra gånger i

⁴⁹ Lakoff & Johnson, s. 26.

⁵⁰ Lakoff & Johnson, s. 30.

⁵¹ Lakoff & Johnson, s. 33.

⁵² Tomas Tranströmer, ”Sanningsbarriären”, i *Samlade dikter: 1954-1996*, Stockholm: Bonnier pocket, 2011, s. 11.

diktsamlingen.⁵³ Detta nämns ofta som ett centralt tema i Tranströmers tidiga författarskap, då han tycks göra allt för att dölja spåren efter sig själv.⁵⁴ Tranströmer skriver själv: ”Som författare är jag en person som fanns i dikten när den skrevs, men sedan kan man kasta bort mig.”⁵⁵ Men det är varken poetens frånvaro i dikten, avsaknaden av det privata, eller andra frågor om personen bakom dikten som är angelägna temata för denna uppsats. För uppsatsens syftes skull är ”jaget”, eller avsaknaden därav, intressant av en annan anledning. Frånvaron av ett jag, eller i vissa fall en mänsklig gestalt överhuvudtaget, tycks ge naturen och tingen ett slags agens. De mänskliga erfarenheterna tillskrivs naturen och dess objekt i Tranströmers tidiga diktning. Eller som Staffan Bergsten säger om saken: ”Ett sammanhållande drag är också vitaliseringen eller besjälningen av döda föremål”. Det finns väldigt få ting i *17 dikter* som naturligt har vad Lakoff och Johnson kallar en *experiential basis of metaphor*.⁵⁶ Ett träd kan omöjligt ha den förståelse eller erfarenhet som gör den allmänspråkliga metaforiken så begriplig – och i förlängningen död – för oss. Detta har i sin tur potential att på nya och oväntade sätt väcka till liv de metaforer vi använder i vardagen.

Det andra punkten som gör *17 dikter* intressant att studera är just eftersom den är början på ett långt och intressant författarskap. Man kan redan här identifiera motiv och strukturer som kommer att bestå i resten av författarskapet.⁵⁷ Det är min förhoppning att kunna studera några av de strukturer och mönster i sin begynnelse, då de fortfarande är under utveckling. Framförallt de som berör Tranströmers sätt att skildra riktningar och rum.

De dikter jag valt ur från *17 dikter* är de som jag funnit mest fruktbara för den teori jag kommer att använda. De innehåller alla slående bildspråk, som på ett emblematiskt sätt visar hur Tranströmer förvränger de allmänspråkliga metaforiska systemen på olika sätt. I varje enskild dikt jag analyserar *händer* det något med vår förväntan på hur ett sådant system är uppbyggt. I ”Preludium” sker en förändring i de metaforsystem som handlar om *riktningar*. Vår allmänspråkliga förståelse av en viss riktning i systemet blir omvänd. I ”Storm” aktualiseras sättet som vi begreppsligt inordnar ting utan tydliga gränser till *behållare* eller *rum*. I ”Strof och motstrof” kombineras de båda företeelserna, både rum och riktning aktualiseras samtidigt. ”Ostinato” visar på

⁵³ Bergsten, *Den trösterika gåtan*, s. 14.

⁵⁴ Bergsten, *Den trösterika gåtan*, s. 14 ff.

⁵⁵ Tranströmer, *I arbetets utkanter*, s. 162.

⁵⁶ Lakoff & Johnson, s. 19.

⁵⁷ Ringgren, s. 9.

hur riktning inte bara ska förstås som ett binärt begrepp, utan att också skalan spelar roll för analysen av bilden och i förlängningen dikten.

Mitt huvudsakliga verktyg för att analysera detta material är Lakoff och Johnsons teori om hur metaforer vi använder i vardagligt tal fungerar. De studerar bakomliggande strukturer i allmänspråkets metaforer, och kategoriserar dessa. Det kan vid första anblick tyckas oproduktivt att analysera poetens språk utifrån dessa teorier. Poesins användande av språket ligger långt ifrån hur vi använder språk och bilder i vardagen.⁵⁸ Snart visar det sig dock att de två inte är oförenliga. Genom att först sätta upp system för hur metaforer används i vår kognition och vårt språk, kan man sedan analysera vad poeten gör med dessa system. Poetens språk är inte nödvändigtvis så långt ifrån vardagsspråkets, skillnaden ligger i hur allmänspråket behandlas, förvrängs och koncentreras.

Det finns två huvudsakliga sätt att strukturera en sådan analys. Antingen kan man lyfta ur metaforen ur sitt sammanhang, och se på den som en tydligt avgränsad storhet. Detta är ett sätt som förvisso gör det enklare att inordna den i ett system i linje med Lakoff och Johnsons teorier, men det finns också något som går förlorat. Jag har istället valt att behålla dikten intakt. Ett argument för detta är att en metafor enbart fungerar (eller till och med enbart existerar) i sitt sammanhang. Max Black skriver om metaforens *focus* och *frame*, där frame är det icke-metaforiska språk som omger metaforen. Utan den kan inte själva metaforen, focus, förstås över huvud taget.⁵⁹ I vidare bemärkelse fungerar hela resten av dikten som en ram till metaforen. En annan anledning till att analysera metaforerna i sitt sammanhang är att dikten är en helhet, ett komplext uttryck.⁶⁰ Dess inre förbindelser bidrar till en betydelsedynamik, och varje enskild metafor är en del av detta betydelseskapande. Niklas Schiöler beskriver hur betydelsen blir till: ”En bild fogas till en annan bild och till slut till den större enhet som är dikten – och alltid är totaliteten mycket mer än summan av dess delar.”⁶¹

Min arbetsgång består i att först identifiera de metaforer som finns i dikten, som har ett explicit eller implicit förhållande till de system jag intresserar mig för. Jag relaterar sedan bilden till vår allmänspråkliga förståelse av den. Först när bilden är kategoriserad i ett större system av metaforer, kan man betrakta vad effekten blir. Med andra ord, hur poeten tar en allmänspråklig föreställning

⁵⁸ Paul Ricoeur, ”The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling”, i *Critical Inquiry*, Vol. 5, No. 1, *Special Issue on Metaphor (Autumn, 1978)*, Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från <http://www.jstor.org/stable/1342982> 21-01-2016, utskrift i författarens ägo, s. 152.

⁵⁹ Black, s. 276.

⁶⁰ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 19.

⁶¹ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 187.

och bearbetar den. Därefter studerar jag hur detta kan relateras till resten av dikten, och vilken mening detta kan bidra med. Det jag kommer fram till är ingen uttömmande tolkning av varje enskild metafor. Varje teoretiskt perspektiv döljer med nödvändighet också andra aspekter av det man studerar. Således syftar mina resultat enbart till att belysa vissa sidor av bildspråket hos Tranströmer - ett ämne som är långt mycket större.

6. Analys

6.1. Preludium

Uppvaknandet är ett fallskärmshopp från drömmen.
Fri från den kvävande virveln sjunker
resenären mot morgonens gröna zon.
Tingen flammar upp. Han förnimmer – i dallrande lärkans
position – de mäktiga trädrotsystemens
underjordiskt svängande lampor. Men ovan jord
står – i tropiskt flöde – grönskan, med
lyftade armar, lyssnande
till rytmen från ett osynligt pumpverk. Och han
sjunker mot sommaren, firas ned
i dess bländande krater, ned
genom schakt av grönfuktiga åldrar
skälvande under solturbinen. Så hejdas
denna lodräta färd genom ögonblicket och vingarna breddas
till fiskgjusens vila över ett strömmande vatten.
Bronsålderslurens
fredlösa ton
hänger över det bottenlösa.

I dagens första timmar kan medvetandet omfatta världen
som handen griper en solvarm sten.
Resenären står under trädet. Skall,
efter störtningen genom dödens virvel,
ett stort ljus vecklas ut över hans huvud?⁶²

Den första stavelsen, i den första dikten, i Thomas Tranströmers första diktsamling, börjar med en riktning: upp. Detta kontrasteras omedelbart med den motsatta riktningen, ner, i fallskärmshoppet.

⁶² Tomas Tranströmer, ”17 dikter”, i *Samlade dikter: 1954-1996*, Stockholm: Bonnier pocket, 2011, s. 11.

Innan jag närmare betraktar vad Tranströmer gör i denna versrad, hur han förvränger och laddar en vardaglig bild, vill jag belysa den allmänspråkliga förståelsen och förväntan som finns i konceptet *uppvaknande*. Ordet uppvaknande har flera olika betydelser. Från det mest vardagliga att vakna ur sömnen, till ett mer bildligt anknytet begrepp, där man kommer till en insikt ur ett slags okunskap – religiöst eller på annat sätt.

Om man systematiserar detta, och ser på hur vi i vardagligt tal pratar om dessa företeelser, ser vi snart att det har en riktning - och dess antiteser har motsatt riktning. Att vakna ur sömn är ett *uppvaknande*, till skillnad från att falla i sömn, som har en nedåtriktning. Ett religiöst uppvaknande kontrasteras mot att vara ”down to earth”, världslig, grundad. I vidare bemärkelse är alla rörelser från okunskap till kunskap ett uppvaknande, en rörelse från något lågt till något högt. Detta samband i metaforiskt led kommer ur vår kulturella och kroppsliga kontext. Vi sover liggande, nere, och när vi vaknar stiger vi upp.

Vad Tranströmer gör när han beskriver uppvaknandet som ”ett fallskärmshopp från drömmen” är att vända på begreppet, vilket gör den metaforiska kopplingen oväntad och intressant. Medvetenhet, vår vakna tillvaro, är istället ner, och sömnen och drömmen är upp. Eftersom det finns en övergripande extern systematik mellan olika directional metaphors, och eftersom Tranströmer här endast ändrar riktning på en av dem, skapas en diskrepans i systemet. Effekten av detta blir att drömmen blir stadiet av kontroll, av kunskap och rationalitet. Denna tematik, om drömmen som en unik källa till kunskap bortom vårt vakna tillstånd är något som Tranströmer ofta återkommer till.⁶³ I ”Sång” (också från *17 dikter*) finns en strof som återknyter till detta tema:

så har nu Slumraren inom mig hemligt
förenat sig med *det* och återvänt
medan jag stod med blicken fäst på annat.⁶⁴

Det är tydligt att Slumraren (eller drömmaren) har tillgång till något som den seende, vakna personen inte har. Detta något tycks vara bortom språkets förmåga att förklara, och ett kursivt ”det” är allt som går att ta med sig tillbaka när man kommer upp ur djupet. Det går att inordna detta synsätt i en litterär tradition. Surrealisterna är en av de skolor som varit intresserad av drömmens eller det omedvetnas unika insikter och språk. André Bretons *Surrealismens manifest* (1924) är bland annat ett försök att uppvärdera drömmens insikter. Det vakna tillståndet beskrivs som ett

⁶³ Espmark, s. 29.

⁶⁴ Tranströmer, ”17 dikter”, i *Samlade dikter: 1954-1996*, s. 38.

”interferensfenomen” där vi är slavar under sinnena, logiken och ”vad som är möjligt”.⁶⁵ Drömmens insikter är centrala för surrealisterna, så också för Tranströmer. Breton har en anekdot i sitt manifest om drömmen som produktivt stadium: ”Man berättar att Saint-Pol-Roux, varje dag när han skulle gå och lägga sig att sova, på dörren till sin herrgård i Camaret lät sätta upp en skylt med orden: POETEN ARBETAR.”⁶⁶ Det kan beläggas att även Tranströmers dikter ofta tar sin början i just drömmen.⁶⁷ I en dagboksanteckning från 1955 skriver han: ”Jag drömmer så mycket att drömvärlden hotar att tränga ut vakenvärlden.”⁶⁸ Citatet för mina tankar till Jorge Luis Borges novell ”De runda ruinerna”. Det är en novell om mystikerns arbetsprocess. I berättelsen krymper det vakna tillståndet allt mer, för att huvudkaraktären ska kunna åstadkomma så mycket arbete som möjligt i drömmen.⁶⁹ Detta är det yttersta exemplet på att vända på våra föreställningar om drömmens och det vakna tillståndets beskaffenhet.

Men åter till ”Preludium”. Det landskap som fallskärmshopparen förnimmer när han färdas ner från drömmen till morgonen är tvetydigt. Det är ett vackert sommarlandskap, med sagolika attribut. Det är ett landskap utan specificerad tid, det befinner sig bortom tiden. Han färdas ner genom ”schakt av grönfuktiga åldrar”, och man hör ”bronsålderslurens fredlösa ton”. Det är ett drömskt landskap, med övernaturlig natur och scener. Samtidigt är det ett landskap som tycks byggt på ett mekaniskt ramverk. Ord som zon, position, pumpverk och turbin för in tankarna på teknik, och därför också till rationalitet. Och det är tekniken som är den motor som verkar hålla igång detta drömska landskap. Därmed tycks det vara något av en paradox som breder ut sig nedanför fallskärmshopparen. En drömsk, övernaturlig värld, men med tydliga inslag av ingenjörens rationalitet. Också här blir diskrepansen Tranströmer skapat i systemet tydlig. Vi är på väg mot det vakna, men landskapet påminner inte om verkligheten. Vi är på väg nedåt, men det som möter oss är teknik och rationalitet.

Och så slutligen en fråga. ”Skall, efter störtningen genom dödens virvel, ett stort ljus vecklas ut över hans huvud?”. Den första strofen i dikten pekar neråt, och den sista pekar uppåt. Detta ögonblick, precis i gränlandet mellan drömmen och det vakna tillståndet, är också signifikativt. I

⁶⁵ André Breton, ”Surrealismens manifest”, i *Moderna manifest vol. 2*, red. Gunnar Qvarnström, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973, s. 19 f.

⁶⁶ Breton, s. 21.

⁶⁷ Espmark, s. 57.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Jorge Luis Borges, ”De runda ruinerna”, i *Biblioteket i Babel: en antologi sammanställd ur novellsamlingarna Ficciones och El Aleph*, övers. Sun Axelsson & Marina Torres, Stockholm: Bonnier, 1963, s. 22-29.

dikten beskrivs det som att medvetandet kan ”omfatta världen som handen griper en solvarm sten.” Just det att ett ljus kanske ska ”vecklas ut”, som ännu en fallskärm, för ännu ett hopp, gör resenären redo att få nya insikter. Dessutom är ljus i sig en stark symbol för kunskap och insikt. Detta stadiet av ovisshet kan förstås som den *öververklighet (surréalité)* som Breton beskriver. Det är en upplösning av drömmen och verkligheten i en nytt tillstånd, en absolut verklighet.⁷⁰ Resenären har en potential att skymta denna öververklighet, om vederbörande kommer ihåg sin dröm. Förutom detta kan diktens sista versrader vara en förhoppning om att återställa det som dikten i sin första strof kastar om. Ljuset i bemärkelse upplysning eller förståelse, som den nyvakne fallskärmshopparen febrilt söker, kan också ses som ett sökande efter ordning i den paradoxala värld han precis färdats genom. Det kan vara en vädjan efter att åter förstå världen i allmänspråkets metaforiska termer.

6.2. Storm

Plötsligt möter vandraren här den gamla
jätteeken, lik en förstenad älg med
milsvid krona framför septemberhavets
svartgröna fästning.

Nordlig storm. Det är i den tid när rönnbärs-
klasar mognar. Vaken i mörkret hör man
stjärnbilderna stampa i sina spiltor
högt över träden.⁷¹

Den andra dikten i *17 dikter*, ”Storm”, är intressant för att Tranströmer här skapar rum för oss att beskåda. Skalan på de begränsade enheter vi är vana vid att hantera förändras, och i slutet av dikten skapar han på ett emblematiskt sätt en ny behållare för oss att ta ställning till.

När jätteeken som vandraren möter beskrivs som ”en förstenad älg med milsvid krona”, är det uppenbart att ”milsvid” inte är en faktisk beskrivning av en faktisk trädkrona. Detta är en hyperbolisk bild, det är den allmänspråkliga konnotationen. Men det räcker inte att konstatera att det är en överdrift; bilden aktualiserar också ett annat grepp. För att beskriva detta lånar jag ett begrepp från matematiken och kallar detta för en sorts *vektor*. Det är begränsande att enbart se

⁷⁰ Breton, s. 20 f.

⁷¹ Tranströmer, ”17 dikter”, i *Samlade dikter: 1954-1996*, s. 15.

riktningen som binär. Den innehåller med andra ord också en storhet (ett avstånd), som förändrar hur den uppfattas. En ek med en *vid* krona är förvisso en stor och kraftfull bild, för att inte säga symbol. Men en ek med *milsvid* krona har fört perspektivet bortom alla jordiska ekar, till något totalt överskådligt. Tranströmer har således fört in oss i mytens domäner, och trädet framför vandraren hade lika väl kunnat vara Yggdrasil (världsträdet i nordisk mytologi).

Det stora perspektivet bidrar också till att göra betraktaren liten i jämförelse. Alla rumsliga beskrivningar i dikten hjälper till att bygga en rymd, att beskriva avstånd och skala. Bilderna samarbetar för att belysa det överskådliga, samt en ensam människas underlägsenhet mot naturen. Diktens skala går på så vis från den gamla vandraren, till jätteeken, till havet, till den nordliga stormen och till slut till ett kosmiskt perspektiv i stjärnbilderna. Varje förskjutning i perspektiv för oss längre bort från vandraren och den mänskliga erfarenheten. Ett liknande perspektivskifte sker i ”Dygnkantring”, också den från *17 dikter*. I den dikten börjar perspektivet hos en myra. Efter detta skiftar perspektivet till större och högre naturfenomen. Den taggiga granen, berget med sin skugga, den skriande fågeln och slutligen den rullande molnforan.⁷² Effekten är något annorlunda, men samma förändring av perspektiv, från den lilla till det stora, sker.

Men åter till ”Storm”. Någoting händer i diktens avslutande versrader. Människan försöker åter begripliggöra denna massiva natur, som växt till ogreppbara dimensioner. Det sker genom att inordna den i termer vi är familjära med. Vi bygger ett begreppslig rum kring den för att kunna tala om den som en serie tydligt urskiljbara enheter. Denna metafortyp, som aktualiseras i näst sista versraden, är container metaforen. ”[S]tjärnbilderna stampa i sina spiltor”. Stjärnbilder är redan en container metafor, ett sätt att inordna något utan tydliga ramar i ett system. Men här sätter Tranströmer ännu en container utanpå, nämligen spiltan. Där står de, stjärnbilderna som genom personification blivit hästar, och stampar. De försöker ta sig ut ur dessa arbiträra gränsdragningar som vi satt upp. Den lilla människan försöker förstå naturen och sin omvärld, men verkligheten gör motstånd. Niklas Schiöler har kallat denna teknik hos Tranströmer för ”den avslutande öppningen”.⁷³ Dikten lämnar oss i precis det ögonblick då naturen gör motstånd mot våra begrepp. Stjärnbilderna försöker frigöra sig från denna trubbiga kategorisering. Texten själv har inte längre verktyg för att omsluta denna revolt. Att fortsätta skriva efter denna punkt vore kontraproduktivt. Det hade bara inneburit mer språk som torftigt försökt fånga upp fenomen och händelser det inte har

⁷² Tranströmer, ”17 dikter”, i *Samlade dikter: 1954-1996*, s. 32.

⁷³ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 54 f.

förmågan att skildra. Då är det mer talande att sluta just där, och låta den sista versraden peka ut från sig själv.⁷⁴

6.3. Strof och motstrof

Den yttersta kretsen är mytens. Där sjunker
 rorgängaren upprätt
bland glittrande fiskryggar.
Hur långt ifrån oss! När dagen
står i en kvav och vindlös oro –
som Kongos gröna skugga håller
blåmännen i sin dunst –
när all denna drivved på hjärtats trögt
slingrande flod
tornar upp sig.

Plötslig förändring: in under himlakropparnas vila
glider de tjudrade
Med aktern högt, i hopplöst
läge, står skrovet av en dröm, svart
mot ljusrött kustband. Övergivna
störtar sig åren, snabbt
och ljudlöst – som slädiskuggan, hundlik, stor,
far över snö,
hinner skogen.⁷⁵

I ”Strof och motstrof” kombineras två av de redan beskrivna metaforsystemen. Dikten inleds med både en container och en implicit riktning; ”[d]en yttersta kretsen är mytens”. ”Yttersta” kan förstås som en rörelse eller riktning ut från ett centrum. Att tala om kretsar är en container metaphor. Verkligheten delas här in i tydligt urskiljbara sektioner. En inre krets, den konkreta och vardagliga världen och en yttre krets som är skild från oss av tiden och frågor om historicitet. Händelsen som beskrivs i denna yttre krets, ”[d]är sjunker rorgängaren upprätt bland glittrande fiskryggar”, innehåller också den en rörelse med en riktning. Rorgängaren, alltså den person som styr båten, har förlorat sin säkra position vid rodret och sjunker nu neråt. Här aktualiseras således ännu ett

⁷⁴ Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 54 f.

⁷⁵ Tranströmer, ”17 dikter”, i *Samlade dikter: 1954-1996*, s. 26.

metaforlager, nämligen skeppet som vår egen eller historiens farkost genom tiden. Så länge rorgångaren står vid rodret med sin säkra hand har vi en tydlig kurs. Men i dikten sjunker han nedåt, vilket innebär en ovisshet om var skeppet kommer att driva härnäst. Han sjunker ner bland fiskarna, ner mot ovisshet och bort från rationalitet, ordning och kontroll. Detta sker i mytens krets, vilket är högst relevant för resten av dikten. I mytens krets finns en osäkerhet om vilken riktningen vi är påväg mot, vilket ger spänning och frihet.

Plötsligt hörs ett rop. ”Hur långt ifrån oss!”. Vi befinner oss i den inre kretsen, och insikten om denna existens ger upphov till ett förtvivlat skrik. I denna världsliga krets finns ingen av spänningen från den yttersta kretsen kvar. Här är allt instängt och stilla. ”När dagen står i en kvav och vindlös oro”. Det enda som rör sig gör så långsamt, ”hjärtats trögt slingrande flod”. Här har den metaforiska båten bara en riktning att välja, att fortsätta sin färd längs floden. Det finns ingen spänning i var man ska ta vägen, i kontrast till båten i den yttersta kretsen som satts på osäker kurs. Det är en total instängdhet som presenteras, en kvävande, deterministisk värld utan magi.

Ännu en allmänspråklig metafor finns i de sista versraderna i första strofen, då drivveden på denna flod ”tornar upp sig”. Ytterligare en begränsande dimension som burar in oss i verklighetens krets. Dikotomin mellan floden som en bild för själslivet och som ett sätt att beskriva en hotfull resa i Kongos djungler, för osökt tankarna till Joseph Conrads *Heart of Darkness*. Under sin resa längs floden beskriver berättaren, Marlow, känslan av separation: ”...you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once—somewhere—far away—in [sic!] another existence perhaps.”⁷⁶ Detta är en insikt om hur avskild man är från en annan existens, en annan krets, mer egentlig än den man befinner sig i. Tranströmer uttrycker samma slags distans mellan de kretsar han påvisar. I denna kontext blir instängdheten inte bara nedslående, utan rent av en resa mot galenskap.

Men i den andra strofen, motstrofen, förändras något. ”[D]e tjudrade” glider in ”under himlakropparnas vila”. De tjudrade bör rimligtvis förstås som de stackare som tidigare var bildligt fastkedjade på Kongos flod i en deterministisk värld. Platsen är inte längre inne bland träden i den kvava och stilla oron, rummet har öppnat sig i alla riktningar för dem. Himlakropparna breder ut sig ovanför deras huvuden och man ser kustlinjen i solnedgång. Den rumsliga öppningen leder till ökade möjligheter, ett steg närmare mytens krets.

Också skeppet är förändrat. Istället för att sakta ta sig längs floden, på ett pålitligt och förutsägbart sätt är det nu på gränsen till att sjunka. Aktern står högt, i hopplöst läge, och skrovet är

⁷⁶ Joseph Conrad, *Heart of darkness*, London: Penguin Books, 2007 (1899), s. 41.

blottat. Skrovet, som tidigare varit dolt under ytan på den trånga floden, syns skarpt mot kustbandet. Det beskrivs som ”skrovet av en dröm”. Jag anser att nyckeln i att förstå bilden återigen ligger i att ta fasta på drömmen i Tranströmers diktning; den har unika insikter att ge oss. Det som legat *under* vattnet i den tidigare strofen, oåtkomligt för oss, har kommit upp till ytan. Det rör sig förvisso inte om något undermedvetet i freudiansk mening, men det blottar ändå om ett nytt perspektiv. Synen av drömmens svarta skrov mot ett ”ljusrött kustband” är inte bara en skarp färgkontrast, eller för den delen en kontrast mellan det mänskligt konstruerade och naturen. I förlängningen är det också en krock mellan idévärldar, den konkreta verkligheten och ett odefinierbart *annat*. Skeppet är hopplöst, bortom räddning. Det är bara en fråga om tid innan det ska sjunka. I detta mellanland mellan besättningens liv och död skymtas äntligen något annat. Man förnimmer kunskap som enbart mytens krets kan bidra till, och en hel existens uppenbarar sig i medvetandet. På samma sätt som det sägs att man i sista ögonblicket ser sitt liv passera i revy, störtar nu åren fram.

De sista versraderna beskriver ett nordligt landskap, med snö, slädar och en skog. Vi är nu mycket långt borta från Kongos djungler, dess långsamma flod och kvävande stillhet. Istället skildras en släde som med hög hastighet far över snön. Mer olika landskap är svårt att föreställa sig. Förflyttningen återspeglar en rörelse från den inre stillsamma kretsen till den yttre, en mer öppen och fri tillvaro.

6.4. Ostinato

Under vråkens kretsande punkt av stillhet
rullar havet dånande fram i ljuset,
tuggar blint sitt betsel av tång och frustar
skum över stranden.

Jorden höljs av mörker som flädermössen
pejlar. Vråken stannar och blir en stjärna.
Havet rullar dånande fram och frustar
skum över stranden.⁷⁷

”Ostinato” innehåller inte ett brott mot ett system på samma sätt som Preludium. Det finns ingen poetisk lek med metaforsystem. Tvärt om är det just det allmänspråkliga som används för att skriva fram en stämning. Det är inget i metaforsystemen i sig som förändras eller som laddas med

⁷⁷ Tranströmer, ”17 dikter”, i *Samlade dikter: 1954-1996*, s. 17.

spänning. Spänningen uppstår istället i den oerhörda skala som riktningarna bidrar med i denna karga dikt.

I denna komprimerade dikt i två korta strofer är det som beskrivs främst ett förändrat tillstånd, men mot en bakgrund av något oförändrat. Denna bakgrund är en skildring av något som fortgår, något som börjat långt innan vi betraktar det, och som kommer att fortgå långt efter det att vi är borta. *Ostinato* är en musikalisk term, som rakt översatt betyder envis (obstinat).⁷⁸ Det som i dikten framstår som envist och återkommande är det rullande, dånande havet. Det ”tuggar blint sitt betsel av tång och frustar skum över stranden.” På det mest grundläggande planet beskrivs här havet i termer av en häst. En frustande, outtröttlig häst som envist sliter sig fram i en evig framåtrörelse. Det här är en händelse som bara pågår, opåverkat av resten som händer i världen eller dikten. Detta är också en framställning av den stora naturen hos Tranströmer. I första strofen är det dag och ljus, men i andra strofen höljs jorden i mörker. Ändå fortsätter havet att ”rulla dånande fram”. Att bilden upprepas i andra strofen, och avslutar dikten, förstärker denna föreställning om ett fortgående. Det frustande havet finns där nu, och kommer alltid finnas där som en evig närvaro.

Förutom färden från dag till natt finns det i dikten en annan förändring, som från mitt perspektiv är än mer intressant. Dikten inleds med versraden: ”Under vråkens kretsande punkt av stillhet”. Och så i andra raden: ”Vråken stannar och blir en stjärna.” Det är dessa två punkter, högt belägna, som fungerar som ett slags nav för resten av diktens rörelse. De är två orörliga punkter, medan dag blir till natt och havets rörelse fortsätter.

Men hur ska man tolka deras position? Staffan Bergsten beskriver förloppet, medan allt annat fortgår: ”förblir punkten där uppe på samma plats fast förvandlad från fågeln [...] till en himmelsk stjärna.”⁷⁹ Jag motsätter mig denna läsning, ty det rör sig inte om samma position eller ”samma plats”. De är båda uppe, från havet och jorden nedanför, men i drastiskt olika skala. Samma typ av vektorsresonemang som jag tidigare redogjort för kan appliceras här. Rörelsen som sker kan inte betraktas som enbart riktning. Storleken på den rörelse som sker är avgörande för hur vi kan förstå händelseförloppet.

Utöver detta finns här en rörelse i blivande, inte uttalad eller ens utagerad, men som i vilket ögonblick som helst kan ta fart, nämligen vråkens attack, som uteblir. Den enda anledningen till att vråken står still högt uppe är för att spana efter ett byte. Den är högt uppe i sin kretsande punkt av

⁷⁸ Bergsten, *Tomas Tranströmer: ett diktarpporträtt*, s. 27.

⁷⁹ Bergsten, *Tomas Tranströmer: ett diktarpporträtt*, s. 28.

stillhet, men den vill ner i ett stört dyk. Istället gör den det helt motsatta, den stannar upp och gör en uppåtrörelse av kosmiska proportioner. Den blir en stjärna.

Hur ska man förstå denna transformation? Tydligt är att det är ett brott mot den realistiska och pågående natur Tranströmer beskriver i resten av dikten. Om naturen ska fortgå som den gör bör havet fortsätta frusta, dagarna ska gå och vråken ska dyka efter föda. Att den inte gör det måste uppenbarligen förstås i termer bortom det naturliga. I det här fallet börjar vråken i en position över havet, som i Lakoff och Johnsons system förstås som mer kontrollerad, mer rationell eller medveten än det febrilt frustande havet därunder. Men sedan sker denna höjning, då det snarare handlar om ett slags hyperupp, som bör förstås med andra begrepp. Skalan i denna uppåtrörelse är så pass stor, den går från det jordiska till det kosmiska. Detta leder till att vråkens transformation får andra konnotationer, till religion och mysticism.

7. Avslutande diskussion

”Sällan har så många haft så få ord att tacka för så mycket mening”

Niklas Schiöler⁸⁰

Jag har i denna uppsats utgått ifrån en väldigt konkret teori. Lakoff och Johnson beskriver metaforssystem som är lika konsekventa som de är logiska. Men när jag använt deras teorier för att analysera Tomas Tranströmers poesi och bilder, är det i första hand inte en snygg och prydlig systematik som uppenbarar sig. Resultaten pekar i alla möjliga riktningar, många av dem väl utforskade av tidigare Tranströmerforskare. Människans ringa betydelse, verklighetens motstånd mot språklig konkretisering och naturens grumliga element är bara några av de temata jag skymtat i metaforerna. Det var aldrig min intention att utforska dessa områden. Redan då jag identifierat den Tranströmerska metaforen som tvådelad, med en åskådlig och en utomspråklig del, bestämde jag mig för att fokusera på den mest konkreta delen. Med andra ord den aspekt av metaforen som står närmast allmänspråket, den som mest liknar hur vi använder språket i vardagen. Trots detta måste jag stämma in i kören av de som intresserat sig för ämnet innan mig. Det *är* de facto något som pekar ut från diktsamlingen, språket och världen. Genomgående i analysen nämner jag dessa fenomen, men aldrig utförligt. Jag nöjer mig med att konstatera att de finns där, men jag försöker aldrig fånga in dem. Efter att noga ha begrundat det tror jag inte att det skulle vara värdefullt, särskilt utifrån min teoretiska utgångspunkt. Det finns en anledning till att Tranströmer använder det

⁸⁰ Schiöler, *Ledstången i mörkret*, s. 28.

som Schiöler kallar ”den avslutande öppningen”. Konzepten eller erfarenheterna Tranströmer ibland skyntar är större än språket, så varför förminska dem genom att ens försöka? Varje försök är dömt att misslyckas och förminska. Att låta de sista versraderna öppna upp sig, i stället för att sammanfatta eller stänga, är det mest pragmatiska och effektfulla sättet att angripa det på.

Trots att analysen pekar åt fler håll än jag till en början önskat eller förväntat mig, tycker jag att processen har varit värdefull. Jag ville visa på vilka sätt de dikter jag noga valt ut är typexempel på hur poeten bearbetar våra allmänspråkliga föreställningar. På den punkten tycker jag mig ha gjort ett förtjänstfullt arbete. Varje diktanalys belyser ett visst sätt som Tranströmer förändrar Lakoffs och Johnsons systembyggen, och ur det skapas ny mening.

Den unge Tomas Tranströmer, vars debut publiceras när han bara är 23 år gammal, börjar arbeta på några av dikterna i *17 dikter* redan vid 19 års ålder.⁸¹ Det är en stor värld som skrivs fram, med fallskärmschopp, fartyg, hav, djungler och snötäckta vidder. Redan här finns något av den internationalism Tranströmer senare skulle bli känd för. Han intar inte bara en unik position i svensk modern litteratur. Genom sina många översättares arbete når han slutligen ut över hela världen.⁸² Denna ådra finns hos honom redan i debuten, och kopplingen till en annan poet ur en tidigare generation, Harry Martinson, är inte helt långsökt. Martinson tillbringade sex år på de sju haven. När han kom hem efter den tiden och började skriva tog han inspiration från sina erfarenheter av dessa resor.⁸³ Det samma gäller inte Tranströmer. När han skriver om Kongos natur är det ingen självupplevd erfarenhet som skildras. När *17 dikter* kom ut 1954 hade han aldrig varit söder om Malmö. Resandet och internationalismen blev oerhört viktigt för honom först senare.⁸⁴

Kanske är det här någonstans som en fundamental aspekt av litteraturen i allmänhet, och Tranströmers poesi och bilder i synnerhet, visar sig för oss. Den har en förmåga i att försätta oss i nya sammanhang och visa oss nya platser. I Tranströmers bilder ser vi oerhörda miljöer, som varken författare eller läsare nödvändigtvis har en erfarenhet av. Och det mest fascinerande är att det är inte bara en riktning ut från Sverige, till främmande platser. Bilderna pekar långt mycket längre ut än så.

⁸¹ Espmark, s. 268 f.

⁸² Schiöler, *Koncentrationens konst*, s. 11 ff.

⁸³ The Nobel Foundation, *Harry Martinson - Biographical*, Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1974/martinson-bio.html 22-05-16.

⁸⁴ Tranströmer, *I arbetets utkanter*, s. 140 f.

Litteraturförteckning

Tryckt material

Aristoteles, ”Om diktkonsten”, övers. Stolpe, Jan, i *Texter: från Sapfo till Strindberg*, red. Claésson, Dick, Fyhr, Lars & Hansson, Gunnar D, Lund: Studentlitteratur, 2006.

Bergsten, Staffan, *Den trösterika gåtan: tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, Stockholm: FIB:s lyrikklubb, 1989.

Bergsten, Staffan, *Tomas Tranströmer: ett diktarporträtt*, Stockholm: Bonnier, 2011.

Borges, Jorge Luis, *Biblioteket i Babel: en antologi sammanställd ur novellsamlingarna Ficciones och El Aleph*, övers. Axelsson, Sun & Torres, Marina, Stockholm: Bonnier, 1963.

Breton, André, ”Surrealismens manifest”, i *Moderna manifest vol. 2*, red. Qvarnström, Gunnar, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973.

Conrad, Joseph, *Heart of darkness*, London: Penguin Books, 2007 (1899).

Espmark, Kjell, *Resans formler: en studie i Tomas Tranströmers poesi*, Stockholm: Norstedt, 1983.

Hallberg, Peter, *Diktens bildspråk: teori, metodik, historik*, Göteborg: Akademiförlaget, 1982.

Lakoff, George & Johnson, Mark, *Metaphors we live by*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 2003 (1980).

Ricoeur, Paul, *The rule of metaphor: multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, övers. Czerny, Robert, London: Routledge & Kegan Paul, 1986 (1978).

Ringgren, Magnus, *Stjärnhimlen genom avloppsgallret: fyra essäer om Tomas Tranströmer*, Uppsala: Edition Edda, 2001.

Schiöler, Niklas, *Koncentrationens konst: Tomas Tranströmers senare poesi*, Stockholm: Bonnier, 1999.

Schiöler, Niklas, *Ledstången i mörkret: texter om Tomas Tranströmer*, Stockholm: Carlsson, 2011.

Tranströmer, Tomas, *Samlade dikter: 1954-1996*, Stockholm: Bonnier pocket, 2011.

Tranströmer, Tomas, *I arbetets utkanter*, red. Halldin, Magnus, Stockholm: Bonnier, 2015.

Otryckt material

Black, Max, "Metaphor", i *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series, Vol. 55 (1954 - 1955)*, Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från <http://www.jstor.org/stable/4544549> 21/09/2010, utskrift i författarens ägo.

The Nobel Foundation, *Harry Martinson - Biographical*, Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1974/martinson-bio.html 22-05-16.

Ricoeur, Paul, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling", i *Critical Inquiry, Vol. 5, No. 1, Special Issue on Metaphor (Autumn, 1978)*, Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från <http://www.jstor.org/stable/1342982> 21-01-2016, utskrift i författarens ägo.

Svenska Akademien. Hämtat från <http://www.svenskaakademien.se/nobelpriset/nobelpriset-i-litteratur-pristagarna> 19-05-2016.